

CeROArt

Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art

HS | 2013

Le faux, l'authentique et le restaurateur

Le faux en art

Approche narratologique

THIERRY LENAIN

<https://doi.org/10.4000/ceroart.2947>

Abstracts

Français English

L'approche narratologique des histoires de faux permet de dégager une structure actantielle constante sous de nombreuses variations. Elle s'articule autour d'une opposition fondamentale entre « faussaire » et « dupe », ces termes désignant non pas des personnes ni des personnages, mais des groupes actantiels qui se décomposent en une série d'actants secondaires dont certains sont nécessairement présents dans la structure tandis que d'autres n'y apparaissent que de manière facultative. Ainsi distingue-t-on, du côté du faussaire, l'initiateur, le pilote, présentateur et le producteur de l'objet, tandis que, du côté de la dupe, se situent principalement l'expert et l'acheteur (ceux-ci pouvant toutefois, dans certains cas, appartenir au « groupe-faussaire »). Ces actants secondaires disposent chacun d'un répertoire de mouvements possibles ou non, qui déterminent ensemble les formes de leurs interactions.

The narratological approach to art forgery deals with the actantial structure which remains a constant in all cases, variations notwithstanding. It is based on the opposition between “the forger” and “the dupe”, these terms referring to actantial groups and not to persons or characters. Each of these two basic components may be split into secondary actants, some being necessarily part of the structure and others not. On the forger's side, we may thus distinguish between the initiator, the presenter, the pilot and the maker; on the dupe's end are the expert and the buyer (but in some instances, these can also belong to “the forger” as an actantial group). For each of those sub-actants, some movements are either possible or impossible. The structure of the interactions between “the forger” and “the dupe” is described as the system of these movements.

Index terms

Keywords : faux, falsification, art, narratologie

Keywords: forgery, fake, art, narratology



Full text

La dialectique du faux

- 1 L'intérêt que présente la problématique de l'authenticité et de la falsification est à la mesure d'une complexité intrinsèque dont on peut se rendre compte dès le stade des définitions élémentaires. Celles-ci prennent d'emblée une tournure dialectique, sans laisser à la raison théorique le temps de marquer un temps d'arrêt avant de se lancer dans le tourbillon des concepts. Ce démarrage en trombe tient à ce que la question de l'authenticité et celle de ses transgressions s'entrelacent intimement par les racines – au point que l'une n'existe qu'à travers l'autre et inversement. D'un côté, en effet, il paraît clair que l'on ne saurait aborder les phénomènes de falsification sans savoir ce qui fait l'objet de la tromperie, c'est-à-dire la valeur d'authenticité¹. Mais en retour, on ne peut comprendre ce que signifie cette valeur sans étudier ce qui se passe lorsqu'elle est mise à mal, lorsque les impératifs qu'elle suppose sont transgressés. L'étude du faux relève dès lors d'une sorte d'herméneutique de la double négation.
- 2 Évitions de ne voir ici qu'une jonglerie pseudo-logique, car la situation de base que je viens de décrire renvoie à une réalité on ne peut plus concrète. Il est essentiel de comprendre que la notion de faux – telle qu'on l'entend lorsqu'on parle, par exemple, de faux en art (ou de monnaie contrefaite, ou de faux documents) – ne peut se définir comme ce qui est simplement dépourvu d'authenticité. « Faux » ne se réduit en aucun cas à un prédicat privatif, dénotant l'absence d'authenticité. Bien au contraire, tout faux est un objet qui, en un sens positif, se donne *faussement pour authentique* : il fonctionne *ipso facto* comme un *simulacre* d'authenticité. Et ceci suppose une production positive de signaux destinés à provoquer une illusion basée sur la reconnaissance d'un ensemble de traits supposés indiquer l'authenticité.
- 3 Cette illusion est d'un tout autre type que celle de la *fiction*, puisqu'elle ne repose pas sur une « feintise ludique partagée », pour emprunter les mots de Jean-Marie Schaeffer. Car de même que le menteur ou l'escroc, le faussaire reste, en principe, seul à savoir ce qu'il en est vraiment. L'illusion d'authenticité n'est donc pas accompagnée d'une conscience d'illusion ou d'une suspension volontaire de l'incrédulité. Et pourtant, elle ne saurait se réduire à une simple erreur cognitive puisqu'elle est délibérément provoquée au moyen d'une série de traits distinctifs qui se donnent à reconnaître fallacieusement comme indices d'authenticité et visent, ainsi, à *déclencher un jugement* sur le statut de l'objet en question.
- 4 De son côté, l'authentique ne se laisse pas assimiler à une qualité première positive. Être authentique, ce n'est pas posséder une certaine propriété que l'on peut avoir ou pas, selon les cas – sur le même mode que le jaune de la banane ou le rouge de la tomate. Est authentique *ce que l'on pense n'avoir pas été falsifié*. Autrement dit, l'authentique se définit, en son principe même, comme ce qui est *susceptible d'avoir fait l'objet d'une tromperie*. Sans la possibilité d'une falsification, l'idée d'authenticité n'a tout simplement pas de sens. Il s'agit donc bien d'une propriété *seconde* en ce sens qu'elle découle de la réfutation d'une hypothèse sous-jacente de fausseté. Ceci revient à dire que l'authenticité procède toujours d'un jugement critique, qu'il soit effectivement rendu ou non. Certes, dans la plupart des cas, le verdict d'authenticité reste présupposé : on mise *a priori* sur l'hypothèse favorable et l'on s'en remet, confiant, à un consensus optimiste implicite. Mais, sitôt que cette valeur acquiert une pertinence explicite, elle renvoie nécessairement à un examen de l'hypothèse contraire. Mettre en avant la valeur d'authenticité oblige, d'une manière ou d'une autre, à effectuer l'épreuve inverse, c'est-à-dire à révoquer l'un après l'autre tous les arguments s'opposant à la thèse optimiste.
- 5 Ceci décrit une situation anthropologique fondamentale qui préside à de nombreux types d'interactions entre personnes humaines, médiates ou immédiates. Se demander si l'on me dit la vérité consiste, en fait, à essayer de savoir si l'on ne serait pas en train de me mentir. Répétons-le, il n'y va pas ici d'une pirouette dialectique à bon marché. Un jugement de véracité ne consiste pas à capter des indices de véracité, car ceux-ci pourraient toujours avoir été contrefaits. Il s'agit bien plutôt de rejeter l'hypothèse



paranoïaque en excluant, un à un, de possibles indices de mensonge. À l'inverse, mentir ne va pas sans produire des signaux de véracité susceptibles de passer le test. Pour bien mentir, il ne suffit pas de retenir des signes de fausseté (hormis, peut-être, dans certaines situations sursaturées par l'hypothèse négative, comme par exemple au jeu de poker). Mentir avec bonheur, c'est plutôt émettre des signaux de véracité factices destinés à rassurer ou, si possible, à étouffer toute suspicion dans l'œuf. Le menteur cherche à maintenir en sommeil l'énergie inquisitive du cerveau paranoïaque – ou, à défaut, à l'endormir. Et lorsque le doute atteint malgré tout un état de veille maximale, tout l'art du menteur consiste à enrôler le raisonnement critique de sa proie en l'attirant, par l'émission de signaux appropriés, sur un chemin secrètement balisé au fil duquel la future dupe se convaincra par autosuggestion en se donnant l'illusion d'avoir elle-même vaincu l'hypothèse du faux. Ce mécanisme, qui ne fonctionne qu'à la condition de stimuler, dans le chef de la dupe, un désir d'aboutir à la conclusion optimiste, permet aux escrocs les plus habiles d'abuser les experts, pourtant professionnels du doute, comme par enchantement. Le faussaire Éric Hebborn, autorité incontestable en la matière, l'a très bien expliqué : l'idéal est toujours de laisser la dupe faire elle-même le travail après avoir mis son esprit critique en mouvement par une chiquenaude initiale adroitement dirigée².

6 Dans les deux cas – mensonge ou jugement de véracité – il y a donc *production positive de formes signifiantes posées sur le fond d'une négation au moins potentielle*, elle-même dépendante d'un *jugement*. La plupart du temps, il est heureusement permis de faire l'impasse sur cette économie paranoïaque. Mais il existe des situations dans lesquelles on ne saurait se contenter d'une impression générale de véracité. L'exemple de la fausse monnaie le montre bien. En règle générale, l'utilisateur ne se pose pas la question : qui inspecte systématiquement chaque billet de banque passant par ses mains ? Les contrefacteurs tablent d'ailleurs, en toute connaissance de cause, sur cette passivité critique qui définit une norme sociale implicite de l'usage de la monnaie. Toutefois, si d'aventure la question vient effectivement à se poser, comme lorsqu'éclate une affaire de faux billets retentissante, il s'agit alors de se mettre à traquer les indices de fausseté. Enregistrer les indices de conformité ne saurait suffire, puisque tout le savoir-faire du contrefacteur consiste justement à produire de tels indices. Non, ce qu'il faut établir, c'est bien *l'absence de signes de fausseté* (absence dont on ne peut toutefois jamais garantir qu'elle soit totale, puisqu'elle demeure toujours relative aux capacités critiques de l'observateur). Il en va de même dans le cas des objets d'art, dont la circulation implique en général un taux de suspicion *a priori* plus élevé que dans l'usage de la monnaie : authentifier une œuvre d'art revient à établir l'absence d'indices défavorables et à rendre compte d'éventuelles particularités qui pourraient sembler anormales eu égard au statut de l'objet.

7 On comprend qu'entrer dans ce cercle qui tourne dans les deux sens à la fois constitue un véritable défi lancé à la réflexion théorique. Mais les difficultés ne se limitent pas au stade des considérations principielles. Car si la faculté de mentir sur l'origine d'un objet appartient au catalogue des possibilités humaines fondamentales et peut être vue à l'œuvre dans de nombreux secteurs et occasions de la vie en général, ses effets se concrétisent et se spécifient de manière très variable selon les domaines d'activité et les environnements historico-culturels. La portée exacte de la notion d'authenticité, le type de raisonnement et les critères appliqués afin d'en juger, les pratiques liées à la transgression de ces valeurs et à sa répression, tout cela diffère de manière considérable dans le détail. C'est pourquoi l'étude de ces phénomènes impose une perspective holistique, attentive à toutes leurs composantes – parmi lesquelles les données contextuelles revêtent une importance primordiale.

8 Le cas particulier du faux en art illustre très bien cette nécessité méthodologique. Quoique l'opération de falsification s'y effectue à travers un objet matériel qui tend à focaliser l'attention, la compréhension de ce qui se passe requiert surtout et avant tout une connaissance approfondie du *contexte*. En quoi consiste exactement la valeur d'authenticité spécifique de ce type d'objets et de l'économie qui leur est associée, quels sont les critères dont dépend la reconnaissance de cette valeur et quel genre d'expertise



suppose à son tour cette évaluation ? Telles sont les questions qu'il s'agit de traiter, toujours en fonction du microcosme historico-culturel considéré, avant de pouvoir apprendre quoi que ce soit d'un examen des objets eux-mêmes. Or, cette restitution du contexte repose, en majeure partie, sur l'étude des *récits* et des *discours*. Seul un examen systématique des *histoires de faux* et des commentaires dont elles font l'objet permet d'appréhender le jeu des différents rôles, fonctions et intentionnalités impliqués dans la transgression de la valeur d'authenticité.

9 L'ouvrage que j'ai consacré à la question a été inspiré par ce constat³. Je m'y suis proposé de relire un corpus de textes, laissant délibérément de côté les objets au profit d'une analyse des discours. Au point de départ de cette enquête essentiellement historiographique, donc, il s'est agi en premier lieu d'établir un inventaire des principaux traits constitutifs des « histoires de faux » considérées dans les versions les plus complètes de ce type de récit. À partir de là, j'ai remonté le cours du temps en suivant la tradition littéraire afin de déterminer quand et comment apparaissent ces différents traits, d'où ils proviennent, quelles aires du champ culturel ils activent, quelles transformations ils subissent au fil de leurs occurrences et comment ils se combinent pour former ces histoires de faux que nous connaissons tous.

10 L'enquête révèle que les différents fils dont l'entremêlement forme, à partir du dernier tiers du XIX^e siècle, la trame caractéristique de ces récits préexistent non seulement à leurs formes complètes, mais aussi aux versions plus anciennes, incomplètes et « subtypiques », que l'on voit apparaître dans le contexte de la Renaissance italienne. Qui plus est, les plus importants de ces linéaments sont apparus en dehors du champ artistique : ils prennent en réalité naissance dans une sphère de préoccupations originairement liée à l'authenticité des reliques chrétiennes. C'est leur captation par la culture artistique de la Renaissance qui créa les conditions d'émergence des formes d'abord incomplètes du type « histoire de faux », avant que les autres composantes fassent à leur tour progressivement leur apparition pour donner lieu à ses versions complètes et pleinement caractéristiques.

Le point de vue narratologique : structure actantielle des histoires de faux

11 L'objet de ma recherche a donc consisté à reconstruire cette genèse, puis à examiner comment elle détermine ce qui est en jeu dans une affaire de faux telle qu'elle peut se produire dans notre horizon contemporain. Car en matière de formes culturelles, la genèse ne se réduit jamais à un processus en amont. Dans une histoire de faux telle qu'elle se raconte et se comprend aujourd'hui se décèlent des *motifs anciens re-contextualisés* parmi d'autres, plus récents, de même que des *tensions* provoquées par cette coexistence parfois problématique, voire par la seule présence latente de traits archaïques. Un exemple de ces tensions est le fait que les histoires de falsification que l'on rencontre à la Renaissance, et qui forment la matrice de toutes les anecdotes appelées à émailler la littérature artistique dans les siècles à venir, s'accompagnent *toutes* d'un jugement élogieux – en contradiction totale avec la réprobation virulente dont le faux fera le plus souvent l'objet à partir du XIX^e siècle. La présence de ces jugements positifs en plein cœur de la tradition classique hante, comme un secret inavouable et pourtant connu de tous, la conscience artistique de la modernité tardive.

12 Intéressons-nous au *cadre structural* de ces récits, cadre dont l'examen permet de guider l'enquête historiographique. Le point de départ consiste à définir le « motif » dont on va étudier les traits pertinents et les variations. La plupart des histoires de faux comportent un ensemble de traits récurrents qui composent un schéma générique constant. Les exemples de récits les plus typiques sont ceux qui présentent le plus grand nombre de ces traits ; on rencontre, par ailleurs, des exemples moins typiques, qui n'en



possèdent que quelques-uns – voire des cas carrément atypiques (ce qui ne veut pas dire qu'ils ne soient pas pertinents). Point capital, ce « motif » appréhendé dans le champ des discours constitués, où il acquiert ses développements explicites, se matérialise aussi dans le domaine des « faits » eux-mêmes, lesquels reproduisent virtuellement toujours des schémas « littéraires » au sens large du terme. Un fait culturel se produit le plus souvent, *en tant que tel*, depuis l'anticipation du récit que l'on pourra en donner – c'est-à-dire qu'il tend à se donner *dans sa factualité même* en tant qu'objet de sa propre histoire. Au regard de l'historiographie fondamentale, la coupure entre le monde des faits et celui des discours est arbitraire et non-pertinente : les faits sont à étudier comme un sous-ensemble de l'univers des récits. Quant à la distinction entre différents régimes narratifs (légende, fiction, anecdote, chronique, récit historique), elle ne doit intervenir, s'il y a lieu, que dans un deuxième temps.

13 Typiquement, le faux en art consiste, tout d'abord, à fabriquer un objet imitant le style et/ou la vétusté relative d'un original supposé, puis à présenter cet objet comme étant précisément l'original lui-même. Cette définition élémentaire fournit *ipso facto* plusieurs composantes structurales du motif : deux *actants principaux*, le faussaire et la dupe, et trois *phases* narratives : la préparation du processus de falsification (qui inclut, le plus souvent, la production de l'imitation), puis la présentation de l'objet et enfin le dévoilement de la vérité.

14 Parlant d'actants, je m'inspire ici, très librement, du concept central de l'analyse structurale des récits selon Greimas pour désigner des rôles-types qui peuvent être tenus, selon les cas, par un ou plusieurs personnages (ou « acteurs », dans la terminologie greimassienne)⁴. Chacun de ces rôles implique un catalogue de possibilités, d'impossibilités et de contraintes. Ils peuvent en outre se combiner – les combinaisons qui en résultent entraînant, elles aussi, certaines contraintes, possibilités et impossibilités déterminées par une logique immanente.

« Le faussaire »

15 C'est ainsi que « le faussaire », considéré comme actant principal d'une histoire de faux, est susceptible de se scinder en différentes instances spécialisées. Celles-ci sont principalement au nombre de trois : l'initiateur-pilote de la falsification, le producteur de l'objet et le présentateur ; comme nous allons le voir, les liens entre ces trois instances actantielles primordiales ne sont pas symétriques. S'y ajoutent accessoirement des *acolytes* qui aideront à effectuer certaines tâches secondaires nécessaires à l'exécution du projet (acquisition de matériel, recel d'objets, collecte d'informations ou de renseignements, etc.).

16 Pour commencer, toute histoire de faux suppose nécessairement un *initiateur-pilote* qui va lancer le processus et diriger son déroulement en fonction des circonstances ; quoiqu'il soit imaginable qu'*initiateur* et *pilote* correspondent à deux acteurs différents, ils sont le plus souvent réunis en un même personnage. Dans tous les cas, ces deux fonctions doivent être remplies pour que la « forgerie » puisse avoir lieu.

17 Il n'en va pas de même du *producteur* de l'objet. Il existe, en effet, des falsifications qui consistent à utiliser un objet déjà produit pour en faire un faux en le présentant trompeusement comme autre chose que ce qu'il est. Dans d'autres cas, le producteur de l'objet existe bien, mais ne fait pas partie du « groupe-faussaire » : un escroc peut très bien *faire faire* une imitation par une tierce personne sans lui dévoiler ses intentions, imitation dont il se servira ensuite lui-même comme d'un faux. C'est ce qui se passa notamment dans l'affaire de la *Tiare de Saïtapharnès*, qui défraya la chronique dans les dernières années du XIX^e siècle⁵. La plupart du temps, c'est la fonction de producteur, cumulée avec celle d'initiateur-pilote, qui suscite l'intérêt narratif, mais il y a d'intéressantes exceptions. De même, lorsque l'initiateur-pilote exerce un contrôle très appuyé sur le déroulement des opérations, le producteur tend à glisser à la marge du « groupe-faussaire » : sans être lui-même trompé (auquel cas il deviendrait un simple moyen, un adjuvant passif), il ne participe que de loin à l'exercice de la tromperie



proprement dite et doit dès lors être considéré comme un acolyte. Le parfait exemple de ce cas de figure est celui des peintres qui travaillaient sous la coupe de Fernand Legros.

18 Quant au présentateur, son statut se révèle très particulier. Il remplit un rôle crucial : introduire l'objet auprès de ceux qui décideront de son label, de manière à susciter un jugement favorable. Le présentateur est donc l'acteur par le biais duquel l'objet fait son entrée sur la scène du processus d'authentification. Ceci, on s'en doute, ne va pas sans une manipulation adroite. Produire une imitation, aussi excellente soit-elle, ne suffit pas : encore faut-il qu'elle apparaisse selon un scénario plausible. Un faux, par définition, ne possède pas de pedigree : aux yeux du monde de l'art, il sort de nulle part comme par génération spontanée. Il convient donc de munir l'objet d'une *légende d'apparition* aussi vraisemblable que possible et, pour cela, d'*élaborer* puis d'*interpréter* un récit mensonger expliquant que, tout à coup, cet objet se trouve là, disponible sur le marché et en attente pressante d'un label d'authenticité. Qui est son précédent propriétaire, comment le présentateur est-il entré en sa possession, pourquoi n'a-t-il jamais été vu auparavant ? De telles questions vont inévitablement se poser si l'on n'y répond pas d'emblée.

19 Or, de bonnes raisons invitent à éviter que l'interprétation de ce scénario d'apparition soit l'affaire de l'initiateur-pilote, surtout s'il exerce en outre la fonction de producteur de l'objet : de par son profil socioprofessionnel, il est mal placé pour cela. Si quelqu'un arrive avec un large sourire et prétend avoir découvert un Rembrandt inédit, et que ce quelqu'un se trouve être un peintre ou un restaurateur connu pour ses accointances avec le milieu des marchands, ou l'inverse, l'affaire sera mal engagée. De plus, il importe de préparer l'effacement des traces et le brouillage des pistes dès le début du processus. Le producteur-initiateur a donc tout intérêt à déléguer l'exercice de la fonction de présentation. L'idéal est qu'il s'adjoigne la collaboration d'un acteur mis dans la combine (car il serait inconfortable de devoir se cacher d'un médiateur aussi stratégique), mais moins susceptible d'attirer les soupçons.

20 Quatre remarques. 1°) L'éliision complète du présentateur ne se conçoit qu'à l'extrême limite (il faudrait pour cela que l'objet soit « jeté dans le monde de l'art » au hasard et sans la moindre mise en scène). 2°) Le présentateur, chargé d'interpréter (au sens théâtral du terme) la légende d'apparition élaborée par le pilote se voit attribuer une tâche typiquement rhétorique : il agit surtout par les effets d'un discours et la manière de le tenir. Mais il peut aussi adopter une tactique consistant à ne rien dire ou pas grand-chose. Dans un tel cas, son silence (ou l'expression de son ignorance, voire même de ses doutes), constitue toutefois aussi un stratagème de présentation. Éric Hebborn présentait lui-même ses propres faux et évitait d'en dire trop, se contentant de montrer ses dessins parmi un certain nombre de pièces authentiques étalées sur une table. Quoi qu'il en soit, le présentateur se définit comme un médiateur partageant la connaissance de la vérité avec l'initiateur-pilote. 3°) Lorsqu'au contraire le médiateur ne partage pas la connaissance du projet de falsification, mieux vaut le désigner autrement et parler d'*intermédiaire*. Celui-ci agit comme courroie de transmission entre le faussaire et la dupe, sans compter lui-même au nombre des acolytes, n'étant pas dans la confiance. Cette ignorance n'en fait cependant pas une dupe au sens propre dans la mesure où il ne fait pas lui-même figure de proie désignée – il ne joue, en fait, d'autre rôle que celui d'un simple instrument aux mains du faussaire. Han van Meegeren est passé à la postérité comme un faussaire particulièrement attentif à la stratégie de présentation. Et comme il avait choisi la voie difficile qui consiste à cumuler les fonctions de producteur, d'initiateur-pilote et de présentateur, il lui a fallu introduire un intermédiaire dans son schéma opératoire, et apporter un soin extrême à cet opérateur (pilote au moyen de deux légendes d'apparition différentes formant compartiments étanches, l'un destiné à l'intermédiaire et l'autre, via ce dernier, à la dupe désignée qui, dans ce cas, était aussi l'expert).⁶ 4°) Enfin, il peut arriver qu'un expert soit (de mèche avec) l'initiateur-pilote et que l'acheteur lui-même fasse partie du groupe-faussaire, parfois en qualité d'initiateur-pilote. Ce dernier cas semble moins rare qu'on pourrait le penser : il se produit lorsque le faux sert au blanchiment d'argent.



21 En résumé, initiateur, pilote et présentateur sont des rôles-types nécessairement impliqués par la structure opératoire intrinsèque de la falsification, puisque tout processus de falsification suppose un initiateur et un pilote (fonctions le plus souvent cumulées) et quasi toujours un présentateur (le cas inverse reste essentiellement théorique). Le producteur, par contre, bien que *typiquement* associé au noyau dur du groupe-faussaire, peut non seulement occuper la place satellitaire d'acolyte ou se situer, avec les adjuvants, sur la marge externe du groupe-faussaire, mais même, dans certains cas, ne pas faire partie de l'actant principal – d'où l'asymétrie du schéma actantiel des affaires de faux. Ces divers rôles peuvent être assumés par un même personnage ou plusieurs acteurs différents, selon des schémas combinatoires variés. Notons au passage que la possibilité de répartir ces rôles sur plusieurs têtes forme aussi l'épine dorsale de la stratégie de défense habituelle lorsque le faussaire vient à être démasqué : « moi, je n'ai fait que peindre le tableau », « moi, je n'ai agi que comme intermédiaire ignorant », « moi, j'ai seulement lancé l'idée », etc. Soulignons aussi que, structurellement parlant, du fait d'œuvrer au confluent de toutes les médiations (théorie et pratique, marchands et experts, etc.), le restaurateur se trouve idéalement placé pour assumer une fonction cruciale au sein du groupe-faussaire. Il n'y a dès lors pas à s'étonner si plusieurs faussaires d'envergure ont baigné dans le milieu professionnel des restaurateurs. Le cas le plus exemplaire est probablement celui de Joseph Van der Veken⁷, mais on peut également citer ceux de Han van Meegeren et de Éric Hebborn.

« La dupe »

22 Au pôle opposé se tient la dupe – dont on ne saurait faire un « destinataire » au sens greimassien puisqu'elle ignore tout d'un « message » que le faussaire n'envoie, en fait, qu'à lui-même. L'instance actantielle de la dupe peut, elle aussi, être incarnée par une pluralité d'acteurs qui se laissent répartir au sein de catégories actantielles secondaires (celle-ci pouvant, elles aussi, être cumulées par un même acteur). L'étude narratologique du groupe-dupe invite à distinguer entre les *opérateurs* et les *statuts*. L'opérateur correspond à une fonction primaire au sein du schéma actantiel, définie par celui-ci, tandis que le statut se réfère plutôt à un rôle de type social déterminé hors de la scène du faux. Les statuts comme les opérateurs impliquent toutefois des possibilités et contraintes spécifiques au sein du schéma. Du côté du pôle « faussaire », actant principal, toutes les instances dont il a été question étaient des opérateurs. Du côté de la dupe, par contre, on peut identifier deux opérateurs et un certain nombre de statuts. Pour qu'une affaire de faux soit possible, il faut nécessairement un *expert*, c'est-à-dire un acteur en charge de l'authentification de l'objet. Il faut, en outre, un *acquéreur*, la plupart du temps un acheteur, dont l'intervention va, à la faveur d'un changement de mains, matérialiser le jugement d'authenticité en opérant sa traduction sous les espèces d'une valeur quantifiée (le prix payé).

23 Ces deux opérateurs peuvent aussi, au demeurant, être considérés comme des statuts puisque l'un et l'autre correspondent à un profil social particulier. L'expert agit comme autorité reconnue dans un domaine circonscrit – en l'occurrence, celui de l'authentification des œuvres d'art (et, plus particulièrement, de tel ou tel artiste, école ou période). Quant à l'acquéreur, il se situe dans un espace économique, avec tout ce que cela suppose, notamment d'un point de vue juridique. Mais d'autres statuts sont aussi susceptibles d'entrer en jeu. Ainsi la dupe peut-elle être soit un *amateur* (plus ou moins éclairé), soit un *connaisseur* (spécialiste de l'attribution par la reconnaissance des styles), soit un *savant* ; ce dernier se distingue de l'expert en ce qu'il détient une compétence pointue ou générale, mais extérieure au domaine spécifiquement convoqué par le faussaire (historien de l'art non spécialisé, scientifique de laboratoire, criminologue, etc.). Le statut de la dupe peut encore être celui d'un *responsable* (directeur de musée, conseiller d'un ministre de la culture, etc.). Au bout de la chaîne se trouve enfin le *public*, c'est-à-dire l'ensemble indifférencié des personnes concernées en quelque manière par la falsification.



- 24 Répétons-le, ces différentes instances correspondent à des *rôles-types* susceptibles d'entrer dans une combinatoire plus ou moins complexe. Par exemple, l'acquéreur est souvent aussi un amateur, parfois un connaisseur – ou un responsable (lequel peut, ou non, se définir en outre en tant que connaisseur ou expert). Ce qui importe, c'est que chacun de ces rôles possède une palette plus ou moins fermée de réactions possibles.
- 25 Considérons, par exemple, le cas de figure où la dupe est un amateur. Ce statut lui donne la possibilité, au moins théorique, de réagir au choc du dévoilement en (se) disant : « cela m'est égal de savoir que l'objet est faux, je l'aime quand même – je l'aimais, donc je l'aimerai encore ; certes, j'ai été floué et j'ai subi une perte financière, mais l'objet lui-même n'a perdu aucune des propriétés esthétiques qui me l'ont fait aimer quand j'ai décidé de l'acheter, alors pourquoi devrais-je ne plus l'aimer à présent ? ». Ce type de raisonnement, qui repose sur une doctrine implicite que l'on peut qualifier d'*esthétisme radical*, était celui que défendaient les observateurs éclairés de la première modernité qui, à l'instar de Giorgio Vasari, ont chanté des louanges des premiers « faussaires ». Par contre, si l'acheteur n'est pas un amateur (s'il ne se pose pas comme tel dans l'univers du récit), il ne pourra pas réagir de cette manière. Pour un connaisseur, un expert ou un responsable agissant strictement comme tels, pas question de se consoler ainsi puisque, dans leur cas, tout se ramène par principe à la valeur d'authenticité.
- 26 D'un autre côté, un acheteur non-amateur ne court pas le risque d'être affecté aussi cruellement, en son for intérieur, qu'un amateur. Il a perdu de l'argent et s'est fait berner, ce dont résultera probablement une blessure narcissique. Mais il reste *spirituellement* indemne puisqu'il n'a rien investi d'autre que de l'argent et une certaine image de soi comme acheteur. L'amateur, lui, en plus d'avoir essuyé une perte financière, risque fort de se sentir intimement trahi et choqué de ce qui lui est arrivé, précisément parce qu'il a *aimé* l'objet – à moins qu'il ne décide de se retrancher dans une protestation d'esthétisme radical ; mais alors, ce sera au prix d'une contorsion mentale difficile qui consiste à dissocier complètement les qualités esthétiques des qualités symboliques de l'objet pris en tant que « relique ». On peut aussi souligner que la blessure narcissique sera généralement plus profonde si la dupe est un *connaisseur* ou un *expert*, puisque la falsification aura alors conduit à mettre en cause sa compétence et sa crédibilité ; le savant sera atteint, lui aussi, mais moins douloureusement puisqu'il n'a pas engagé une compétence de spécialiste du domaine artistique. Bref, nous avons là un ensemble de positions sur l'échiquier du faux avec, pour chacune d'elles, des mouvements possibles ou non.

Interactions

- 27 Entre ces deux pôles du « groupe-faussaire » et du « groupe-dupe » vont survenir toutes sortes d'*interactions*. Mais, dans une affaire de faux, on peut dire que le flux interactionnel possède une direction nettement dominante : il va principalement *du faussaire vers la dupe* – celle-ci jouant, dans la plupart des cas, un rôle *passif* de proie et non pas d'acteur au sens plein du terme, c'est-à-dire d'un protagoniste susceptible de s'opposer victorieusement au faussaire. Pour être plus exact, l'action de la dupe consiste en une collaboration inconsciente avec « le faussaire »⁸. Celui-ci s'efforce en effet, en règle générale, de manipuler sa victime pour qu'elle en vienne à se convaincre *elle-même* de l'authenticité de l'objet : il s'agit là d'un stratagème beaucoup plus efficace que d'essayer de la persuader de l'extérieur. À cela s'ajoute que le rôle de la dupe présente un intérêt accru, d'un point de vue narratif, si on la voit travailler elle-même à sa propre duperie. Se produit alors une interaction en boucle qui va de la dupe à elle-même, interaction suscitée et *pilotée* par le faussaire ; situation cruellement pittoresque, source évidente d'attrait narratif.



Par ailleurs, l'un des traits nécessairement constants d'une affaire de faux est qu'elle ne peut être racontée que *depuis son échec*. Aussi longtemps que le faux fonctionne en tant que tel, il ne saurait en effet apparaître ni, dès lors, faire l'objet d'aucun récit. Ce

n'est qu'à partir du moment où il est découvert que l'on peut entreprendre d'en parler. C'est pourquoi toute histoire de faux comporte un moment du *dévoilement* ou de la *révélation* – moment où le faux cesse, par le fait même, de fonctionner comme tel (et c'est alors, forcément, le début de la fin de l'histoire).

29 On pourra remarquer qu'en cela ces affaires de faux en art se distinguent de la plupart des escroqueries. Car la tromperie ne s'y réduit pas à n'être qu'un simple moyen provisoire : elle est en quelque sorte le but ou, du moins, la colonne vertébrale de la finalité visée par l'actant principal. À l'inverse, une simple escroquerie fonctionne en général au-delà du dévoilement de la vérité : au moment où la victime a fini par se rendre compte de son infortune, l'escroc a déjà quitté la scène. La dupe d'un faux en art, elle, continue à ignorer son sort aussi longtemps que la falsification reste efficace – et, dans la plupart des cas, elle est faite pour durer, si possible, indéfiniment.

30 Bref, le motif inclut forcément le scénario d'un dévoilement provoqué *de l'extérieur* et de nature à bloquer définitivement le processus de falsification (dont seules certaines conséquences sont susceptibles de se prolonger). C'est aussi la raison pour laquelle le faussaire victorieux ne peut tirer qu'une jouissance solitaire d'un succès qui, aussi éclatant qu'il puisse être, se condamne par principe à rester ignoré de tous. Tel n'est pas le cas d'une *mystification* artistique : là, au contraire, le dévoilement correspond au couronnement de l'actant principal qui, par ce biais, porte un message dont la puissance est décuplée par ce coup de théâtre bien préparé⁹. Le dévoilement fait même partie du plan *dès le départ* et se produit dès lors *de l'intérieur même* d'un processus auquel il permet d'atteindre son but¹⁰. Mais dans le cas d'un faux, le dévoilement signifie la fin du succès, la destruction du but initial.

31 Bien entendu, cet échec du faux en tant que tel peut éventuellement, *à partir de ce moment*, être présenté par le faussaire comme un acte de mystification. Il faut dire qu'en règle générale cette riposte n'a guère de chances d'aboutir puisqu'il est quasi impossible de convaincre *a posteriori* d'une intention mystificatrice lorsqu'aucun élément ne permet d'en démontrer l'existence préalable. Quoi qu'il en soit, le récit d'une affaire de faux apparaît très différent de celui d'une mystification, fondée sur la *préparation du dévoilement*. Une telle opération doit se raconter en relatant un processus qui, dès le départ, est censé mener à cette révélation finale – processus à décrire, dès lors, comme une sorte de mécanique implacable, ou faisant intervenir d'improbables moments d'improvisation, mais toujours orienté par la visée du dévoilement, but victorieusement atteint à la fin par l'initiateur-pilote. Une histoire de faux, elle, commence par le récit d'une défaite : le dévoilement y intervient nécessairement *du dehors* et *contre l'intention* du faussaire. Il peut procéder soit d'une découverte magistrale à placer au crédit d'un valeureux opposant (expert, amateur ou tout autre personnage qui découvre le pot aux roses et, ce faisant, bat le faussaire à son propre jeu) ; soit à la faveur d'un *accident* qui laisse en quelque sorte intacte l'image du faussaire comme ennemi implacable et, du même coup, enfonce un peu plus le clan des dupes dans sa déconfiture : le faux n'ayant été découvert que par hasard, il aurait très bien pu *ne pas l'être* – et donc, si l'on pousse le raisonnement à sa limite, tout se passe exactement comme s'il ne l'avait pas été. Une victoire due au hasard peut équivaloir à la plus cuisante des défaites. Soulignons encore qu'il arrive très rarement que la révélation procède du pôle de la dupe désignée. Enfin, le moment du dévoilement est celui du choc de la reconnaissance négative, suivi par la réaction de la dupe et, éventuellement, celle du faussaire. Le tout peut alors être ponctué d'un épilogue où le narrateur se charge de tirer la leçon de l'histoire.

32 Tel est, dans sa généralité, le schéma constant qui sous-tend de diverses manières les innombrables histoires de faux qui, depuis cinq siècles environ, parsèment le champ du discours sur l'art – depuis les contributions pointues des spécialistes jusqu'à la presse à sensation, en passant par les vies d'artistes.



Notes

- 1 La question de l'authenticité en art a été tout récemment abordée, sous ses divers aspects, lors d'un colloque organisé par Carole Talon-Hugon à l'université de Nice Antipolis (*L'authenticité*, 12-13 décembre 2012). J'ai aussi traité de cette notion et de ses usages dans le cadre du colloque organisé par Nathalie Heinich et Jean-Marie Schaeffer, *Par-delà le beau et le laid : les valeurs artistiques*, EHESS, Paris, 23-24 octobre 2012.
- 2 HEBBORN, E., *The Art Forger's Handbook*, Cassell, Londres, 1997 ; voir aussi, du même, *Confessions of a Master Forger*, Cassell, Londres, 1997.
- 3 LENAIN, Th., *Art Forgery. The History of a Modern Obsession*, Reaktion Books, Londres, 2012.
- 4 GREIMAS, A. J., *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, 1966.
- 5 VOIR VAYSON DE PRADENNE, A., *Les fraudes en archéologie préhistorique*, Grenoble, Jérôme Millon, 1993 (1932).
- 6 VOIR GODLEY, J. R., dit Lord Kilbracken, *Van Meegeren ou la vie d'un faussaire*, trad. G. Henry, Mercure de France, Paris, 1969 (1967). Van Meegeren s'était servi du Dr. C. A. Boon, un membre respecté du parlement, soucieux de l'héritage national, pour présenter le *Christ à Emmaüs* à Abraham Bredius. Il avait inventé une histoire justifiant l'usage d'un intermédiaire aux yeux de Boon (le tableau, appartenant à sa maîtresse qu'il ne pouvait compromettre, avait été exporté illégalement d'Italie en France), tout en lui dictant une autre histoire que ce dernier devait présenter à l'expert afin d'expliquer l'irruption de cette œuvre jusque-là inconnue (le tableau avait été découvert oublié dans la maison d'un riche propriétaire récemment décédé, ignorant quel trésor il possédait). Dans ce cas précis, il serait aussi permis de considérer l'intermédiaire (en l'occurrence le Dr. Boon) comme appartenant au groupe-dupe, bien qu'il n'ait pas été visé comme telle, étant donné le dommage moral qu'il a subi suite au mensonge du faussaire dont il fut, lui aussi, la victime.
- 7 VOIR VANWILNSBERGHE, D. (dir.), *Autour de la Madeleine Renders. Un aspect de l'histoire des collections, de la restauration et de la contrefaçon en Belgique dans la première moitié du XX^e siècle (Scientia artis, 4)*, Bruxelles, 2008.
- 8 VOIR à ce sujet les analyses restées très éclairantes d'André Vayson de Pradenne, *op. cit.*
- 9 VOIR JEANDILLOU, J.-Fr., *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, Editions de Minuit, Paris, 1994.
- 10 L'exemple parfait de la mystification artistique reste la présentation par Roland Dorgelès du *Coucher de soleil sur l'Adriatique* attribué au peintre Boronali, anagramme d'Aliboron, un âne montmartrois. Cette plaisanterie à message avait été conçue en vue d'une révélation fracassante dans la presse parisienne, la production du tableau ayant été effectuée en présence d'un huissier et dûment documentée. Sur cette mystification paradigmatique, voir notamment GROJNOWSKI, D., « L'âne qui peint avec sa queue. Boronali au Salon des Indépendants, 1910 », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 88, juin 1991, p. 41-47 ; HEINICH, N., « Art contemporain et fabrication de l'inauthentique », *Terrain*, 33, septembre 1999, p. 5-16.

References

Electronic reference

Thierry Lenain, "Le faux en art", *CeROArt* [Online], HS | 2013, Online since 11 February 2013, connection on 07 February 2023. URL: <http://journals.openedition.org/ceroart/2947>; DOI: <https://doi.org/10.4000/ceroart.2947>

This article is cited by

- Petitjean Roget, Henry. (2020) Où est donc passé l'art taino ? Un cas d'école : analyse du cartel d'une étrange statuette taino. *Bulletin de la Société d'Histoire de la Guadeloupe*. DOI: 10.7202/1072358ar
-

About the author

Thierry Lenain

Né en 1960, Thierry Lenain est philosophe et historien de l'art. Il enseigne l'analyse de l'image et la philosophie de l'art à l'Université Libre de Bruxelles. Auteur ou co-auteur, entre autres, des ouvrages suivants : *Art Forgery. The History of a Modern Obsession*, (Reaktion Books, Londres, 2011). *Mensonge, mystification, mauvaise foi. Les mésaventures du pacte fictionnel* (Vrin, Paris, 2004) ; avec Danielle Lories et Rudy Steinmetz, *Esthétique et philosophie de l'art. Repères historiques et thématiques* (De Boeck, Louvain-la-Neuve, 2002) ; avec Hubert Locher, Matthew

