

Libretto

VINCENT NOCE

L'AFFAIRE RUFFINI

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

libretto

*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 : 978-2-36914-817-3

Pour Bernard Gèniès, à Dinard, une larme à l'océan.

Le 16 décembre 2022, après son arrestation dans le nord de l'Italie, Giuliano Ruffini est transféré à Paris et mis en examen pour escroqueries. C'est le début d'un procès spectaculaire. Est-il vraiment l'incroyable faussaire qui aurait trompé pendant des décennies les plus grands musées et maisons de ventes ? Ou bien un collectionneur hors pair qui eut la chance de mettre la main sur une série incroyable de chefs d'œuvre du passé ?

La saisie, en 2016, d'une Vénus attribuée au maître de la Renaissance Lucas Cranach, appartenant au prince de Liechtenstein, a révélé un scandale comme le monde de l'art n'en a jamais connu. L'un après l'autre, des tableaux sont passés sous le microscope des meilleurs laboratoires américains et européens. Brillantes contrefaçons ? Authentiques œuvres de grands artistes ? Ou, tout simplement, honorables copies d'époque ? Aujourd'hui, l'intéressé proclame son innocence et conteste les expertises scientifiques.

Pendant cinq ans, à travers l'Europe et l'Amérique, Vincent Noce a enquêté pour retracer l'origine de ces tableaux et

rencontrer l'homme qui en a été l'origine, Giuliano Ruffini, septuagénaire français retiré en Émilie. Lui met en cause les marchands, historiens de l'art, conservateurs et experts qui ont validé l'attribution de ces œuvres à de grands maîtres. Chacun des protagonistes livre sa part de vérité dans une affaire passionnante qui ébranle les fondements du monde de l'art.

Vincent Noce

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 valent 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 Gaillemin dans *Trop beau pour être vrai*¹, 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*², 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^e 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 mitraille. 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 tenu 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.

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^{er} 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^{er} 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 40x25 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^{es} 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 fautive, 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 Beaufile, se lit ainsi : « Signé du monogramme en bas, à gauche, daté 1531. Provenance : collection privée belge, à partir du milieu du XIX^e 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^e 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 Brandenburg, 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 Mélanchthon. 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 statuette 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 Kräftner, 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^e 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 cédait 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 m², 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