1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze

Revue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma

50 | 2006

Varia

Le détour par Caravage...

François Albera

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/1895/499>

DOI : 10.4000/1895.499

ISBN : 978-2-8218-1002-0

ISSN : 1960-6176

Éditeur

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2006

Pagination : 131-136

ISBN : 978-2-913758-51-3

ISSN : 0769-0959

Référence électronique

François Albera, « Le détour par Caravage... », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze* [En ligne], 50 | 2006, mis en ligne le 01 décembre 2009, consulté le 16 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/1895/499> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/1895.499>

Le détour par Caravage...

Il y a quelques mois une polémique, dont *le Monde* s'était fait l'écho, opposait la municipalité de Loches, qui avait découvert deux tableaux du Caravage, à des spécialistes du peintre qui niaient qu'ils le fussent¹. Au-delà de la querelle « d'attribution » dont les tenants et aboutissants nous échappent évidemment, l'examen des procédures d'expertise et les différentes sanctions officielles aboutissant au classement des deux pein-

tures comme « Monuments Historiques », peuvent intéresser les historiens du cinéma par comparaison d'une part (on a vu, notamment, avec l'étude de Davide Pozzi et Alessandro Marotto sur *la Caduta di Troia* [1895, n°49] que les cinémathèques peuvent mener des travaux de restauration analogues, dans un certain nombre de leurs réquisits méthodologiques, à ceux de la peinture – les restaurateurs de films italiens se référant d'ailleurs à un spécialiste de la peinture, Cesare Brandi) et, d'autre part, en raison de l'implication d'un procédé de reproduction iconique dans le processus même de l'expertise.

Le dossier de presse de la mairie de Loches, consultable sur internet www.ville-loches.fr, expose de manière fort détaillée comment elle fut mise sur la piste de ces deux tableaux et comment elle parvint à la conclusion qu'il s'agissait d'œuvres originales du Caravage, après quatre ans de recherches historiques (archives), analyses matérielles des toiles (texture, pigments, supports, cloutage, etc.), expertises stylistiques contrôlées et cautionnées par les services compétents du Ministère de la culture. Il vaut la peine d'évoquer à grands traits les étapes de ces recherches aboutissant au communiqué de janvier 2006 selon lequel la ville de Loches (Indre et Loire) vient de retrouver dans l'église

1895 /
n° 50
décembre
2006

131

¹ Voir *le Monde* des 27.1. 2006 et 10.2. 2006 et *la Tribune de l'art* du 26.1. 2006

Saint-Antoine deux tableaux de Michelangelo Merisi, dit le Caravage, achetés à cet artiste par le Cardinal Philippe de Béthune.

Celui-ci, ambassadeur de France à Rome de 1601 à 1605, avait fait la connaissance du Caravage qu'il aida à sortir de prison (1603) et s'était lié avec les principaux mécènes du peintre. « Collectionneur hors pair, son séjour romain avait permis à Philippe de Béthune d'accumuler à son domicile quantités d'œuvres d'art et de manuscrits historiques ». En 1608, à l'occasion de son remariage, il fut amené à faire établir par un notaire un inventaire précis de sa collection conservé aux Archives Nationales (minutier central, XIX, 366), retrouvé et étudié (1988) par un membre de l'Institut : « ce document historique incontestable est un élément déterminant d'authentification de cette collection ». Quatre tableaux originaux du Caravage y sont mentionnés assortis de leur prix d'achat. Parmi ceux-ci : « *un grand tableau original dudit Michel Lange représentant le pèlerinage de Notre Seigneur à Emmaüs, se trouvant entre deux disciples... prisé deux cent cinquante livres* » ; « *un autre grand tableau* (ajouté en interlignes : *original*) *dudit Michel Lange représentant Saint-Thomas mettant son doigt en la plaie de Notre Seigneur... prisé cent trente livres* ».

Lors de cet inventaire Philippe de

Béthune était présent puisqu'il le signa et « c'est sous son contrôle qu'il fut réalisé, ce qui confère une valeur toute particulière aux mentions "original" apposées au regard de la description des peintures du Caravage, sachant que d'autres peintures de la même collection portent la mention "copie". » Les collections de Philippe de Béthune suivirent leur propriétaire au Château de Selles-sur-Cher où, comte de Selles, il se retira avant de mourir (1649). Lors de la Révolution, les tableaux firent l'objet d'une saisie révolutionnaire avant d'être amenés à Loches pour y être stockés dans un dépôt. Lorsqu'une nouvelle paroisse fut aménagée en 1813 dans l'ancien dortoir du Couvent des Ursulines (détruit pendant la période révolutionnaire), les autorités locales lui confièrent un certain nombre d'œuvres d'art. C'est aux murs de cette église que les deux toiles de Caravage restèrent accrochées pendant près de deux siècles, quasiment invisibles sous une épaisse couche de poussière. Compte tenu de cette découverte (2002), la Ville de Loches demanda à la Direction Régionale des Affaires Culturelles de la Région Centre d'engager une étude sur les origines des deux toiles et de procéder à leur nettoyage ainsi qu'à leur restauration. À la suite de cette étude, par arrêté en date du 24 septembre 2002, l'État décida de classer, les deux tableaux « Monuments Historiques ». En 2004,

une analyse scientifique des peintures (texture, support utilisé, emploi d'une préparation rouge, fines traces de gravure sur cette préparation, repentir sur les deux tableaux, analyse des pigments identiques à ceux, particulièrement coûteux, utilisés par le Caravage – cinabre pour les rouges ou lapis-lazuli pour les bleus) faisait état de similitudes étonnantes avec les œuvres reconnues du Caravage. Puis des restaurateurs agréés par les Monuments Historiques, « débarassèrent les toiles de leurs repeints, vernis et autres mastics afin de retrouver la couche picturale originale qui avait (...) été très peu altérée, les toiles n'ayant pas fait l'objet de restaurations massives et étant restées "dans leur jus". » En outre châssis, cloutage et anneaux d'accrochage sont identifiés comme caractéristiques du tout début du XVII^e siècle, époque où Philippe de Béthune fit la connaissance du Caravage. Enfin, sous la direction d'un conservateur en chef du patrimoine en charge de ce dossier à la direction régionale des Monuments Historiques, « il fut procédé à une restauration de très grande qualité qui a permis à ces deux œuvres de retrouver leur éclat d'origine ».

Il reste que l'attribution au Caravage ne fait pas l'unanimité, loin de là.

Or cette querelle d'attribution compte moins pour nous (s'agissant d'un peintre dont Germain Bazin fait un cas

d'école dans son *Histoire de l'histoire de l'art* [Albin Michel, 1986, pp. 308-317] : il est par excellence celui dont on redéfinit par extension ou restriction le corpus des œuvres depuis deux siècles) que le fait qu'on retrouve la question du « style » et de « l'auteur », avec leurs équivoques, y compris dans une période de l'histoire de l'art où le peintre, sollicité par des commanditaires, réalise volontiers des copies de ses toiles ou les exécute partiellement, où la plupart des tableaux autographes ont été parfois lourdement restaurés de manière irréversible laissant dans une certaine indéfinition la « patte » de l'artiste. En confrontant *la Cène à Emmaüs* dans la version reconnue de la National Gallery à Londres et dans la version mise à jour à Loches, on peut s'amuser à comparer un certain nombre d'éléments (en particulier le visage du Christ) et préférer cette version à l'autre, mais on demeurera dans une approche « gustative » alors que la documentation d'archive et la « vie » présumée du tableau depuis son acquisition échappe à cette subjectivité par définition variable. D'ailleurs que retient-on comme trait(s) distinctif(s) stylistique(s) dans une telle comparaison ? Le commentaire que donnent plusieurs spécialistes du peintre insistent sur la coupe de fruits qui, au premier-plan, « déborde » quelque peu de la table où elle est posée, « partageant notre

1895 /
n° 50
décembre
2006

133

actualité
chroniques

espace » de spectateurs, plutôt que sur les figures, fût-elle celle du Christ. Quand le peintre Johann Heinrich Füssli parle du clair-obscur et de l'importance du Caravage comme « chef d'école », il envisage aussi bien « ses œuvres subsistantes » que « celles qui lui sont attribuées sans preuves suffisantes » sans s'illusionner d'ailleurs sur ce que « les outrages du temps » en laisseront survivre. Quoi qu'il en soit, ce type de situation devrait engager aussitôt une réflexion sur les notions de faux et de copies, de variantes et de multiples – comme Eisenstein le fit dans le cas du Greco – dans un secteur de la création que l'on classe dans la catégorie des arts autographiques (peinture, sculpture), et non allographiques (musique, littérature) selon la distinction de Nelson Goodman : les seconds en copiant l'œuvre en perpétuent l'original, pour les premiers non. Faire bouger cette distinction fondée sur l'acception actuelle de ces arts, peut servir à rapprocher le cinéma – qui, comme le disait Benjamin, *n'a pas d'original*, il est d'emblée dans le multiple.

Mais d'autre part, « l'affaire » des Caravage de Loches a révélé un étonnant paradoxe qui concerne l'histoire du cinéma par le biais cette fois de la tech-

nologie. En effet plusieurs des experts français, italiens ou britanniques consultés et qui décrétèrent que les tableaux étaient des « copies » le firent sur la base de photographies numériques. De surcroît, dans deux cas au moins, ces documents leur furent transmis par messagerie électronique (le seul expert ayant conclu à l'authenticité avait étudié les toiles elles-mêmes). Fonder un jugement d'appartenance à partir d'un document qui est une reproduction dont le codage par pixels offre une transposition d'une œuvre peinte laisse quelque peu paniquer, en particulier quand on se trouve dans la problématique de la « copie » et dans un exercice traquant la « maniera » d'un artiste à travers la touche, les transparences et le coloris².

Que regarde-t-on dans un tableau dans ces conditions ? L'image et non la peinture.

Cette attitude de « naturalisation » de l'image numérique va de pair avec l'oblitération du support original dans un tirage photographique ou cinématographique dès lors que la possibilité de le diffuser se présente. Ainsi les commissaires d'exposition n'ont aucun scrupule à diffuser le film argentique en vidéo ou dvd dans le cadre d'expositions, comme

2 Le site de l'EHESS mentionne une intervention d'André Gunthert sur ce problème dans un séminaire du 30.1. 2006 : « à défaut d'apporter une découverte patrimoniale, l'épisode aura servi à illustrer la possibilité d'effectuer une expertise crédible à partir des seules reproductions photographiques ». Usage relativement ancien d'après ce que nous a dit Michel Laclotte et Anna Ottani Cavina consultés sur ce point, mais auquel le numérique et le courrier électronique ajoutent plusieurs degrés.

le *Mouvement des images* au Musée national moderne en administre la démonstration, tout en légendant les projections des mots « film cinématographique sur pellicule 16mm (ou 35mm) » comme si on avait affaire à ce support-là projeté et tout en commentant la nature même de la pellicule, son intermittence, la division photographiquement qui sous-tend souvent le travail des cinéastes expérimentaux alors même qu'on a escamoté celle-ci. *Entr'acte* de Clair-Picabia projeté en écran large devant une baie du Centre Pompidou dans l'exposition Dada atteignait à cet égard un sommet : l'image était aplatie comme anamorphosée et coupée au niveau des têtes.

Cette « migration » des images de cinéma vers d'autres supports, qui fait l'économie des dispositifs techniques et esthétiques d'origine (de production), a-t-elle à voir avec la distinction que fait Brandi entre la réalité (*flagranze*) et la « réalité pure » (*astance*) de l'art, qu'il appelle une présence *sans existence physique* ? C'est cette distinction qui fonde sa théorie de la restauration de l'œuvre d'art : on ne restaure que la matière mais selon l'exigence de l'instance esthétique. C'est elle qui fait bon marché du support aujourd'hui en visant l'image esthétique et en prétendant qu'elle transcende les systèmes de reproduction et de diffusion.

On a récemment posé le problème de ce passage de l'argentique au numérique à propos d'une édition nouvelle d'œuvres de Walker Evans en photographie : « If a Master Photograph Is Digitized, Is It Better ? » demande Michael Kimmelman dans *The New York Times*³. Après avoir comparé la prise de vue photographique utilisant un appareil à pellicule négative et un appareil numérique et conclu que dans l'un et l'autre cas on aboutissait « seulement à une matrice pour l'œuvre d'art » et que la nouvelle technologie ne changeait donc pas le principe de base, il constate cependant que l'exposition de l'UBS Art Gallery de New York modifie l'image de photographies classiques en jouant sur des paramètres qui sont propres à l'image digitale. Dès lors, l'auteur reprend la distinction goodmanienne évoquée ci-dessus : « La photographie, demande-t-il, est-elle plus proche de la musique et du théâtre que de la peinture ? Une peinture est ce qu'elle est, et ses copies ne sont pas équivalentes à elle. La musique et le théâtre existent à travers leurs variétés d'interprétation ». En tirant en numérique des négatifs argentiques, John Hill, un ami et collègue de Evans de la Yale School of Art, et Sven Martson qui tira les photographies d'Evans dans les années 1970, ont interprété les négatifs du photographe comme des musiciens le

1895 /
n° 50
décembre
2006

135

3 Repris dans la sélection hebdomadaire en anglais du *Monde* du 9 septembre 2006, p. 8.

font d'une partition. Ils ont en outre tiré de ces négatifs des informations qu'aucun tirage argentique ne pouvait obtenir, en explorant ceux-ci dans d'autres conditions que ceux qu'offre l'agrandisseur et les temps de pose qu'il autorise. On a ainsi sur ces nouvelles éditions de photos prises pour la Farm Security Administration des détails (« details embedded in the negatives ») que Walker Evans n'avait jamais vus (une jeune fille fantomatique dans une embrasure de porte, des chiffres devenant visibles sur une cabine téléphonique, etc.) et on a modifié les gammes des gris, changé les ambiances lumineuses...

On voit bien que cette problématique est entièrement transposable au cinéma. On a déjà retravaillé les bandes son des films (fussent-elles composées avec soin par des Hitchcock ou des Bresson), on va sans aucun doute retravailler les images en exploitant les négatifs au-delà de ce que permettait le tirage positif, voire en intervenant en leur sein – comme on a colorisé ou recadré des films dans quelques cas (ressortie de *Gone with the Wind*). Le modèle musical de l'interprétation devient manifestement prévalent aussi bien littéralement (on accompagne les films muets en leur imposant une « création », puis on coupe le son de films sonores pour leur substituer une interprétation *live* : exemples nombreux allant d'*Alexandre Nevski* aux *Temps*

Modernes et aux *Lumières de la ville* – deux cas où l'on a eu coutume de valoriser la partition musicale) que métaphoriquement (« restitution » du montage-original-voulu-par-l'auteur).

Du moins en musique, comme conclut Kimmelman, celui qui écoute un musicien jouer du Bach sait qu'il n'a pas affaire à Bach alors qu'on veut faire passer les tirages numériques d'Evans pour du Walker Evans, comme on a réalisé les « vœux » de Vigo, Welles, Tati au cinéma.

François Albera