

# L'AFFAIRE RUFFINI

## DU MÊME AUTEUR

*Descente aux enchères*, Jean-Claude Lattès, 2002.

*La collection égoïste*, Jean-Claude Lattès, 2005.

*Monet, l'œil et l'eau*, RMN-GP, 2010.

*Odilon Redon, dans l'œil de Darwin*, RMN-GP, 2011.

*La raison du fou, Dalí et la science*, Centre Pompidou, 2012.

VINCENT NOCE

# L'AFFAIRE RUFFINI

Enquête  
sur le plus grand mystère  
du monde de l'art

BUCHET • CHASTEL

*Pour Bernard Génès, à Dinard, une larme à l'océan.*

*Toutes les traductions des citations,  
de l'anglais, de l'allemand, de l'italien  
et de l'espagnol, sont de l'auteur.*

© Libella, Paris, 2021.

ISBN : 978-2-283-03404-0

## Avant-propos

### Démêler le vrai du faux

Le récit qui suit est le résultat de cinq années d'une enquête qui a commencé quand un premier témoin, puis un second sont venus à ma rencontre pour me raconter leurs aventures rocambolesques, dévoilant un monde caché dans lequel valsent les millions, tissé d'intrigues, de coups bas et de retournements spectaculaires.

Il était alors impossible de se douter de l'ampleur du séisme que ces révélations allaient déclencher, dont les secousses vont longtemps se faire sentir aux quatre coins de la planète. Le Louvre, la National Gallery de Londres, le Metropolitan Museum de New York, le Kunsthistorische Museum de Vienne, le Musée national de Parme, les antennes de Sotheby's ou de Christie's à Paris, Londres et New York, plusieurs galeries prestigieuses de Londres et Paris, sans compter un grand nombre d'experts à travers l'Europe et les États-Unis, s'y sont retrouvés mêlés, bien contre leur gré. Des procédures judiciaires de tous ordres ont été engagées à Paris, New York, Londres ou Milan. Si plusieurs jugements ont été prononcés dans des procédures civiles, aucun des personnages mis en scène n'a été condamné en correctionnelle. Une instruction a bien été ouverte en France en 2015 pour contrefaçon artistique, escroquerie et blanchiment, mais nul à ce jour ne peut en imaginer le dénouement, qui pourrait

fort bien attendre la fin de la décennie 2020, sinon la suivante. En attendant, il est toujours utile de le rappeler, les principaux suspects sont présumés innocents.

Cependant, plusieurs peintures, elles, ont déjà perdu de leur innocence. D'après une série d'analyses scientifiques, dont certaines sont revêtues de l'autorité de justice, il pourrait s'agir de faux, parfois brillants, tantôt moins, mais toujours aptes à servir l'illusion. Pour autant, il faut bien souligner que, avant d'être jetés de la sorte aux gémonies, ces tableaux avaient été portés au pinacle par de grands experts et, dans certains cas, la dispute sur leur authenticité se prolonge encore. Pour reprendre la sage leçon léguée par Oscar Wilde, « la vérité n'est jamais pure et elle est rarement simple ». Les historiens de l'art se sont joyeusement contredits et certaines expertises scientifiques se heurtent à des contradictions de prime apparence insolubles. Notre enquête s'efforce de fournir tous les éléments du doute. Au lecteur de se forger un jugement en attendant éventuellement celui des magistrats qui ont fort à faire pour démêler le vrai du faux.

La législation française, il faut bien l'avouer, ne leur porte guère assistance. La loi contre le faux en art n'a pas été révisée depuis 1895, si bien que policiers, gendarmes et juges, dans les cas où ils sont confrontés à des trafiquants et faussaires, se trouvent forcés de recourir à d'autres chefs d'accusation, comme l'escroquerie et autres formes de tromperie. Le terme de « faux » prête lui-même à discussion. Le vocabulaire artistique, toujours savant, distingue la « réplique » (d'un auteur, qui répète sa propre composition, par exemple pour répondre à la demande d'un client), la « copie » ou le « pastiche » (lequel s'inspire d'une œuvre, mais sans la recopier fidèlement) réalisés en toute innocence, éventuellement à l'époque de l'artiste. Il en va tout autrement de la

production frelatée d'œuvres destinées à flouer des victimes pour leur soutirer des sommes d'argent non négligeables. Dans la tromperie, c'est l'intention qui compte.

Le langage courant ne s'embarrasse pas d'autant de précautions. « Faux » désigne communément ce qui n'est pas original, pas authentique. Les médias annoncent ainsi régulièrement la mise au jour d'un « faux Rembrandt » pour qualifier le devoir d'un de ses élèves plutôt doué, mais qui a pu être confondu plus tard avec l'œuvre du maître.

Dans la terminologie juridique, l'acception est beaucoup plus étroite ; elle s'applique aux objets frauduleux, avec toute la connotation péjorative qui en découle. De même, si le terme de « contrefaçon » est communément usité comme synonyme de faux, dans la loi française cette expression répond à une définition précise, celle d'une violation du droit d'auteur, par exemple un plagiat ou une reproduction sans autorisation de l'artiste.

Les escrocs sont attirants, cette qualité est même consubstantielle à leur métier. À l'inverse, les possesseurs fortunés de tableaux recueillent rarement la sympathie. Nous partageons une grande défiance envers les victimes et même une joie mauvaise à les voir en dupes. Elles nous ressemblent trop, la honte en plus. Avant de condamner, moralement s'entend, certaines des personnalités qui peuvent apparaître au fil de cette enquête, il faut savoir mesure garder. Les moins honnêtes demeurent une minorité. Tous ont droit à l'erreur, d'autant qu'il existe des faux brillants. Si le diagnostic de faux, porté par plusieurs laboratoires dans le monde sur les peintures mentionnées dans les chapitres qui suivent, se trouvait unanimement confirmé, leur auteur supposé mériterait amplement sa place au panthéon des plus grands faussaires de l'ère moderne. Il se serait montré capable de

reproduire avec maestria des styles aussi divers en reprenant les matériaux anciens. Nombreux sont les sceptiques : il leur semble justement impossible qu'un artiste parvienne à imiter autant de grands maîtres d'époques si différentes. Il y a peu encore, la plupart des experts trouvaient insensé d'imaginer un artisan se donner autant du mal pour recréer des portraits du Siècle d'or ou des tableaux d'autel de la Renaissance. Le même raisonnement a été appliqué au mobilier des palais royaux. Malheureusement, l'actualité leur a apporté un démenti cruel, de l'affaire des prétendus sièges de Marie-Antoinette achetés par le château de Versailles à la production massive de faux meubles Boulle, l'ébéniste de Louis XIV.

Dans toutes ces controverses qui ont défrayé la chronique ces dernières décennies, il ne faudrait pas pour autant surestimer les faussaires, au risque d'en faire des héros d'une époque gagnée par l'esprit libertaire. Presque inmanquablement, eux et leurs acolytes sont des malfaiteurs pour lesquels l'appât du gain surpasse tout. Ceux qui ont entendu, dans d'autres procédures, des échanges téléphoniques entre trafiquants d'art, savent qu'ils passent leur temps à s'insulter à propos du partage des bénéfices – jusqu'au chantage et aux menaces de mort s'il le faut. L'avarice, l'égoïsme et le cynisme les réunissent, si bien qu'ils peuvent faire montre d'un grand talent dans l'exercice de leur métier et d'une stupidité insondable dans la conduite de leurs affaires.

Leur talon d'Achille est une soif inassouvie de reconnaissance, si bien que beaucoup sont de grands mythomanes, toujours prêts à exagérer leurs exploits. Les contrefacteurs partagent un penchant narcissique. Ils sont très fiers de leur œuvre. Mais le grand juge qui les attend, c'est le temps. Or les faux résistent mal à cette épreuve : le pastiche porte la marque de la période qui l'a vu naître. « Non seulement,



écrit Jean-Louis Gaillemain dans *Trop beau pour être vrai*<sup>1</sup>, le faux correspond à une certaine idée du vrai, celle passagère, d’“ici et maintenant”, mais le faussaire va se doter de tous les ingrédients qui plaisent à cet instant. » Ce geste n’est pas forcément calculé, il peut être intuitif ou même involontaire. Mais, inéluctablement, le faux trahit son époque. Encore faut-il attendre les années nécessaires à cette distance. Comme l’a fait remarquer mon distingué confrère Harry Bellet exerçant sa salutaire ironie sur les grandes affaires du passé dans une série d’articles publiés en 2015 par *Le Monde*<sup>2</sup>, il est toujours facile au journaliste, grand paresseux par nature, de clamer après coup que la tromperie était évidente. Force est de constater que, la plupart du temps, très peu des représentants les plus avertis de cette profession se sont aperçus de la supercherie – et ils sont encore moins nombreux à avoir osé élever la voix.

Pour les collectionneurs, cette part d’ignorance pose une question lancinante : comment se construit la valeur, si l’expertise n’est pas en mesure de répondre à ce défi ? La multiplication de ces scandales mine les certitudes sur lesquelles le monde de l’art a bâti son existence. Une galerie aussi vénérable que Knoedler à New York, éclaboussée par un énorme scandale de faux tableaux modernes, n’y a pas survécu. D’autres suivront.

---

1. Le Passage, 2019.

2. Rassemblée par les éditions Actes Sud sous le titre, *Faussaires illustres*, 2018.



## Prologue

Mardi 29 octobre 2019. Bologne. Une silhouette indistincte se glisse dans le palais de justice, un homme d'apparence banale dont rien n'indique qu'il pourrait un jour prétendre à la célébrité à travers le monde. Dans cette belle ville, qui a gardé le charme que Venise et Florence ont décidément perdu, le bâtiment de grès rose arbore des airs de place forte, qui a perdu toute trace des fastes de son passé. Devant des panneaux proclamant l'interdiction de fumer, sous peine d'une amende allant de 27,50 à 2 700 euros (les Italiens ne reculent jamais devant l'emphase), le policier contrôlant les entrées grille tranquillement sa cigarette. Dans la III<sup>e</sup> section de la cour d'appel, presque vide, des lambeaux de papier jauni s'efforcent de couvrir les fenêtres. Des bricolages électriques, un provisoire manifestement appelé à durer, pendouillent aux murs d'un blanc grisâtre.

L'audience démarre avec une heure et demie de retard. Seul auditionné de la journée, un artiste local du nom de Lino Frongia attend, immobile sur sa chaise. Il sait que son sort pour les années à venir (il a soixante et un ans) dépend de cette audience. Depuis que son nom a surgi dans une vaste affaire de faux tableaux, il n'a pas prononcé un mot, fût-ce pour clamer son innocence. Un peu amaigri, le haut du crâne dégarni, portant désormais moustache et favoris argentés,

il garde le silence. Son avocate venue de Rome, Tatiana Minchiarelli, essaie même de profiter de la longue attente pour faire déguerpir le journaliste importun, lui racontant, contre toute évidence, que l'audience va se tenir à huis clos.

La présidente ouvre la séance, énonçant d'une voix pratiquement inaudible les décisions du jour avec un débit de mitraillette. Enfin appelée à la barre, sans que son client ne soit jamais invité à s'exprimer, l'avocate plaide que les « éléments manquent pour fonder le mandat d'arrêt européen » lancé de France à son encontre.

La cour s'accorde quatre mois de réflexion pour rendre sa décision. Ainsi avance la Justice. Conciliante, la magistrate promet d'envoyer des demandes d'éclaircissements au parquet de Paris. Et elle consentira, quelques jours plus tard, à lever le contrôle judiciaire auquel est assujéti l'artiste depuis son interpellation en Émilie, le 10 septembre, en vertu d'un mandat d'arrêt promulgué quatre mois plus tôt. Redoutant un risque de fuite, la représentante du parquet s'y était pourtant opposée, faisant observer que Lino Frongia aurait reçu près de 740 000 euros via un compte suisse, provenant de Mathieu Ruffini, le fils d'un certain Giuliano Ruffini. La représentante du parquet avouait ne pas trouver crédibles les explications des suspects, qui motivaient ce transfert par des travaux de restauration et une étude sur un tableau mis en vente *via* la galerie Hazlitt à Londres. Mathieu Ruffini, pour sa part, m'a précisé, sans davantage d'explications, « n'avoir jamais participé à un achat ou une vente de tableau ni à quelque transaction financière que ce soit ». Il a fait aussi observer qu'il n'a « jamais été interpellé », encore moins interrogé, et qu'il n'a pas, lui, été visé par un mandat d'arrêt européen.

Juge au pôle financier de Paris Aude Buresi a également émis un mandat d'arrêt en mai 2019 à l'encontre du père qui vit en Émilie. Celui-ci a déposé une contestation devant la cour

d'appel de Milan, dont l'examen a été reporté plusieurs fois. Le 28 février et le 4 mars 2020, les décisions sont tombées : la justice italienne n'a pas consenti, du moins dans l'immédiat, à l'interpellation et au transfert en France des suspects.

Saisie par Lino Frongia, la cour de Bologne s'est montrée particulièrement sévère, estimant que la justice française n'avait apporté aucun élément probant pour fonder son accusation selon laquelle le peintre serait « le principal faussaire utilisé par Giuliano Ruffini, qui apparaît comme ayant écoulé de faux tableaux depuis vingt ans ». Le seul lien ténu qu'elle trouve avec cette supposée gigantesque escroquerie serait un « Greco » appartenant à Frongia. Même s'il était contrefait, objectent-ils, « la simple possession d'un faux », dans la mesure où il n'est pas proposé à la vente, « n'est pas pénalement répréhensible ». De plus, « aucun des délits invoqués » à l'encontre du peintre ne semble, selon eux, « avoir été commis en France ». Le seul indice trouvant grâce à leurs yeux comme « ayant objectivement une certaine substance » est un message échangé avec Ruffini, évoquant un *Ecce homo* attribué à Solario à Londres, disant : « Le sujet est le même, mais le nôtre est plus grand » (nous aurons l'occasion de revenir sur l'histoire tourmentée de ces œuvres). Elle n'adhère pas non plus aux suspicions pesant sur les mouvements financiers entre les Ruffini et Lino Frongia apparus dans les investigations. Il est notamment mentionné un investissement que ce dernier a réalisé dans un commerce de métaux précieux, à hauteur d'1 112 250 euros, que les enquêteurs français trouvent incompatible avec l'activité d'un « modeste artiste ». Mais, pour sa défense, les magistrats notent que la restauration de sa maison aurait été financée par un prêt hypothécaire et que, s'il conduit bien une Maserati, elle serait d'occasion et aurait été payée 16 000 euros.

À Milan, la cour d'appel n'a pas non plus voulu procéder à l'arrestation de Giuliano Ruffini, mais les attendus sont un

peu plus complexes. Elle n'a pas contesté la validité du mandat d'arrêt, mais, surmontant les objections du parquet, elle a considéré, comme c'était son droit, qu'il fallait attendre l'épuisement d'une procédure pour fraude fiscale, ce qui pourrait prendre des années. En attendant, l'intéressé, alors âgé de 74 ans, est prié de rester à la disposition de la justice.

Ayant porté l'affaire devant la cour de cassation, l'intéressé a obtenu un réquisitoire très favorable du procureur, proposant de rejeter purement et simplement la demande française, au motif que les faits devaient être jugés en Italie. L'argumentaire semblait assez bizarre puisque pratiquement toutes les transactions, qui fondent le soupçon d'escroquerie, se sont déroulées en France. Le 11 juillet 2020, la cour de cassation n'a pas suivi cet étrange avis : elle a confirmé que Ruffini devait être remis aux autorités françaises, à l'issue de la procédure portant sur une évasion fiscale estimée à six millions d'euros. L'ordonnance rendue à Bologne était, elle, bien susceptible d'être contestée : le tribunal avait dépassé les délais légaux et, par dessus tout, il s'était prononcé en détail sur le fond de l'affaire alors qu'il devait simplement juger de la validité du mandat d'arrêt au regard des formes procédurales requises. Mais le procureur général en décida autrement et refusa tout recours, si bien que Lino Frongia peut couler des jours tranquilles, à condition de ne pas se risquer hors du pays...

Pour l'instruction pénale conduite en France, c'est incontestablement un coup dur.

En attendant, les enquêteurs français pourraient toujours interroger Lino Frongia et Giuliano Ruffini, ainsi que son fils, mais sur leur lieu de résidence. Ceux-ci ont la faculté de se rendre à Paris pour répondre à leurs questions et éclaircir leur situation, mais, manifestement, ce n'est pas leur choix. S'ils avaient l'audace de voyager un beau jour hors de la péninsule, ils courraient aussi le risque d'être interpellés.

## PROLOGUE

À défaut, au cas où l'instruction aboutissait un jour à leur renvoi devant les tribunaux, ils pourraient même être jugés par contumace à Paris. Mais cela signifierait l'absence de débat contradictoire, rendant encore plus aléatoire l'émergence d'une vérité judiciaire.





ACTE I

La Vénus au voile



## CHAPITRE 1

### L'enlèvement

Cela faisait plusieurs mois que les enquêteurs français de l'Office central de lutte contre le trafic des biens culturels (OCBC) suivaient dans le plus grand secret les mouvements de ce Giuliano Ruffini, retiré quelque part dans la montagne entre Parme et Reggio.

Le 1<sup>er</sup> mars 2016, cette enquête a éclaté au grand jour avec la saisie d'une petite peinture présentée à l'hôtel Caumont à Aix-en-Provence où se trouvait exposée la collection du prince de Liechtenstein. « Petite mais sublime », écrit le prince Hans-Adam II dans sa préface du catalogue, citant « la Vénus de Cranach l'Ancien » comme la plus précieuse des quarante peintures qu'il avait bien voulu prêter à cette occasion, signées quand même Rembrandt, Rubens ou Van Dyck. « Un tableau qui a été racheté il n'y a pas si longtemps, un Holbein d'une qualité et d'une fraîcheur extraordinaires », s'est vanté devant les caméras de France 3 son frère lors du vernissage, le prince Philippe, confondant les deux maîtres de la Renaissance dans un instant de distraction bien compréhensible sous le coup de tant d'émotion.

Ce que le prince de Liechtenstein ignorait encore, c'est que cette œuvre provenait de Giuliano Ruffini. L'OCBC avait été mis sur sa piste par une lettre anonyme (il y en eut une seconde en mai 2019). En mars 2015 déjà, les enquêteurs

avaient recueilli la déposition d'un premier témoin. Cette ancienne relation d'affaires de Giuliano Ruffini dénonçait comme des faux une vingtaine de peintures et de dessins passés en vente, dont cette déesse romaine de la beauté. Il était encore très loin du compte...

Le 1<sup>er</sup> mars 2016, donc, la juge Aude Buresi et les enquêteurs se sont rendus à Aix où, juste après le déjeuner, ils sont entrés dans cet hôtel particulier administré par la société Culturespaces. Devant les employés ébahis et quelques visiteurs, ils sont montés au premier étage pour se saisir d'un tableau de près de 40 x 25 cm. Cette jeune fille tenant du bout des doigts un voile diaphane, qui révèle plus qu'il ne dissimule sa nudité, apparaît typique de la manière de Lucas Cranach, dit « le Vieux » ou « l'Ancien », pour le distinguer de son fils qui portait le même prénom que lui.

Aude Buresi est juge au pôle financier, installé rue des Italiens dans l'ancien immeuble du *Monde*. Prenant soin d'éviter les photographes, elle ne court pas les médias ni les soirées mondaines. Cette jeune femme de taille moyenne aux cheveux châtain, portant plus volontiers jeans et baskets que robe et talons, est connue pour son tempérament bien trempé. Ancienne dirigeante du Syndicat de la magistrature, elle a fait preuve de sa détermination dans des affaires financières complexes et des scandales politico-judiciaires qui ont défrayé la chronique. Elle a notamment conduit, avec Serge Tournaire, l'instruction qui a ruiné les chances de François Fillon à l'élection présidentielle. Elle a aussi retracé les financements du Front national ou encore ceux venus de Libye, suspectés d'avoir alimenté la campagne de Nicolas Sarkozy. Comme souvent dans ces affaires explosives, Aude Buresi n'a pas manqué d'essayer les habituelles accusations de parti pris, sans compter les plaintes déposées

pour violation du secret de l'instruction à la suite d'inévitables fuites dans la presse. Les avocats se montrent très partagés à son égard, certains s'avouant admiratifs de son intelligence et de son esprit d'analyse, d'autres lui prêtant une hostilité marquée envers les suspects. Une chose est sûre, elle est tenace. Et, comme tous ses collègues, débordée. Elle a également la réputation de tenir fermement aux opinions qu'elle s'est forgées et d'avancer « comme un rouleau compresseur », selon les termes d'un policier. L'enquête sur la *Vénus au voile* occasionnera du reste une tension croissante avec les enquêteurs de l'OCBC, au point d'aboutir à une rupture à mi-parcours.

Si, en 2016, elle avait voulu maintenir le secret sur les investigations en cours, c'était raté. La saisie de ce trésor au beau milieu de l'exposition pouvait difficilement passer inaperçue. Les conservateurs de la collection princière en avaient fait la vedette de la sélection présentée à Aix. Ses yeux en amande ornaient la couverture du catalogue, tout comme les affiches et publicités à travers le pays. « En point d'orgue », se ravissait *Le Journal des arts*, « la Vénus de Cranach, d'une qualité muséale, attire le regard, précieuse et insolente. »

En France, il est possible de saisir une œuvre sans attendre une décision du tribunal, une procédure qui surprend à l'étranger par son caractère inquisitorial. La presse s'est en outre étonnée que la magistrate ait choisi de décrocher le tableau avant la fin de l'exposition au lieu d'opérer plus discrètement trois semaines plus tard, évitant une vexation supplémentaire au prince. Ses avocats, M<sup>es</sup> Anne-Sophie Nardon et Jean Veil, ont demandé la restitution du tableau en reprochant à la justice française de s'être

indûment emparée du bien d'un chef d'État étranger – sans succès jusqu'à présent.

Furieux, le prince, qui détient une collection d'environ mille sept cents tableaux et sculptures, n'a plus consenti aucun prêt en France. Il ne fut ainsi pas question, quelques mois après l'enlèvement de sa Vénus, que son monumental *Concert* de Valentin de Boulogne, rejoigne la remarquable rétrospective montée au Louvre sur cet émule du Caravage. À la Fondation Custodia, tout près de l'Assemblée nationale, pour une exposition sur les interactions entre dessin et peinture au Siècle d'or hollandais, le prince n'a pas prêté un tableau clé de Michiel van Musscher, représentant un peintre devant des feuilles d'études jonchant le sol, alors même que l'œuvre avait figuré à la précédente étape à Washington. C'était hélas prévisible : Hans-Adam II avait eu la même réaction quand un tribunal allemand refusa de lui restituer un tableau, qui avait été confisqué à sa famille par le régime stalinien en Tchécoslovaquie en 1945. Cependant, il nous a fait savoir qu'il « n'avait pas adopté de position définitive » vis-à-vis de la France, du moins « à ce stade ». Ses représentants font quand même valoir que la brutalité d'une telle saisie n'arrange pas la réputation du pays auprès des prêteurs – sans compter la menace de voir l'œuvre détruite un jour. Ce serait en effet une grave erreur si un jugement venait à l'ordonner : car, soit l'œuvre est authentique, et sa destruction signifierait la perte d'un précieux héritage de la Renaissance, soit elle est fausse, et, dans ce cas, il faudrait la garder comme témoignage. Les proches du prince se montrent aussi particulièrement affectés par l'écho donné à l'opération musclée d'Aix dans les médias, avec son lot d'approximations et d'erreurs. Dans tous les cas, personne alors ne semblait se douter que la

justice française venait de soulever un des plus grands scandales qu'ait connu le monde moderne de l'art.

Culturespaces s'était en l'occurrence fiée au directeur de la collection princière, Johann Kräftner. En poste depuis 2004, il avait lui-même choisi les œuvres, heureux de pouvoir produire au public sa dernière prestigieuse acquisition. Il a également fourni la trame du catalogue. Soulignant « la maîtrise de la technique à l'huile » et « la finesse du traitement des surfaces » qui « reflètent la manière de Cranach dans les années 1530 », la notice, signée Oriane Beaufls, se lit ainsi : « Signé du monogramme en bas, à gauche, daté 1531. Provenance : collection privée belge, à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle ; acquis en 2013 par le prince Hans-Adam II auprès de Colnaghi, Londres. » Cette mention laconique ne propose aucun historique ni référence bibliographique autre qu'une notice rédigée en 2013 par le directeur lui-même dans son inventaire de la collection des Liechtenstein, accrochée en leur palais de Vienne. Furieux de la saisie, Johann Kräftner, connu pour se montrer toujours bien sûr de lui, n'a eu de cesse, depuis, de proclamer que la peinture est absolument authentique.

Il l'avait acquise à Londres alors qu'elle était présentée à la galerie Colnaghi lors de la semaine consacrée aux maîtres anciens qui s'était ouverte le 28 juin 2013. En réalité, la transaction avait été conclue non pas avec la galerie londonienne, comme le dit le catalogue d'Aix, mais avec son propriétaire d'alors, Konrad Bernheimer. La transaction fut célébrée comme le coup d'éclat de la première London Art Week, réunissant une cinquantaine de salles de ventes. Le catalogue édité par Colnaghi vante avec éloquence les charmes de la Vénus, cette silhouette féminine

dessinée sur un fond noir, semblant esquisser un pas de danse sur une plateforme lunaire. Il relève que la figure est « très proche » de la Vénus du musée de Berlin, qui est associée à un Cupidon volant du miel. « Le visage présente aussi des affinités avec la Grâce située à droite sur les *Trois Grâces* du Louvre », écrit l'auteur qui retrouve ce sens des « distorsions corporelles, expérimentées pendant des décennies par Cranach », ainsi que « la subtilité des contours et la chaleur de ses carnations ». Il souligne « l'excellent état de préservation » de l'œuvre, attesté par un constat dressé par un restaurateur, Patrick Corbett, à la veille de l'Art Week.

Dès le XVI<sup>e</sup> siècle, Lucas Cranach était considéré comme un des plus grands artistes allemands, en compagnie d'Albrecht Dürer. Né en 1472 en Franconie, à Kronach (dont il tire son nom), il s'installa en 1505 à Wittenberg, centre universitaire et artistique de la riche principauté de Saxe, où il allait devenir un témoin privilégié de la fracture du continent européen. La chronique a retenu le 31 octobre 1517 comme date symbolique de ce basculement. Ce jour-là, du moins si l'on en croit le témoignage d'un ami de leur cercle humaniste, Philippe Mélanchthon, Martin Luther aurait placardé sur l'église de la Toussaint sa contestation (*Disputatio*) du commerce des indulgences, qui faisait la richesse de la papauté. Cranach fut un ami fidèle du prêtre réfractaire, qu'il a présenté sous son meilleur jour dans plusieurs portraits. Pourchassé, Luther avait suffisamment confiance envers l'artiste pour lui révéler, dans une missive secrète, l'endroit où il se cachait. Plus tard, Cranach devint son témoin de mariage, puis le parrain de son premier fils – né de l'union d'un prêtre défroqué et d'une nonne ! En retour, le peintre choisit le théologien comme parrain de sa fille Anna.



Il ne fait guère de doute que les sympathies de Cranach le portaient vers la Réforme. Propriétaire d'une imprimerie, il publia plusieurs textes de Luther, dont sa traduction de la Bible en allemand. En 1529, il peignit une composition opposant le péché à la grâce, qui, sans être la toute première création « protestante », peut être considérée comme un manifeste artistique de la Réforme. Dix ans plus tard, il achevait un retable pour l'église luthérienne de Schneeberg.

Cette complicité n'empêcha pas l'artiste, dans les mêmes années 1520, de travailler activement au service du cardinal Albrecht von Brandeburg, principal adversaire de Luther. À cette époque, la rupture n'était pas consommée et il semble bien que le peintre, qui a longtemps joué un rôle politique comme élu et même maire de la ville, ait tenté de s'entremettre pour éviter le pire. Installé rue du château à Wittenberg, Cranach était un grand personnage. Il possédait non seulement un atelier prospère de peinture, où il fit entrer ses deux fils, mais également une maison d'édition, dotée de sa propre presse, une taverne et l'officine d'apothicaire de la Cour. Ce magasin détenait le monopole des médicaments, des épices, du sucre et, par-dessus tout, des denrées nécessaires aux peintres. Cranach avait donc accès, à prix de gros, aux pigments du marché de Leipzig – privilège qui manquait par exemple à Dürer. On peut supposer aisément qu'il maîtrisait, à l'instar de ses assistants, une très bonne connaissance des techniques, un facteur à prendre en compte dans la dispute scientifique qui allait prendre son essor à propos de la Vénus du prince de Liechtenstein.

Cranach était un homme d'affaires. Il entendait bien continuer à travailler pour la puissante Église catholique, tout comme à produire des tableaux profanes pour une clientèle bourgeoise. Ses nus féminins correspondaient à ce marché, à une époque où ces images suggestives bénéficiaient

d'une certaine tolérance, sous prétexte de scènes moralisantes qui formaient le répertoire des artistes de l'époque, et dont Cranach faisait son miel. En représentant des femmes fatales de l'Ancien Testament, richement accoutrées en dames de la Renaissance, l'artiste s'amusait de la folie des hommes, tirant profit des fabliaux et des chansons populaires tout autant que de la mythologie traduite du grec ou du latin par Méléanchthon. L'inspiration de ces emprunts à l'Antique venait tout droit de l'Italie du Nord, mais l'ajout suggestif de chapeaux, de colliers ou de voiles est un apport original de Cranach. Pour Gunnar Heydenreich, le grand spécialiste de l'artiste, le peintre a ainsi « réinventé le nu classique », en reprenant les canons corporels du gothique, les épaules étroites, les yeux allongés, le ventre rebondi, les longues jambes et la ligne ondulée d'un corps blanchâtre, qui rappellent les statuettes de Conrad Meit, le sculpteur qui avait rejoint l'atelier de Wittenberg.

## CHAPITRE 2

### La conception de Vénus

La première anomalie visible de cette merveilleuse peinture est le flou entourant sa provenance. Il faudrait croire que cette réalisation d'un des peintres les plus vénérés de l'époque serait passée inaperçue cinq siècles durant. Mon premier réflexe fut d'interroger Johann Kräfner, le directeur de la collection princière, ainsi que Konrad Bernheimer, qui lui avait vendu le tableau, sur la réalité de cette famille bruxelloise, qu'ils avaient tous deux mentionnée comme propriétaire de la Vénus depuis au moins un siècle et demi.

Ni l'un ni l'autre n'avaient la moindre idée de son nom. Il ne semblait pas non plus leur être venu à l'esprit d'engager une étude historique pour enrichir la découverte d'un chef-d'œuvre inconnu de la Renaissance. Cette carence m'a semblé d'autant plus flagrante quand je découvris quelque temps plus tard le montant de la transaction : sept millions d'euros. À ce prix, on aurait pu penser qu'un minimum de recherches aurait été compris dans le tarif – fût-ce pour s'assurer que le tableau n'avait pas abouti un jour chez Hitler ou Goering, qui prisaient particulièrement ces maîtres de la Renaissance germanique auxquels ils prétendaient s'affilier.

Le panneau se trouvait alors depuis trois ans aux mains du prince de Liechtenstein. Il me fallut quelques semaines pour démontrer que la fameuse « collection privée belge »

n'avait pas de nom, car elle n'a jamais existé. C'est une plaisanterie fabriquée de toutes pièces. Des protagonistes des transactions m'ont confessé qu'elle avait été inventée pour faciliter le passage du tableau à Bruxelles où la régulation du commerce de l'art est bien plus laxiste que dans le reste de l'Europe. Ainsi cette capitale ne réclame-t-elle pas de certificat d'exportation pour un bien culturel expédié en Angleterre. En France, et encore davantage en Italie, les sorties sont plus strictement contrôlées. Une demande d'exportation d'une composition signée Cranach n'aurait pas manqué d'attirer l'attention du Louvre – ce que les vendeurs ont apparemment voulu éviter. Auparavant, ce bien est passé par Paris. Mais, comme le font observer ceux qui l'ont transporté en Belgique, seules les peintures valant plus de 150 000 euros requièrent une autorisation de sortie de France. Or celle-ci n'a été reconnue comme un Cranach valant plusieurs millions qu'ultérieurement.

Au vu des contrats de vente successifs, il est possible de remonter le fil de cette nudité équivoque. À Bruxelles, le 21 mars 2013, l'achat a été conclu pour 3,2 millions d'euros entre un jeune financier allemand basé à Paris du nom de Michaël Tordjman et la société munichoise Bernheimer Fine Old Masters. Le tableau était confié aux soins d'une avocate à Bruxelles, Daphné Bajkowski, le temps pour le vendeur de s'assurer du transfert des fonds à un compte à Singapour de la HSBC. Le 10 avril, il fut livré à Bernheimer à Bruxelles, au 24 de l'avenue Marnix, devant la banque ING où il avait été remisé dans un coffre. Michaël Tordjman a joint au contrat une attestation à l'intention des autorités britanniques pour stipuler que, « à sa connaissance, l'œuvre n'avait pas besoin de licence d'exportation de Belgique ». Trois mois plus tard, Bernheimer facturait la *Vénus au voile* au prince Hans-Adam II pour plus du double du prix d'achat.

Héritier d'une richissime lignée d'antiquaires, Konrad Bernheimer est un dinosaure du marché de l'art. Cette affaire a été « un triste chant du cygne pour lui », commente un confrère qui fait tout autant référence à ses déconvenues commerciales. Des photographies d'enfance et d'adolescence le montrent en garçon toujours endimanché, engoncé en costume cravate, un timide sourire à peine esquissé, comme s'il conservait éternellement cette question à l'esprit : mais, bon Dieu, qu'est-ce que je fais là ? Cette vague inquiétude ne l'a pas empêché de devenir un notable du milieu des antiquaires. Le visage rond sous une tignasse blanchie avec le temps, il est devenu un pilier de la prestigieuse foire d'antiquaires de Maastricht. Avec l'enthousiasme qui lui est propre, Roxana Azimi a vanté dans *Le Journal des arts* ses qualités de « réformateur », qui ne se serait « pas contenté de gérer les affaires » dont il a hérité. On peut le formuler ainsi... Dit en termes un peu plus crus, il n'est pas difficile de constater qu'une orgueilleuse dynastie de quatre générations de marchands d'art ancrée en Bavière a pris fin avec lui.

En 1864, son arrière-grand-père, Lehmann Bernheimer, avait installé une boutique de draperie à Munich avant de percer comme décorateur et fournisseur des palais royaux de Ludwig II. Sa fortune lui permit de s'installer dans une énorme bâtisse de style baroque de cinq étages, emplies de tapisseries, de meubles, de sculptures et de peintures. Après la prise du pouvoir par Hitler, son fils, Otto Bernheimer, se crut protégé par son statut de consul honoraire du Mexique. Mais, en 1938, la Bernheimer Haus fut saccagée lors de la Nuit de cristal avant que toute la famille ne soit déportée à Dachau. Le Mexique intervint. Goering en profita pour passer un étrange arrangement avec le marchand d'art, l'autorisant à gagner le Venezuela avec son épouse et ses

enfants. En échange, il s'engageait à racheter, à un prix exorbitant, une plantation de café décrépite appartenant à la famille du Reichsmarschall et à emmener avec lui la tante de Goering et son époux, lequel était juif, en promettant de les entretenir toute leur vie. Après la guerre, Otto Bernheimer revint à Munich pour reconstruire le palace détruit par les bombardements, mais son fils Kurt s'était juré de ne jamais remettre les pieds en Allemagne. Il épousa une jeune catholique de l'hacienda voisine, qui donna naissance à Konrad en 1950. La mort précoce de Kurt précipita le retour de la famille en Bavière. Konrad avait quatre ans. Bien plus tard il comprit que son père s'était suicidé.

Otto Bernheimer, appelé à présider le syndicat national des antiquaires, prit son petit-fils sous son aile, lui apprenant à distinguer la faïence d'Urbino, le velours de Gênes et les tapis de Constantinople. Mais tout ce fatras pesait au jeune homme qui portait déjà son intérêt vers la peinture. Après un essai chez Christie's, il rejoignit l'entreprise familiale à vingt-six ans, rachetant non sans mal les parts des actionnaires, jusqu'à en prendre le contrôle en 1982.

Sa carrière ressemble à un parcours de saut d'obstacles dont il n'est jamais parvenu à franchir la ligne d'arrivée. La Bernheimer Haus était un mastodonte venu d'un autre âge dominant la Lenbachplatz. Konrad raconte qu'il lui fallait deux heures pour boucler une visite avec de riches clients américains, ce qui acheva de le convaincre de s'en débarrasser. Il ferma un par un les départements de cet encombrant monument, jusqu'à sa liquidation et la vente du palais en 1987, pour se replier sur la peinture ancienne. Il déménagea le stock de sarcophages romains, de boiseries allemandes, de meubles Régence, de tapis orientaux et de colonnes de la Renaissance italienne au Burg Marquartstein, une forteresse tyrolienne fondée au XI<sup>e</sup> siècle, guère avenante, qui

avait été son pensionnat dans les Alpes. En 1985, il ouvrit une boutique d'antiquités à son nom à Londres, qu'il dut fermer dix ans plus tard. En 2001, il crut tenir sa revanche quand le magnat allemand de l'agroalimentaire Rudolf Oetker lui proposa de reprendre la galerie Colnaghi, qu'il avait lui-même achetée à Lord Jacob Rothschild. Une proposition « impossible à refuser », disait Konrad Bernheimer, faisant allusion au prestige de cette galerie réputée la plus ancienne au monde, sans se soucier des avertissements de ses amis prédisant un retournement du marché de l'art. Ce passage de relais est un curieux renversement de l'Histoire, puisque le patron du groupe Oetker n'avait pas seulement à son actif un goût pour l'art. Il avait été un officier SS, qui s'était lui aussi retrouvé dans la ville de Dachau où il avait passé quelques mois dans un camp d'entraînement (ce sont ses propres enfants qui ont commandé et publié des recherches ayant conduit à ces révélations, tout en se portant volontaires pour rendre des tableaux de leur héritage à des familles juives spoliées).

Konrad Bernheimer a réussi quelques belles ventes dans sa carrière. Il s'est montré un homme généreux et fidèle en amitié. Mais cet affectif, éternel optimiste, toujours disposé à dépasser le niveau raisonnable des enchères et qui n'a pas, contrairement à ce qu'il pense, un œil très assuré, a été plus d'une fois trahi par sa confiance en soi, héritée peut-être de son peu commode aïeul. Faisant fi des moqueries, il se mit à vendre de la peinture décorative dans la galerie Colnaghi, traditionnellement réservée aux grands maîtres du passé, un changement d'orientation qu'il assumait sans fard. Le marché se rétrécissant, les difficultés financières s'accumulant, Bernheimer dut partager les locaux avec Hauser & Wirth, une maison spécialisée dans l'art contemporain (racontant aux journalistes qui voulaient

bien le croire qu'il allait se lancer, à cinquante-six ans, dans cette aventure, alors qu'aucune association n'était en fait prévue entre les deux activités). De même, à Munich, il dut louer un espace de sa galerie au marchand de manuscrits réputé Heribert Tenschert. En 2016, son associée à Londres, Katrin Bellinger, une grande dame spécialiste du dessin, décidait de le quitter. Quelques mois plus tard, Bernheimer céda le contrôle de Colnaghi à deux jeunes marchands madrilènes qui remirent la maison sur pied.

L'année 2015 fut pour Bernheimer celle de la grande liquidation. Le bénéfice acquis sur le Cranach n'ayant pas dû suffire, il clôtura sa société munichoise, avant de proposer ce qui restait de son héritage chez Sotheby's. Le moment n'était guère favorable. Lors de la soirée de prestige, la moitié des lots ne trouvèrent pas preneur. Enfin, ultime symbole, il mit sa demeure féodale des Alpes en vente. Elle est toujours proposée par l'agence immobilière de Sotheby's, laquelle précise qu'aucune restauration n'est nécessaire dans cet édifice de 1 300 m<sup>2</sup>, qui compte quarante chambres, huit salles de bains et neuf salles d'eau, plusieurs salons de réception et un hammam dans une salle voûtée.

Michaël Tordjman, qui lui a vendu la Vénus, est, tout au contraire, parfaitement inconnu sur le marché de l'art, dont il avoue volontiers ne pas connaître les arcanes. Ce trentenaire d'aspect un peu timide, élégant et charmant, fils unique choyé d'un couple franco-allemand, s'est lancé dans la finance en proposant des prêts à des diamantaires d'Anvers. Sa mère a suivi de brillantes études à Harvard avant de devenir la première femme à diriger une grande société minière américaine. Un certificat d'Air France d'un record de vols sur Concorde était affiché dans son bureau, ce qui a laissé une impression durable sur son fils. Le garçon



a vécu son adolescence entre cette femme de tête et son époux kinésithérapeute, dans une maison dans le style de Frank Lloyd Wright au mobilier Leleu, sur un domaine d'une trentaine d'hectares en forêt de Rambouillet. Lors de notre première rencontre, peu après la saisie de la *Vénus au voile*, il avait l'air sincèrement étonné de l'ampleur prise par l'affaire, manifestement peiné de voir son authenticité mise en doute.

D'où la tenait-il ? D'une compagnie dont il est président, Skyline Capital. Disposant d'une boîte postale sur Broadway, représentée par son directeur financier, David Jenkins, elle avait acheté la *Vénus au voile* à une autre société du Delaware appelée Art Factory, appartenant à un courtier en art français résidant en Italie, Jean-Charles Méthiaz. Michaël Tordjman avait fait sa rencontre par l'intermédiaire de son beau-fils, qui était son copain de fac alors qu'il étudiait à l'Université américaine de Paris. Il raconte avoir proposé ses talents d'ingénieur financier pour structurer sa société et déposer les statuts d'Art Factory dans cet État américain à la fiscalité avantageuse (il ne faut pas forcément aller jusqu'au Panama ou aux îles Vierges pour trouver d'accueillants paradis fiscaux).

L'œuvre lui fut vendue le 21 mars 2013 pour 700 000 euros, le contrat précisant que l'offre avait été émise le 28 décembre précédent. Elle est décrite comme « attribuée à Lucas Cranach », autrement dit, dans le jargon du métier, sans certitude sur l'auteur présumé. L'expression « attribuée à », dans un catalogue ou contrat, signifie simplement que la composition pourrait être d'un artiste ou d'un proche, sans offrir aucune garantie quant à sa paternité.

L'air d'un baroudeur sur le retour, Jean-Charles Méthiaz est un grand gaillard affable vivant dans les Pouilles. À ses heures perdues, il aime pêcher sur son bateau, produire

son huile d'olive ou peindre des scènes pop multicolores peuplées de chimères et de femmes à la poitrine conique, dont l'une orne le mur d'un café populaire de Milan. Lui-même, comme il me l'a confié, détenait le panneau de la Vénus depuis deux mois environ d'un compatriote vivant dans la région de Parme, du nom de Giuliano Ruffini, avec lequel il était régulièrement en affaires. Ce dernier lui avait signé le 19 novembre 2012 à Paris un « mandat de vente et d'expertise ». Pour une composition qui évoque irrésistiblement Cranach, sans compter la présence de sa signature, le descriptif en est étonnamment sommaire : « Femme Nue » sans indication d'auteur ou même d'époque. Aucune valeur n'est non plus mentionnée. Méthiaz a quand même pris la précaution d'ajouter à la main « Datée 1531 ».

Jusqu'ici, la version des deux hommes est la même, mais ensuite les choses se gâtent. Le 16 janvier, un acte fait état de la cession de la peinture à Art Factory. Se domiciliant au 3 de l'avenue Winston-Churchill à Bruxelles, Giuliano Ruffini « vend une Huile sur Bois datée 1531 attribuée à Lucas Cranach l'Ancien, représentant une "Vénus au voile" provenant de sa collection personnelle, pour la somme de 510 000 € payable suivant les modalités visées au contrat 044764160113. Attribution : Lucas Cranach. »

Plus tard, Giuliano Ruffini m'a affirmé que ce contrat « n'avait aucune valeur », sa signature ayant été imitée, dit-il. Il assure n'avoir jamais touché les 510 000 euros promis, ce que son ancien ami Méthiaz conteste formellement. Ruffini est allé jusqu'à traîner ses deux partenaires devant les tribunaux pour obtenir réparation. En mai 2014, il a assigné Jean-Charles Méthiaz et Michaël Tordjman à Paris pour « violation de contrat », les accusant de « détournement du prix suivant des manœuvres dolosives » et leur demandant 3,2 millions d'euros en dommages et intérêts. Selon son

avocat, « la signature du peintre apparaît fort peu visible, mais M. Ruffini avait l'intuition qu'il pouvait s'agir d'une peinture de son atelier, voire de Lucas Cranach l'Ancien » (sans aller, notons-le, jusqu'à formuler cette hypothèse dans son premier mandat de vente). Il accuse désormais ses adversaires d'avoir « omis de lui rendre compte de leurs démarches et des résultats des expertises », « d'avoir exporté illégalement l'œuvre du territoire français » et de s'en être emparés « sur la base de faux contrats ». Il est parvenu, en février 2015, à obtenir la saisie de biens appartenant à ses deux anciens compères, un appartement à Paris pour Tordjman, une propriété dans les Pouilles ainsi qu'un tableau de Mary Cassatt pour Méthiaz, ce qui n'a pas amélioré la jovialité au sein du trio.

Longtemps, Giuliano Ruffini en a été pour ses frais, la procédure ayant été gelée dans l'attente des résultats de l'instruction pénale : ses adversaires avaient fait valoir que si l'œuvre était définitivement classée comme un faux, elle perdrait pratiquement toute valeur, si bien que les millions qu'il réclamait n'auraient plus de fondement. Mais, le 30 janvier 2020, le juge compétent a décidé la relance de la procédure, estimant que la remise en cause de l'authenticité de l'œuvre n'avait pas d'incidence sur le litige, qui porte sur des fautes reprochées par M. Ruffini « aux défenseurs en qualité d'intermédiaires dans l'exécution d'un mandat ».

Toutes ces accusations sont catégoriquement récusées par les deux hommes, qui pensent que Giuliano Ruffini en réalité n'a pas supporté d'apprendre que le prix de l'œuvre s'était démultiplié après qu'il s'en fut débarrassé. En moins de six mois, le tableau ayant changé cinq fois de main (Ruffini, Art Factory, Skyline Capital, Tordjman, Bernheimer, Liechtenstein), sa valeur est en effet passée d'un demi-million à sept millions d'euros, ce qui donne une

idée de l'enchaînement des intérêts dans un marché de l'art qui cultive la discrétion. Il est vrai que, entre-temps, elle a reçu la bénédiction de deux grands spécialistes de Cranach.

Dans le contrat de vente à Bernheimer, il n'est plus question de formule aussi vague que « attribué à ». Michaël Tordjman reconnaît « expressément et irrévocablement l'authenticité du Tableau », décrit comme « Venus au voile, huile sur bois, 38,7 x 24,5 cm, Lucas Cranach l'Ancien (1472-1553) ». Comme le résume son avocat, M<sup>e</sup> Pierre-Olivier Sur, « il a acheté un doute et vendu une certitude ». Car, en annexe, Michaël Tordjman a pu accrocher deux certificats d'authenticité rédigés à une semaine d'intervalle, l'un signé de l'historien de l'art berlinois Werner Schade, l'autre de son confrère bâlois Dieter Koeplin.

Les deux hommes ont en commun une réputation d'intégrité. Leur certificat, chacun en allemand, est rédigé à la main après examen visuel du panneau. Âgés respectivement de soixante-dix-huit et soixante-seize ans au moment des faits, ils font encore partie d'un monde dans lequel l'ordinateur ou le téléphone portable sont incongrus. Il faut leur envoyer de préférence un courrier, éventuellement les appeler sur leur ligne fixe ou leur rendre visite. Ils se montrent du reste très disponibles, répondant avec beaucoup d'amabilité aux sollicitations.

Werner Schade est l'auteur de la biographie de Cranach et de sa lignée<sup>1</sup> qui est restée la référence. Dans son attestation, datée du 31 janvier 2013, il se montre extrêmement assuré, laissant tout juste transparaître une hésitation sur l'identification de la déesse : Vénus ou Aphrodite ? Il est vrai qu'elle montre très peu d'attributs... Il confesse cependant avoir été un peu surpris par le simplisme de la date portée sur le tableau et du dragon aux ailes de chauve-souris, dont

---

1. *Die Malerfamilie Cranach*, Der Kunst, Dresde, 1974.

l'artiste a fait sa signature à partir de son anoblissement en 1508. Ces marques sont intimement mêlées à la peinture d'origine – tous les examens l'ont confirmé. Comme il me l'a expliqué lui-même, Werner Schade a été convaincu par « la beauté de l'image » et sa proximité avec les originaux du grand maître. La conclusion de son certificat était ainsi catégorique : « Ce panneau appartient sans aucun doute [*ohne Zweifel*] à ces grandes figures de l'œuvre de Cranach. »

Né en 1934 à Breslau, Werner Schade a réalisé presque toute sa carrière sous la dictature communiste, dirigeant le département des dessins et estampes de Dresde puis celui de Berlin-Est. Vivant retiré à Berlin dans la maison où Christoph Friedrich Nicolai avait établi son cercle littéraire du temps des Lumières, il raconte avec un regard bleu pétillant combien il a souffert de ne pouvoir librement se rendre en Europe occidentale pour admirer les monuments et étudier le dessin de la Renaissance. En juillet 2016, il m'a longuement expliqué comment il en était arrivé à attribuer la *Vénus au voile* au grand maître de la Renaissance. « J'ai vu le panneau à Londres, qui m'a été montré par le fils de la famille bruxelloise, laquelle en était propriétaire depuis fort longtemps. Je l'ai examiné plusieurs heures. Il y avait là une restauratrice, qui fut d'une grande aide, car elle pouvait répondre à beaucoup de questions sur son état. Il ne m'a même pas effleuré que la composition aurait pu dater d'une autre époque. J'ai surtout cherché à comprendre si l'exécution pouvait être attribuée à l'artiste ou à son entourage. Pour moi, il était évident qu'elle était tellement belle qu'elle ne pouvait provenir du fils Cranach. Elle ne pouvait qu'être de la main de Lucas l'Ancien. » Bien qu'ayant gardé un souvenir assez précis de l'événement, Werner Schade, fatigué par un séjour à l'hôpital, n'avait plus la mémoire des noms. En fait, le « fils de famille belge »

n'était autre que Michaël Tordjman. Celui-ci se souvient que la restauratrice, appelée Katherine Ara, avait attiré l'attention de l'historien de l'art allemand sur le réseau de craquelures, qui lui semblait anormal. « Mais il lui rétorqua qu'elle raisonnait en fonction de ses observations sur d'autres essences que le chêne, lequel réagit différemment. »

Lors de notre rencontre en 2016, Werner Schade avait entendu parler de la saisie du tableau, mais il n'avait pas été ébranlé par les éléments fragmentaires parus dans le *Spiegel*. « Le peu que j'en ai lu ne m'a pas convaincu ; vous savez, c'était vraiment une très belle œuvre », a-t-il maintenu avant de concéder : « Maintenant, si des examens scientifiques établissent qu'elle ne date pas de l'époque, j'admettraï facilement m'être trompé. Cela nous arrive à tous, il ne faut pas avoir peur de le reconnaître », concluait-il avec un large sourire.

En 2013, son avis positif reçut le renfort d'un autre spécialiste. Le 8 février, Dieter Koepplin remettait un second certificat d'authenticité à Michaël Tordjman, dans un style plus factuel que celui de son confrère berlinois. Né en 1936, ce conservateur, qui a notamment dirigé le cabinet graphique de la ville de Bâle, a présidé à la grande exposition de 1972 pour le cinquième centenaire de la naissance du peintre. Il a examiné le panneau apporté par Michaël Tordjman, avec son ami Bodo Brinkmann, conservateur en chef de la peinture au musée de Bâle, un autre connaisseur, qui avait organisé cinq ans plus tôt la rétrospective Cranach à la Royal Academy de Londres.

Le duo s'est montré plus circonspect que Werner Schade. Leur attestation trahit un certain trouble. D'emblée, les deux hommes notent que la peinture se trouve « en excellent état ». Avouant eux aussi leur perplexité à l'examen des craquelures, ils indiquent « ne pas reconnaître "l'écriture" de

Cranach dans certains éléments comme la main droite » de la déesse. Pourtant, au final, ils se disent eux aussi convaincus par la cohérence de « cette figure aux si belles proportions » avec d'autres Vénus de Cranach, celles de Francfort (1532) et de Paris (1529). Ils recommandent cependant de rechercher la date de la découpe du panneau, suggérant de confier ce test de dendrochronologie au professeur Peter Klein à Hambourg.

Ce que ces trois spécialistes ignoraient quand ils ont authentifié l'œuvre, c'est que quelques mois plus tôt la grande maison Christie's avait été dissuadée de la mettre en vente, après une série d'examens troublants.

## CHAPITRE 3

### La naissance du doute

En novembre 2012, Jean-Charles Méthiaz apporte la Vénus avenue Matignon au siège parisien de Christie's avant de la déposer, le 29 du mois, à son antenne de Bruxelles pour une évaluation. Le panneau est alors transféré à Londres où Christie's le soumet à une série de tests. En décembre, il est confié au laboratoire de Libby Sheldon, pour en déterminer « l'authenticité, la datation et l'origine » et « s'il pourrait en particulier remonter à Lucas Cranach le Vieux ». Cette spécialiste de l'histoire des matériaux en art me dira plus tard que son examen avait été trop bref pour en tirer des conclusions définitives. Néanmoins, dix prélèvements microscopiques sont effectués sous les auspices de Christie's, apparemment sans solliciter l'avis de son client, Jean-Charles Méthiaz. Celui-ci assure que son ami Ruffini a piqué une crise en apprenant que son tableau avait été soumis à des recherches aussi poussées. On peut le comprendre.

Libby Sheldon est restée prudente dans ses écrits. La peinture lui paraît ainsi « fabriquée à la manière de ce qu'on pourrait attendre d'une production des débuts du XVI<sup>e</sup> siècle dans un atelier comme celui de Cranach ». Sans être « aussi régulières que celles visibles sur ses œuvres », les craquelures lui semblent « convaincantes ». Les couleurs, comme



l'azurite, le blanc de plomb, le vermillon sec, le noir végétal, et les pigments de terre, dont les ocres, « correspondent à ceux de l'époque », même si l'absence de jaune de plomb et d'étain l'intrigue, tout comme l'état du panneau dont un côté apparaît plus endommagé que l'autre.

Christie's contacte alors un spécialiste de l'analyse des bois, du nom de Ian Tyers, mais celui-ci s'avouera incapable de délivrer un avis en raison de l'état dégradé du support : « 8 % de ceux que j'ai eu à examiner dans ma carrière se sont avérés inexploitable », explique-t-il dans un mail, « par chance, cela reste une proportion raisonnable. Il ne fait aucun doute pour moi que votre petit panneau se trouve dans ce cas. » Les bords sont « tellement fins et endommagés » qu'il lui semble impossible de collecter des données fiables. Il a le sentiment que ce morceau de bois « extrêmement singulier » a pu être soumis de manière anormale à l'eau ou à la fumée. Il le juge « indatable », à moins d'envisager de longues recherches aux résultats aléatoires.

Les inquiétudes seront amplifiées par un autre scientifique appelé par la maison de ventes, qui n'a décidément pas ménagé sa peine. De prime abord, Tom Caley, du laboratoire Shepherd installé à Wimbledon, s'incline devant une « image impressionnante, très sophistiquée, d'excellente qualité et fort bien préservée ». Mais, enchaîne-t-il, cette impression « est en partie démentie par un examen plus rapproché ». Le bois, qui normalement s'assombrit avec le temps en surface, se trouve cette fois « noirci de part en part ». Le dos du panneau a aussi été curieusement couvert d'un produit anthracite. En dessous, cet expert croit voir des stries qu'aurait pu laisser un ponçage au papier de verre. Il souligne le contraste existant entre un support « en piètre état » et une peinture qui présente « un superbe état de préservation », une contradiction qui semble en effet bien

problématique. Autre bizarrerie, six marques, à intervalles réguliers en haut et en bas, ont été laissées par un crampon de menuisier. Le fond noir montre des micro-plissures, dans lesquelles il a retrouvé de « la poussière et des cheveux » mêlés. Tom Caley juge aussi anormales les ombres et les proportions du corps de la dame. Les nuances de la carnation chercheraient à donner « de loin » l'apparence d'une touche semblable à celle du peintre. Les cils sont « assez maladroits ». En somme, « les caractéristiques techniques différent de beaucoup de celles que l'on constate sur les créations de l'artiste ».

C'est le coup de grâce : cette expertise achève une œuvre déjà fragilisée par le flou de sa provenance. Christie's décide de rendre le tableau. Le 17 janvier 2013, il est repris à son siège du quartier huppé de St James par Méthiaz contre remboursement de 2 456,73 livres sterling pour frais d'expertise, ce qui l'a bien fait râler. Son ami Tordjman l'accompagne.

Sur un coup de tête, ils se rendent dans une galerie renommée, celle de Mark Weiss, qui se trouve à cinq minutes à pied. Tordjman, qui avait déjà proposé à Méthiaz de lui racheter le tableau, voudrait simplement demander son avis au marchand. Il va être bien surpris. Les deux hommes ne s'attendaient pas du tout à la réaction du galeriste : « Mark Weiss n'a pas voulu nous laisser partir. Il a tenu à acheter l'œuvre sur-le-champ, sans discuter », racontent-ils à l'unisson. Il a demandé un prix. Méthiaz a lâché : « Dix millions d'euros. » « C'était un bluff total, s'exclame Michaël Tordjman, abasourdi, mais Weiss était tellement enthousiasmé qu'il a proposé neuf millions et demi et Méthiaz a topé là. Le galeriste a sorti un pro forma de contrat d'achat et l'a signé sur-le-champ ! J'étais soufflé ! »

Mark Weiss demande alors un constat d'état à sa restauratrice habituelle, Katherine Ara (ce qui la conduira à la

rencontre avec Werner Schade quand il sera invité à passer voir l'œuvre). Dans son compte rendu daté 22 janvier, même si elle adopte un ton sobre, elle relève plusieurs bizarreries – sans avoir eu connaissance des examens antérieurs. Pour des raisons qui n'ont pas été élucidées, une radiographie pratiquée à l'Institut Courtauld n'a donné qu'une image « confuse », inexploitable. Elle se montre déconcertée par une fissure importante courant à la verticale, qui est couverte par la peinture, si bien qu'il faudrait croire qu'un artiste aussi méticuleux que Cranach aurait exécuté sa composition sur un panneau déjà fissuré. Elle discerne un dessin sous-jacent « hésitant et irrégulier », ce à quoi il ne nous a pas habitués. À l'instar de Libby Sheldon, elle évoque l'absence de jaune de plomb et d'étain, dont Cranach appréciait hautement les qualités, pour modeler les bijoux et leur remplacement par une couleur aux particules « très grossières » avec « moins de corps ».

La restauratrice rend un bilan sans fard, énumérant pas moins de onze problèmes posés par le tableau. Les craquelures « ne sont pas uniformes » et ne paraissent pas « reliées à la structure de la peinture et du fond » ; « la peinture manque du “corps” qu'on pourrait attendre d'une œuvre de l'époque » ; « dans ses passages sombres, elle n'est pas aussi translucide, brillante et patinée qu'une production du XVI<sup>e</sup> siècle » ; le dessin sous-jacent irrégulier et hésitant serait ponctué de marques de transfert d'une composition recopiée d'une autre source ; elle se dit surprise par l'importance de « larges particules blanches », composées de sulfure de plomb.

Plusieurs scientifiques ayant analysé des tableaux mis sur le marché par Giuliano Ruffini se sont montrés déconcertés par une teneur jugée anormale de ces sels de plomb. Ils notent aussi la formation de globules blanchâtres qui

percent à la surface de la peinture. Ce phénomène est en fait assez fréquent dans les peintures de maîtres anciens, lesquels recouraient beaucoup à un pigment blanc à base de carbonate de plomb qui, mélangé à de la craie, est appelé céruse. Dans certaines circonstances, qui sont encore mal élucidées, un processus de dissolution du métal se produit par l'association des ions métalliques avec les acides gras libérés de certaines huiles ou résines. Des monticules se forment, qui peuvent percer la couche de peinture, faisant apparaître à la surface de minuscules protubérances opalescentes.

Les études à ce sujet sont assez récentes. Le phénomène a été reconnu il y a vingtaine d'années seulement lors d'une restauration de *La leçon d'anatomie du docteur Tulp* de Rembrandt, qui est couverte de ces pustules. Elles se retrouvent aussi sur *La ronde de nuit*. Depuis, elles ont été signalées sur des milliers de peintures depuis le XIII<sup>e</sup> siècle, au point que la Tate Gallery à Londres a identifié cette maladie sur les deux tiers de sa collection de peinture anglaise depuis la Renaissance jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, quand la toxicité du plomb est devenue un phénomène reconnu. Les causes en sont encore mal cernées. « Ce phénomène présente de multiples facettes et, généralement, un seul scénario ne peut suffire à en rendre compte », préviennent Katrien Keune et Jaap Boon, les deux scientifiques d'Amsterdam qui ont ouvert le champ de cette recherche. L'hypothèse habituellement retenue est le déclenchement d'interactions avec le liant, certains siccatifs ou peut-être d'autres pigments, favorisées par les conditions atmosphériques. Ces précipités peuvent en effet avoir été stimulés si la peinture a été mouillée ou chauffée. On a pensé un temps que la cause pour *La leçon d'anatomie* de Rembrandt aurait pu être l'incendie du palais royal d'Amsterdam en 1723, d'où le tableau a

été sauvé de justesse. Mais les suspicions se portent plutôt désormais sur des interventions malheureuses au siècle suivant, au cours desquelles les restaurateurs ont humidifié et chauffé la surface à l'aide d'une palette pour faciliter leur intervention sur la peinture. L'ajout de solvants n'a rien arrangé, surtout si de l'acétate a été utilisé avec un peu trop d'allant. En tout cas, ces agrégats de sels de plomb varient selon les processus, si bien que les scientifiques pensent que certaines formes prises par ces globules pourraient trahir des méthodes propres aux faussaires. Par exemple, si ces protrusions sont apparues très rapidement parce que le tableau a été placé dans un four à très basse température, pour le sécher et le vieillir artificiellement. Une des pistes de la recherche pourrait être de déterminer si, dans ce cas, apparaissent des caractéristiques spécifiques dans les flux de cristallisation qui permettraient d'en déduire ce séjour peu commun dans un four. Mais cette recherche encore embryonnaire s'intéresse bien davantage pour le moment à l'étude de cette maladie sur les chefs-d'œuvre du passé qu'au repérage des faux.

Non moins troublant, la restauratrice anglaise a trouvé dans les perles du collier de la Vénus du blanc de titane, un pigment mis au point dans les années 1920. Mais comme elle ne peut établir si cette couleur se trouve profondément inscrite dans la matière picturale ou si elle est seulement présente en surface, elle n'exclut pas qu'elle puisse provenir d'une restauration récente. À vrai dire, personne ne semble savoir si l'œuvre a jamais subi de restauration, à quel moment et dans quelles conditions...

À ce moment-là, qu'importent ces soucis mineurs ! Dix millions d'euros ! Enfin presque. La joie de Jean-Charles

Méthiaz sera cependant de courte durée. Dès le lendemain, un intime de Mark Weiss, employé par Christie's, trahit le secret pour lui confier que la pièce jugée douteuse vient d'être refusée par son entreprise. Le galeriste demande sur-le-champ à résilier le contrat, ce à quoi se résigne Méthiaz. La rupture est consommée le 29 janvier, seulement douze jours après la signature de l'accord. Jean-Charles Méthiaz fera bien par la suite une vague tentative du côté de Sotheby's, qui n'aura pas de lendemain.

Mark Weiss, ayant agi sagement, ne perd cependant pas tout intérêt pour le tableau. Voulant en avoir le cœur net, il prend contact à Bâle avec les deux historiens de l'art qui avaient reconnu l'authenticité de la composition, Dieter Koeplin et Bodo Brinkmann. Ces échanges ne le rassureront guère. Dans un mail du 12 février 2013, Brinkmann lui confesse combien cette œuvre lui semble « déroutante » (*puzzling*, un terme qu'il reprend à plusieurs reprises). Lui aussi s'avoue perturbé par de profondes craquelures, qui « s'interrompent brutalement ». Il hasarde une hypothèse : elles pourraient se poursuivre sous une « épaisse couche de repeints » rajoutés des siècles plus tard. Ce postulat lui permet d'expliquer les faiblesses de style décelées en plusieurs endroits sur le corps de la divinité. Il maintient néanmoins que « les proportions et la grâce de cette composition pourraient indiquer qu'elle a été réalisée par Cranach l'Ancien ». Les deux hommes se disent également « déconcertés par la signature, exécutée en deux couleurs (ce qui est très inhabituel ! ) ». La forme bien trop simplifiée des ailes du dragon rend Koeplin « très mal à l'aise », tandis que Brinkmann trouve « trop réguliers » les chiffres de la datation, 1531. « En bref, conclut ce dernier, voilà une œuvre déroutante – et, vraiment, en très mauvais état. »

Un peu dérouté en effet, Mark Weiss appelle Bodo Brinkmann au téléphone, qui lui confesse qu'il ne lui viendrait pas à l'idée de proposer une peinture aussi problématique à un musée (à commencer par le sien propre, le Kunstmuseum de Bâle). Le marchand lui envoie alors de Londres le constat de Katherine Ara, laquelle soulignait à l'inverse le « très bon état » de la peinture. Le conservateur suisse maintient ses doutes, esquissant, par retour de mail, une autre spéculation, qui n'a pu qu'accroître la méfiance de son interlocuteur : « À mon avis, qui est partagé par Dieter Koeplin, il est impossible que la main droite ou le genou gauche aient pu être peints par Cranach. On n'y retrouve pas sa touche, ni son sens du modelé. Si Katherine a raison de penser que ces parties sont originales, alors la seule explication est que cette peinture n'est pas de Cranach, mais d'un imitateur ou d'un faussaire. Ce n'est pas mon opinion, car je considère que ces parties ont été repeintes. Mais ce serait la seule conclusion logique à tirer. » Faisant observer qu'il a bien du mal à examiner les reproductions photographiques que lui a envoyées le marchand de Londres, il conseille une réflectographie infrarouge, qui permettrait de discerner les couches profondes et les dessins sous-jacents. Par-dessus tout, il recommande de s'adresser au spécialiste allemand qui fait autorité sur Cranach, Gunnar Heydenreich, afin de profiter de sa « vaste expérience scientifique ». Personne ne fera appel à lui.

Entre-temps, fort des certificats d'authenticité qu'il a obtenus, Michaël Tordjman a pris contact avec Konrad Bernheimer. Celui-ci a eu le même coup de foudre que son confrère Mark Weiss. Le jeune financier avoue avoir été impressionné par « l'aplomb » du vieux routier, qui n'a guère accordé d'importance aux deux certificats d'authenticité :

## L'AFFAIRE RUFFINI

« Je suis heureux de les voir, lui aurait-il confié, mais franchement je n'en ai pas besoin ; j'ai suffisamment d'expérience et je suis moi-même un spécialiste de Cranach, que j'ai étudié tout au long de ma carrière. »

Et c'est ainsi, après tous ces cahots, qu'il signa l'acte de vente.



## CHAPITRE 4

### La Vénus sous examen

Saisi par les autorités françaises, le panneau se retrouve entraîné dans une nouvelle et longue expertise confiée au Laboratoire de recherche des musées de France. Installé dans un bunker au sous-sol de la cour du Louvre, ce laboratoire est né des efforts déployés dans les années 1920 par deux médecins argentins, Fernando Perez et Carlo Mainini, pour convaincre les conservateurs du Louvre de les laisser examiner leurs précieux objets à l'aide de leur matériel d'imagerie, notamment un appareil de radiographie aux rayons X. Aujourd'hui encore, les instruments d'analyse des objets d'art, comme les scanners, sont pour la plupart dérivés de l'imagerie médicale. Parmi les derniers procédés, l'OCT (tomographie par cohérence optique), conçue pour faire apparaître une coupe extrêmement précise des membranes de l'œil, est par exemple mise à profit pour mesurer des vernis ou des couches de laque de quelques millièmes de millimètres d'épaisseur sur des tableaux.

Le premier laboratoire officiellement installé au Louvre en 1931 prit le nom d'Institut Mainini. Assaillis par ces deux passionnés, les conservateurs grognons avaient fini par consentir à les remiser dans un grenier du pavillon de Flore, tout en leur imposant de prendre eux-mêmes en charge les frais de leur sympathique passe-temps. Récupéré

par le Louvre, avant de devenir, en 1968, le laboratoire de l'ensemble des musées de France, il eut pendant une trentaine d'années comme chef Magdeleine Hours, qui a porté ces études à l'état de véritable discipline scientifique. Il dispose d'un appareillage de pointe, dont le seul accélérateur de particules employé exclusivement à l'analyse des objets d'art, qui a été perfectionné en 2017. Mais son véritable trésor, à mon sens, ce sont ses équipes, dont la compétence est reconnue dans le monde entier. Tout comme en médecine, les images ont une utilité toute relative, tant qu'elles ne sont pas interprétées correctement et, surtout, tant que leurs données ne sont pas exploitées au moyen de logiciels de plus en plus performants.

Les inquiétudes déjà exprimées par les experts britanniques vont se trouver confirmées par les équipes qui vont passer des mois à essayer de soulever le voile de la Vénus. Cette recherche est sans précédent. Pas moins de deux cents heures de travail ont été nécessaires au laboratoire pour rendre son avis le 13 juillet 2016. En raison d'une crue de la Seine, il avait fallu déménager tous les équipements, qui se trouvent bêtement en sous-sol, avant de les réinstaller l'alerte passée. De surcroît, sous la cour du Louvre, les esprits étaient passablement troublés : quelques années plus tôt, le laboratoire avait donné son blanc-seing à un autre tableau provenant de la même source, un portrait donné au peintre hollandais Frans Hals, dont nous reparlerons.

Pour ne rien arranger, la période a coïncidé avec une déferlante d'affaires de faux meubles, chacune apportant son lot de controverses et de rumeurs malveillantes. Certains dans ces murs se sont retrouvés affectés à titre personnel, même si absolument rien ne pouvait leur être reproché. Mais l'inquiétude était redoublée par la méfiance

portée envers les médias, toujours soupçonnés de préférer le scandale à l'exactitude des faits.

Cette atmosphère n'était certes pas propice à la sérénité qu'apprécient tant les chercheurs. A-t-elle pu contribuer au style convenu du bilan transmis à la juge ? Affichant en tout cas une prudence de circonstance, les auteurs de ce rapport préliminaire de soixante-sept pages, Élisabeth Ravaud, assistée de Gilles Bastien, omettent de rendre une conclusion, se contentant d'aligner des « questions », dont la conjonction n'en demeure pas moins perturbante.

Ils notent tout d'abord que Cranach n'avait normalement pas recours au chêne pour ses panneaux, mais au tilleul ou au hêtre. D'après le rapport, qui reprenait en fait des éléments un peu datés, sur 217 cas de peintures analysées de l'artiste, seulement trois seraient en chêne. Ce chiffre est contesté par le directeur de la collection du Liechtenstein, Johann Kräftner, qui assure qu'il en existe au moins une vingtaine. En fait, au moment où l'expertise était rendue, sur un total de 1 359 peintures étudiées et enregistrées par la Cranach Digital Archive, le bois de 248 œuvres retenues comme de la main du maître avait été analysé par le professeur Peter Klein de Hambourg. Une chose est sûre : le chêne apparaît dans seulement quelques cas, essentiellement cinq doubles panneaux réalisés lors d'un séjour de l'artiste en Hollande en 1508, et un tout petit groupe exécuté de 1527 à 1530. Il y a une cinquantaine d'années, ce décompte était plus important, mais il a dû être révisé à la baisse après un affinement des diagnostics. « Le constat global reste valide », me confie Gunnar Heydenreich, qui a composé cette base de données, « le recours au chêne est à coup sûr exceptionnel chez Cranach. »

Après ces remarques liminaires sur l'essence du panneau, le laboratoire aborde les couleurs, pour reconnaître qu'elles

« sont compatibles avec l'époque présumée de l'œuvre ». En revanche, il s'étonne de la présence d'azurite et de l'absence de ce fameux jaune de plomb et d'étain, à laquelle il attribue « le manque de précision, de finesse et de relief » des perles exécutées avec un mélange mal fait de blanc de plomb coloré et d'ocre – ce qui semble inexplicable pour un technicien comme Cranach qui disposait, rappelons-le, de son propre magasin de pigments.

L'analyse stratigraphique de deux micro-prélèvements révèle la présence d'un apprêt posé à même le panneau à base de craie contenant des micro-fossiles, qui n'était pas le matériau normalement usité à l'atelier de Cranach. Après Libby Sheldon à Londres, le rapport s'interroge sur l'abondance de chlorure de plomb, qui lui semble « atypique et, pour l'instant, inexplicquée ». Il prend soin de noter que cette profusion de particules métalliques se retrouve sur un autre tableau provenant de Giuliano Ruffini, saisi par les enquêteurs de l'OCBC, *Le combat de Carême et Carnaval*, qui a été autopsié comme un faux Brueghel, comme nous le verrons au chapitre 8.

La méfiance des laborantins est aussi éveillée par un réseau de craquelures au « caractère aléatoire », lequel « ne suit pas les déformations du bois », plus marquées dans les parties blanches alors qu'elles n'affectent « pratiquement pas les parties noires ». L'auteur du rapport en conclut qu'il ne se trouve « pas, de facto, en présence de craquelures d'âge » mais du produit d'« un vieillissement artificiel ».

Cette interprétation sera cependant disputée. Photographies de détail à l'appui, Giuliano Ruffini m'a ainsi répondu que des craquelures semblables apparaissaient sur des tableaux non contestés de Cranach, faisant observer que, à l'épreuve du temps, les parties noires réagissent différemment. Quant au prince de Liechtenstein, il mentionnera

un certificat d'un spécialiste anglais qui aurait jugé que « les craquelures peuvent parfaitement concorder avec la période du XVI<sup>e</sup> siècle ».

Cependant, l'expertise menée au Louvre ne s'arrête pas là. Relevant les plissements à la surface de la peinture, « en contradiction avec la déformation convexe du panneau », elle en déduit « la présence de l'œuvre dans un milieu où la température a atteint des niveaux excessifs », ce que semblent confirmer des « dépôts noirâtres bulleux » au revers.

Les scientifiques n'ont pu comparer le tableau aux *Trois Grâces* de Cranach, une œuvre que le Louvre venait d'acheter en 2010 pour quatre millions d'euros à la regret-tée Françoise Seligmann, héritière d'une illustre famille de marchands d'art. Pourtant, datée elle aussi de 1531, elle présente des ressemblances avec la composition litigieuse. Apparemment, le laboratoire se serait heurté à la franche mauvaise humeur d'une conservatrice du Louvre (oui, ce grand musée est parfois un monde étrange...). Néanmoins, il a pu confronter le panneau à deux autres Cranach du Louvre : le portrait de Jean-Frédéric de Saxe, lui aussi de 1531, ce qui a notamment permis de comparer signatures et dates, et la *Vénus* représentée sur un fond de paysage, de 1529. Les œuvres ont été transférées un jour de fermeture du musée par souterrain au laboratoire, le 5 juillet 2016.

La série de macrophotographies des trois œuvres, pour ceux qui ont pu y avoir accès, est éloquente. La comparaison ne joue vraiment pas en faveur de la *Vénus au voile*, dont les cheveux, les yeux, les cils et les sourcils, et même les poils pubiens, ressortent bien plats, ternes et imprécis. Les experts ne disent pas autre chose. « Le regard semble éteint et les coups de pinceau » autour des yeux « sont

mal définis » ; le nez, la bouche, le nombril et les tétons tout comme les gemmes et perles des colliers sont « peints de manière plus sommaire », « manquant de netteté et de contraste » ; « la matière des carnations reste très uniforme », sans les retouches d'un blanc presque pur posées sur les parties plus claires ; « les contours sont très peu définis » ; la chevelure est rendue comme « une masse » ; manquent les légers coups de pinceau par lesquels l'artiste représente les boucles, les cils ou sourcils et dessine les veines. En découvrant ces clichés, et même en considérant que son tableau pourrait éventuellement provenir de l'entourage du peintre plutôt que de lui-même, le prince de Liechtenstein a dû se dire qu'il l'avait payé bien cher. Il a en effet déboursé près du double du prix payé par le Louvre pour les Grâces de la famille Seligmann, d'une qualité infiniment supérieure, et dont l'authenticité est confirmée par Gunnar Heydenreich.

Aude Buresi ne s'est pas contentée de cette étude, déjà volumineuse. La magistrate a confié à Violaine de Villemereuil le soin de conclure une expertise complète, intégrant l'apport du laboratoire des musées de France. Chimiste de formation, ayant à son actif plusieurs travaux de police scientifique, cette jeune femme a créé, en 2016, Ose Services, une société d'analyse des matériaux. En faisant appel à un panel de spécialistes (historien de l'art, spécialiste du bois et graphologue) pour compléter l'examen du laboratoire, elle a privilégié une approche décrite comme « holistique », dont les résultats sont rassemblés dans une étude préliminaire de soixante-seize pages, sans compter cent trente-sept pages d'annexes. Sa sémantique est sensiblement plus explicite que celle du laboratoire. Elle ne parle ainsi plus de « questions », comme au Louvre, mais d'« anomalies ».

Ainsi note-t-elle dans l'apparence de la peinture des « contrastes très faibles, quasiment indistincts », des « ombres nettement moins marquées » que dans les tableaux de Cranach, des carnations « très uniformes », dépourvues des touches claires faisant ressortir la lumière, « des contours très peu définis », des colliers aux « motifs plus simples, manquant de contraste », dont les pierres sont « sans reflet », etc., etc. Elle n'hésite pas à conclure : « L'exécution et la matérialité de la peinture ne tiennent pas la comparaison » avec la production du maître allemand.

Violaine de Villemereuil a fait appel à un historien d'art dont l'avis va confirmer cette analyse. Guido Messling a été le commissaire d'une exposition Cranach à Bruxelles en 2010, mais il est surtout le conservateur de la peinture allemande au musée de Vienne. De plus, il signe son étude avec la conseillère scientifique du musée, Monika Strolz, une restauratrice aux trente années d'expérience. Ils jugent le rendu « empaillé » des cheveux particulièrement raté. Ils ont le sentiment qu'un copiste, en accusant les petites mèches des cheveux, a dû s'efforcer de reproduire celles qui sont visibles sur la Lucrèce de la Pinacothèque de Munich, qui est grandeur nature. Le problème, exposent-ils, est que, dans ses petits formats, Cranach utilisait une technique différente, pour rendre les boucles avec précision et légèreté. Les cils leur semblent vraiment « maladroitement exécutés ». À leur avis, le « manque de fluidité » de la touche reflète « l'absence d'économie et d'assurance » de l'auteur. Ce mélange d'hésitation dans le trait et d'« exécution méticuleuse » trahit à leurs yeux « l'anxiété » d'un copiste. Guido Messling doute même fortement que la composition ait pu provenir d'un proche de l'artiste (fermant ainsi l'une des issues de secours suggérées par la défense) : « Ce panneau

ne semble pas trouver son origine dans l'atelier de Cranach ou même d'un peintre formé par lui. » Le verdict est sans appel : « Le rendu de détails, comme la chevelure et la signature, conforte la thèse d'un peintre ayant consciencieusement tenté d'imiter l'apparence d'un original de Cranach, en se référant à diverses sources. » Un copiste. Ou un faussaire. L'avocat viennois du prince de Liechtenstein, Peter Polak, ne manquant pas d'observer que « cela fait toute la différence, car, dans le premier cas, l'instruction pénale n'a pas lieu d'être ».

Graphologue réputée, Christine Jouishomme juge à son tour que le monogramme « ne tient pas la comparaison » avec celui du peintre. Elle trouve « des hésitations » dans le dessin du dragon ailé composant sa signature, alors que Cranach avait coutume de le tracer « d'un geste souple, tendu et rapide ». Sa couronne arbore cinq doigts, alors que normalement elle n'en a que trois. Conclusion : « La signature ainsi que la date émanent de mains différentes » de celles de l'artiste.

Par ailleurs, Violaine de Villemereuil souligne que la provenance du tableau reste toujours aussi obscure. Jusqu'à son apparition en novembre 2012, le tableau ne trouve pas de « source attestée », tranche-t-elle, jugeant peu sérieuses les indications fournies par son propriétaire initial, Giuliano Ruffini.

Dernière spécialiste invitée à donner son opinion, Catherine Lavier, alors chercheuse du CNRS au Laboratoire d'archéologie moléculaire et structurale de Paris. Au terme de « dendrochronologie », qui permet de dater les bois, elle préfère celui plus général de « dendrométrie », qui englobe un ensemble de caractéristiques physiques des essences. Elle trouve bien « curieux » ce panneau affligé d'« une courbure



importante ». Cette « forme tuilée ne correspond pas à un séchage naturel », estime-t-elle, considérant elle aussi que le bois a dû être chauffé.

Selon elle, provenant « des secteurs bourguignons », le chêne qui a servi à le confectionner trouverait son origine « dans le grand Est de la France », ce qui rendrait déjà assez improbable sa livraison au cœur de la Saxe. Plus grave encore, pour la date de la coupe, cette spécialiste retient un créneau allant « de 1772 à 1825 ».

Ce résultat représente un atout fondamental pour l’instruction, puisque, au milieu d’une « addition d’incohérences », mais qui peuvent toujours occasionner des querelles d’experts, cet élément est absolument « discriminant », pour reprendre les termes de l’expertise. Incidemment, ce facteur apparemment déterminant pour l’enquête a été à l’origine d’un incident de procédure, car, à peine rendu, le rapport est parvenu au *Canard enchaîné* avant même que la partie civile n’en ait eu connaissance, entraînant une plainte pour violation du secret de l’instruction de M<sup>e</sup> Philippe Scarzella, défenseur de Giuliano Ruffini. En vain, bien sûr.