

## **Le fac-similé en peinture**

**Pierre Rosenberg** de l'Académie française, président-directeur honoraire du musée du Louvre, historien de l'art

Pourquoi m'avez-vous choisi pour ouvrir ce colloque ? C'est sans nul doute parce que je ne suis pas musicologue. Votre invitation à cette belle Cité de la musique m'a flatté et je vous en remercie. Je vous écouterai avec attention. Vous n'en serez pas surpris, je vous parlerai avant tout de peinture, de tableaux et de dessins, domaines dans lesquels le terme de *fac-similé* n'est guère employé ou en tous cas d'un usage peu courant.

Une première observation me paraît s'imposer. En musique, il y a l'œuvre, d'une part la composition musicale, de l'autre l'instrument, la voix, le violon, et enfin l'auditeur. Le rôle de l'interprète est essentiel. L'interprète est irremplaçable, un irremplaçable passeur. En peinture, en histoire de l'art, cette indispensable étape intermédiaire est inexistante, il y a l'œuvre et son spectateur, qu'il vienne admirer un tableau dans un musée ou qu'il tente de s'en porter acquéreur à l'occasion d'un déplacement à l'Hôtel Drouot. À vrai dire, l'interprète existe aussi en histoire de l'art, c'est, pour simplifier, l'historien de l'art. Son rôle est bien sûr plus modeste que celui de l'interprète musical mais il n'est nullement négligeable. C'est lui qui décide si l'œuvre, qu'il la conserve ou qu'elle lui soit proposée à l'achat, est originale ou s'il s'agit d'une copie ou d'un faux, d'un pastiche ou d'une réplique, termes sur lesquels je reviendrai. Le marchand qui se rend à l'Hôtel Drouot opère d'une manière comparable : selon la qualité de son expertise, selon son œil, autre terme sur lequel je reviendrai, il décidera ou non de l'acquérir. Ce qui en l'occurrence le sépare de l'historien de l'art, c'est qu'à l'inverse de celui-ci et en règle générale, c'est qu'il ne publiera pas... L'interprète en histoire de l'art existe, mais il n'est pas indispensable.

Il me paraît nécessaire d'attirer l'attention sur un second point.

On se rend dans un musée pour voir des originaux. Il n'en fut pas toujours ainsi. Sans rappeler les musées de moulages encore nombreux avant la dernière guerre, ces moulages conservés en réserve dans un piteux état sinon détruits, sans évoquer le musée des copies voulu par Thiers, longtemps les musées dits de province n'hésitaient pas à exposer des copies de la *Joconde* ou de la *Vénus de Milo*, dans un louable souci pédagogique. C'était avant les facilités du voyage, les reproductions photographiques, les livres d'art somptueusement illustrés. Aujourd'hui ces copies n'ont plus raison d'être. Ces musées, dont j'ai connu les derniers et touchants exemples (Guéret), instruisaient et voulaient, à leur manière nullement méprisables et qui sut porter ses fruits, éduquer. Il existait, il y a encore peu d'années, en ce domaine une survivance, un musée de copies. Les dessins, vous le savez, sont fragiles, ils ne peuvent être exposés en permanence. L'Albertina de Vienne possède une des plus belles collections de dessins du monde. Longtemps étaient présentés dans ses salles de très beaux *fac-similés* de Dürer, de Raphaël, de Rembrandt... Honnêtement, le musée annonçait la couleur : *fac-similés*. Ces *fac-similés*, le visiteur n'aurait vraisemblablement pas su les distinguer des originaux. Je me suis parfois interrogé dans un moment d'égarement que vous saurez me pardonner: une telle honnêteté s'imposait-elle ?

Aujourd'hui, il n'y a, en principe, plus aucune copie dans les musées, rien que des originaux. Mais qu'est-ce qu'un original? Pour le grand public, quand une œuvre n'est pas originale, elle est fautive : elle n'est pas de Fragonard, c'est donc un faux. Première observation : les faux sont rares, les œuvres exécutées avec la volonté de tromper sont peu fréquentes et se reconnaissent aisément, ce n'est pas le lieu ici, me semble-t-il, de développer ce point. Comment expliquer que certains artistes (Rubens, Ingres...) ont fait appel à des collaborateurs, à des assistants pour mener à bien leurs œuvres tandis que d'autres (Poussin, Delacroix) se refusèrent par principe à une telle pratique pourtant ancienne et qui n'est aujourd'hui pas abandonnée (par certains artistes en tous cas, Jeff Koons, Damien Hirst, mais aussi Chagall qui n'a pas peint lui-même le plafond de l'Opéra de Paris, ou Cy Twombly qui n'a pas peint lui-même le plafond de la salle des bronzes grecs du Louvre) ? Il n'en demeure pas moins que la Galerie de Marie de Médicis de Rubens est de Rubens et que la *Source* est d'Ingres, même si Ingres a confié l'exécution de l'arrière-plan à ses élèves Paul Baudry et Alexandre Desgoffes. Il y a toute une gradation entre l'original et le faux, entre l'original et la copie servile. Passons sur l'ébauche et sur l'esquisse qu'il est de mode, aujourd'hui, de préférer à l'œuvre achevée car première pensée de l'artiste. Il y a la réplique autographe (les deux *Bénédictité* de Chardin du Louvre, celui donné par le peintre à Louis XV et celui de la collection La Caze sont tout deux de la main de Chardin et de qualité comparable). Il y a la copie anonyme et la copie d'interprétation. Entre le copiste qui copie le plus fidèlement possible, soit à la demande d'un client, soit pour sa formation, le *Portrait de Balthazar Castiglione* de Raphaël, et Delacroix copiant librement et à sa manière *La Fuite de Loth* de Rubens (les deux œuvres sont au Louvre), il y a toute une gamme ou plus justement toute une palette (pour utiliser non pas un terme musical mais un terme pictural) de variantes et de variations. Enfin dernière possible confusion : l'imitation personnelle avec une éventuelle part d'intervention personnelle ne se confond pas avec le faux, la contrefaçon délictueuse dont l'histoire est aussi ancienne que celle des originaux.

Je reviens à ma question, qu'est-ce qu'un original ? La *Joconde*, certes, est un original mais en quoi ressemble-t-elle à l'œuvre que Léonard a livré à son mécène à Florence ? Il y a les vernis qui ont jauni et transformé les bleus du ciel en verts désaccordés, il y a les accidents (peu nombreux dans le cas de la *Joconde*), les usures et les restaurations plus ou moins habiles, plus ou moins visibles, il y a le temps qui a considérablement, plus ou moins considérablement modifié et altéré l'œuvre. Ce que nous voyons aujourd'hui ne ressemble plus guère à l'œuvre telle qu'elle fut menée à son terme par son auteur.

Petite digression, indispensable en ces lieux, le mystérieux sourire de la *Joconde* : Vasari (1550) nous l'apprend, « Monna Lisa était très belle et il [Léonard] s'avisait de faire venir, pendant les séances de pose, chanteurs et musiciens [...] pour la rendre joyeuse et éliminer cet aspect mélancolique que la peinture donne souvent aux portraits. Il y avait dans celui-ci un sourire si attrayant qu'il donnait au spectateur le sentiment d'une chose divine... ». Rare exemple de collaboration entre un peintre et la musique, et il est vrai que la *Joconde* semble écouter...

Le temps a transformé les originaux, les a plus ou moins changés, les a inégalement fait évoluer. Mais il y a aussi nos yeux : ces originaux, nous les voyons dans des conditions qui n'ont rien à voir avec celles de l'époque de leur exécution. L'électricité est certes un progrès qu'il serait absurde de contester, mais un tableau n'est jamais aussi beau qu'à la lumière du jour, cette lumière du jour choisie par le peintre. Rares

sont les musées qui accordent une priorité à la présentation des œuvres à la lumière du jour. La lumière artificielle transforme et parfois dénature les originaux que nous admirons avec un regard bien différent de celui de leur créateur. Ces questions, le visiteur de musée ne se les pose pas. Il a confiance et le musée est là pour lui inspirer confiance. Il vient -de loin parfois- pour voir des originaux, des œuvres *uniques*. Il sait -consciemment ou inconsciemment- qu'il ne saurait pas distinguer l'original de la copie, l'original de sa reproduction. Le musée lui promet des originaux qu'il ne pourra voir nulle part ailleurs. Il lit Rembrandt, c'est donc un Rembrandt et *l'Homme au casque d'or* de Berlin, qui a bouleversé tant de visiteurs, a cessé d'émouvoir du jour où on ne l'a plus considéré comme une œuvre authentique de Rembrandt. Qu'on ne croie pas que je méprise le visiteur, ce visiteur confiant et en quelque sorte aveugle. Je suis moi aussi, dans les domaines de la peinture qui ne sont pas les miens, ce visiteur crédule, incapable de distinguer Rembrandt de ses élèves. Je fais confiance au spécialiste. L'art ne progresse pas, mais l'histoire de l'art, elle, progresse. Les attributions sont de plus en plus justes, les cartels de plus en plus souvent exacts, ce sont de plus en plus souvent des originaux justement attribués que les visiteurs admirent dans les musées. L'historien de l'art, l'interprète, a sa place entre l'œuvre d'art et le visiteur, il est *responsable* vis-à-vis des œuvres du passé qu'il protège et vis-à-vis des artistes du passé qu'il découvre (Georges de La Tour et bien d'autres) mais qu'il ne doit jamais oublier de servir.

Me suis-je trop éloigné du sujet de ce colloque ? Qu'appelle-t-on en musique un instrument original ? En quoi est-il original ? En quel état est-il parvenu jusqu'à nous ? Le temps, comme pour un tableau, a joué son rôle, mais dans quelle mesure ? Quelle est la fidélité des fac-similés de cet instrument ? Qui saura distinguer l'instrument ancien de sa copie moderne ?

Ce sont ces questions qui vont, je le pense, être abordées dans les pages qui suivent. Les réponses, pour autant qu'elles existent, vont j'en suis sûr vous intéresser, vous passionner.