

# Presses de l'Université Saint- Louis



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

[Politique de confidentialité](#)

---

1 | Boris Libois, Alain Strowel

---

## en art et valeurs.

# Repères pour une archéologie

Thierry Lenain

p. 177-187

## Texte intégral

- 1 La culture contemporaine se caractérise par une attitude foncièrement ambivalente à l'égard du faux en art. D'un côté, celui-ci est vu comme une dangereuse monstruosité qu'il importe avant tout de condamner et de combattre. Extérieur au champ artistique, il ne serait rien d'autre qu'une sorte de maladie propagée par des criminels incapables d'une création authentique. D'un autre côté, pourtant, le faux reçoit les faveurs d'une intense fascination. Entre ces deux pôles extrêmes — séduction et exécration — se distribuent une série d'attitudes finement ou grossièrement différenciées selon les formes de discours et les options idéologiques. Souvent, d'ailleurs, ces deux termes opposés coexistent dans le chef d'un même sujet : la réaction la plus répandue est probablement une attirance, tout au moins une envie de voir, plus ou moins mêlée de répulsion.
- 2 Pareille ambivalence correspond à la co-présence de couches historiques différentes dans la trame de la culture
 

« archéologie du savoir » devrait à certain point, de distinguer ces leur provenance ; jusqu'à un certain e présent d'une culture est aussi le ; et de mélanges entre les strates se compose, des attitudes très nant à tout moment des positions itres modèles issus du passé récent.

esse du faux en art appartient e de la modernité avancée et de la emière attribue une valeur positive sion et à l'autocritique, tandis que la
- 3

Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

[Politique de confidentialité](#)

seconde se revendique plus particulièrement, dans une même ligne de pensée, des ressources du simulacre et de la fiction généralisée<sup>1</sup>. Précisons que, dans le domaine du discours scientifique sur l'art, ce pôle positif n'a été formellement atteint qu'à une date très récente<sup>2</sup>. Quant à l'exécration du faux, il s'agit d'une attitude qui a commencé à se codifier au siècle dernier, et dont les expressions contemporaines correspondent dès lors à une rémanence du passé récent au cœur du présent.

4 La culture « pré-moderne » (dont le domaine historique s'étend de la Renaissance jusqu'à la seconde moitié du XVIIIe siècle) avait, quant à elle, découvert le faux en art avec un émerveillement sans arrière-pensées. Aussi le dépassement de l'attitude négative héritée du XIXe siècle peut-il reconduire, consciemment ou non, à certains schèmes caractéristiques de la pensée esthétique du XVIe siècle, à la faveur de court-circuitages ponctuels de la modernité proprement dite. Les deux pôles entre lesquels se déploie aujourd'hui la conscience du faux correspondent par conséquent à la coprésence d'au moins trois phases historiques nettement différenciées, qui cohabitent et se mêlent dans le réseau de la culture contemporaine.

5 Mais ce schéma qui restitue les grandes articulations de ce que serait une histoire de la *réception* du faux ne saurait dépasser le niveau d'une approximation très superficielle. En réalité, le faux n'est pas un objet culturel donné au départ dont seule la perception ou la compréhension évoluerait,



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

✗ Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

ui se constitue et se transforme lui-même par la réunion mouvante de choses qui se rapportent à leurs propres principes de fonctionnement. Nous dirions que le phénomène du faux en art est le résultat d'un simulacre stylistique assisté de choses matérielles et contextuelles destinées à servir sur l'origine de l'œuvre, cette œuvre et le sentiment d'une transgression<sup>3</sup>. En somme, ce sera donc examiner tout à la fois la réception des simulacres stylistiques, les choses qui s'y rapportent et les caractères de ces choses qui en découle (on se demandera, en

particulier, quels sont *précisément* l'objet, les motifs et l'intensité du scandale ainsi que le profil idéologique et sociologique des sujets qui l'éprouvent). Le phénomène du faux est constitué par l'ensemble de ces différents paramètres dont chacun varie dans le temps ; selon les époques où il est considéré, ce phénomène diffère par conséquent quant à sa substance même.

- 6 Si la pratique de la contrefaçon de textes ou d'objets ouvragés de grande valeur remonte à l'Antiquité<sup>4</sup>, elle n'a pas acquis le statut d'une véritable problématique esthétique avant le XVI<sup>e</sup> siècle. De fait, l'émergence du faux artistique en tant que problème spécifique se produit à l'époque où se constitue le statut culturel de l'artiste tel que nous le connaissons depuis lors. Elle coïncide, plus précisément, avec l'apparition de la notion d'originalité stylistique en tant que fonction primordiale de la valeur esthétique des œuvres d'art. La principale condition de possibilité de cette émergence se réalise, en effet, à partir du moment où la valeur d'une image artistique cesse de dépendre pour l'essentiel d'un archétype objectif, d'un modèle préalable incorporé dans un objet ouvragé, comme c'est le cas dans la culture médiévale. Si l'œuvre tient avant tout de la matérialisation artisanale d'un archétype préexistant, le problème du faux ne saurait se poser, car il n'existe que des occurrences plus ou moins richement réussies de cet archétype ; chaque artiste appréhende d'ailleurs celui-ci par



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

✗ Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

7

la copie fidèle ou sélective, d'œuvres antérieures<sup>5</sup>. Par r de l'œuvre devient indissociable de certaine vision esthétique subjective, l'imitation indiscernable d'une œuvre partir du moment où l'art rompt ses ception artisanale de la création que 'imitation ou à la reproduction des vent provoquer des turbulences dans

fficier de la problématique du faux ure occidentale fut dressé dans la XVI<sup>e</sup> siècle par Albrecht Dürer. La st une première, que ce dernier s'est

ému d'une utilisation frauduleuse de ses compositions : tel fut le motif du procès qu'il intenta au graveur Marcantonio Raimondi<sup>6</sup>. Il semble clair, toutefois, que Dürer réagit à ce qui lui apparut comme une appropriation illégitime de ses « inventions » et de sa « marque de fabrique » (son monogramme, ajouté par Raimondi à ses imitations). L'objet du litige dut s'assimiler bien davantage à un simple pillage du répertoire d'un grand maître par un artiste jugé moins important en termes de « génie » qu'au fait de la simulation stylistique elle-même, conçue comme une falsification portant atteinte au style comme tel<sup>7</sup>.

8 D'une manière générale, le principe même du trompe-l'œil stylistique n'a pas inquiété la conscience esthétique pré-moderne. Les auteurs de la Renaissance tardive et de l'Age classique s'en réjouissaient volontiers : plutôt qu'un mal, ils y voyaient une authentique prouesse artistique, une démonstration de maîtrise de la *mimesis* picturale dont seuls les plus grands artistes peuvent se montrer capables. La lecture des textes qui nous relatent les premières « affaires de faux » montre, de la manière la plus frappante, que les observateurs privilégiés réagissaient sur le mode positif (selon un répertoire allant de la tolérance bienveillante à l'admiration enthousiaste), et laissaient les ignorants s'offusquer. Ces textes ont ainsi défini l'attitude générale qui prévaudra en la matière jusqu'à la fin du XVIIIe siècle : le faux constitue bien une transgression, d'où son effet de surprise, mais celle-ci se voit immédiatement intégrée dans



9 Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

✗ Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

s esthétiques positives, comme un « vrais principes de l'art », et ne fait tort aux attentes du *vulgus*<sup>8</sup>.

Modernes connaissait naturellement le valeur artistique et authenticité. On es contrats passés entre les ateliers de daens et Rubens stipulaient très tervention du maître dans l'exécution de Rubens proposait même à sa sses de produits dont le prix variait en itographie (depuis les œuvres dont la ent supervisée par le maître jusqu'à

celles entièrement peintes de sa main). Mais, à l'inverse de ce qui se passera dans l'horizon culturel de l'historicisme, l'univers des productions artistiques ne se divisait pas en deux hémisphères séparés par une faille infranchissable : le domaine illuminé des œuvres originales d'une part, l'enfer ténébreux des contrefaçons de l'autre, bordé par le « *no man's land* » des copies. Non seulement la valeur d'authenticité se donnait par degrés, mais la contrefaçon magistrale pouvait se voir accorder cette valeur au taux le plus élevé. On ajoutera d'ailleurs que l'attribution de la valeur d'authenticité ne reposait pas sur des critères définis de manière à pouvoir faire l'objet d'une preuve ; la mentalité artistique de l'âge classique tendait plutôt à considérer qu'une œuvre digne de tel ou tel maître pouvait lui être attribuée sans autre forme de procès — d'où la pratique, aussi courante alors que choquante aujourd'hui, de la signature *a posteriori*<sup>10</sup>. L'étude des pratiques liées à la restauration atteste, par ailleurs, de cette même absence d'une conception stricte de l'authenticité artistique, dont la genèse ne remonte qu'à la seconde moitié du XVIIIe siècle.

10 Cette sérénité dont fait preuve l'Age classique à l'égard du faux, et dont l'Abbé Du Bos nous donne encore l'exemple, disparaîtra avec la mutation de la notion de style au cours XIXe siècle<sup>11</sup>. Deux grandes modifications vont donner naissance au concept moderne de style. La première tient en un durcissement immanentiste, qui fera du style la manifestation bivalente de l'origine de l'œuvre : le style est



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

✗ Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

étés formelles caractérisant chaque manifestant la nature particulière du atrices qui l'ont portée au jour. Cette ste relègue l'ancienne esthétique de e principe d'une réalité métaphysique isée par l'artiste, serait gage de Quant à la seconde modification, il un statut signifiant de premier ordre le de l'œuvre, statut que ne possédait de « manière » : le style véhicule de l'œuvre comme expression d'un : d'une intériorité psychologique

individuelle<sup>12</sup>. De cette double transformation résultent à la fois les fondements de l'étude archéologique de l'œuvre d'art (attribution et datation par analyse interne) et le projet d'une histoire de l'art en tant qu'histoire des styles<sup>13</sup>.

11 Or, ainsi définie, la notion de style implique désormais l'octroi d'une valeur radicalement négative au faux *comme tel*. C'est désormais le fait même de la simulation stylistique qui fait l'objet d'une réprobation fondamentale. En effet, si l'œuvre d'art est essentiellement la manifestation-expression de sa propre genèse et de ses propres origines, alors une production qui se donne pour seul but d'en simuler une autre devient quelque chose de monstrueux dont on ne pourra faire mieux que de tenter d'en démontrer sinon la vanité intrinsèque, du moins l'impuissance nécessaire (tout faux devant, par principe, pouvoir être démasqué en dernière instance par la voie d'une analyse interne)<sup>14</sup>.

12 Cette transformation s'est accomplie, en gros, depuis le dernier tiers du siècle passé. On voit alors s'intensifier l'inquiétude des détenteurs officiels du discours sur l'art, dont les attitudes de réaction se codifient rapidement, tandis que la répression s'organise sur des bases juridiques fermement définies<sup>15</sup>. L'un des marqueurs les plus significatifs de ce processus est le développement d'une littérature spécialisée qui, depuis l'ouvrage inaugural de Paul Eudel (1884)<sup>16</sup>, deviendra vite un genre des plus florissants<sup>17</sup>. Depuis la seconde moitié du siècle dernier, le faux fait ainsi figure d'« ennemi public numéro un » des critiques et des



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

1 ✗ Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

nombre privilège n'a rien d'usurpé : en sa vocation première lui fait engendrer l'imitation stylistique frauduleuse : bloquer le discours des spécialistes théoriques. On ne s'étonnera dès lors de la nature typiquement « névrotique »

ment toute la problématique des questions de critique d'art étant l'une des questions secouant le champ de l'esthétique



contemporaine. Quant à une question aussi capitale que son authenticité, l'œuvre d'art est-elle encore justiciable d'un regard charnel, ou alors faut-il accepter la domination d'une opérativité résolument non intuitive dans ce domaine où l'intuition régnait jadis en maître<sup>19</sup> ?

14 Le phénomène du faux concerne, de même, le problème tellement épineux des rapports entre la création artistique et le droit. Qu'en est-il des limites et de la nature même de la liberté créatrice face aux règles impératives d'un marché qui rend économiquement possible la vie des producteurs d'œuvres d'art ? Peut-on accorder à quiconque le bénéfice d'une liberté consistant à faire circuler des imitations virtuellement indiscernables des œuvres d'autrui — et, si on ne le peut, en vertu de quel principe culturellement fondé est-il au contraire possible de l'interdire ?

15 Cette situation ne s'impose d'ailleurs pas aux seuls détenteurs du discours sur l'art, mais aussi à ceux qui édictent les lois ou les font respecter. On sait par exemple qu'en France, les faux ayant fait l'objet d'une saisie se retrouvent entreposés dans les réserves de l'administration des Domaines ; or, à des moments déterminés, connus des initiés, les trésors ainsi accumulés sont remis en vente au bénéfice de l'Etat — ce qui revient exactement à offrir une nouvelle vie à ces objets parfois délictueux dépistés à grand peine<sup>20</sup>. L'institution n'a pu laisser le faux en liberté, mais elle n'a pas davantage été capable de le neutraliser. En fait, elle n'a pas pu décider de façon catégorique de sa nature



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

- 1  Tout accepter
- Tout refuser
- Personnaliser

[Politique de confidentialité](#)

Et si ce mécanisme aberrant peut me, c'est que les pratiques juridiques d'un champ discursif ou d'une mine l'ensemble des comportements d'œuvres d'art.

ire spécialisée sur la contrefaçon s'est très diverses, à nier l'existence et la faux parfait — alors que les arguments ont cessé d'être démentis face aux faits. des formes multiples, mais toutes un art constitue bel et bien, pour la



conscience esthétique moderne, un objet impossible à intégrer de manière positivement cohérente.

17 Simultanément à l'apparition de cette orientation névrotique des discours, la pratique de la contrefaçon acquiert elle-même toute sa spécificité : le faussaire devient une figure typique, ses procédés se font plus caractéristiques, et ses produits, dont l'intégration négative au réseau symbolique de la culture se précise, se situent désormais dans un « créneau » bien spécifique (là où, auparavant, le faux proprement dit ne se distinguait pas toujours clairement de l'imitation stylistique légitime ou de l'attribution anoblissante). Ainsi, c'est par l'effet d'une même mutation que le phénomène du faux advient à sa pleine spécificité et devient une hantise majeure de la conscience esthétique.

18 Mais cette évolution dégage aussi, du même coup, la possibilité d'une valorisation nouvelle de la contrefaçon, cette fois selon un principe tout différent de celui qui avait cours à l'époque de Vasari. Ce principe organise les valeurs esthétiques des productions d'avant-garde : il consiste à pousser aux limites la mise en cause des attentes traditionnelles et des paramètres fondamentaux de l'expérience artistique. Dans une telle perspective, la contrefaçon a tout ce qu'il faut pour prendre place parmi les moyens d'action privilégiés du « grand art ». Du fait même d'avoir acquis le statut de crime esthétique par excellence, elle peut se voir propulsée dans la hiérarchie des genres de la



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

- 1
- Tout accepter
  - Tout refuser
  - Personnaliser

[Politique de confidentialité](#)

leurs » dont procède globalement la s la seconde moitié du siècle dernier, era donc par l'inversion de l'indice faux dans l'ordre des valeurs éthico-

lire qu'à côté des condamnations dont objet de la part des détenteurs de pareils de contrôle surveillant la artistiques en valeurs sonnantes), le les faveurs plus ou moins louches des C'est ainsi qu'un Giorgio de Chirico ication totalement discrétionnaire de

ses propres œuvres, rejetant souvent des produits manifestement authentiques, alors même qu'en réactualisant l'ancienne pratique de la réplique d'artiste, il se fit largement passer pour le faussaire de lui-même auprès de ses anciens thuriféraires, André Breton en tête<sup>21</sup>. Rouault, pour sa part, se plaisait à signer les faux qu'on venait lui soumettre s'il les jugeait bons, non sans y ajouter la touche finale du maître<sup>22</sup>. Et l'on sait avec quels délices Dali prêta main forte aux faussaires qui inondèrent le marché de ses lithographies.

20 Plus significative encore que ce bon accueil du simulacre stylistique frauduleux par certains grands phares de l'art moderne est l'apparition récente de pratiques artistiques consistant proprement à mimer, sur la scène du « grand art », l'activité des faussaires. Certains artistes ont vu là une voie par laquelle activer les hantises les plus profondes de notre conscience esthétique. Avec une sorte de cruauté hautement réfléchie, ils se sont appliqués à construire des machines simulatives destinées à porter le couteau droit dans la plaie métaphysique qui s'ouvre là où vacillent les repères du vrai et du faux. Mentionnons par exemple, parmi ce type de productions, certaines installations de Guillaume Bijl<sup>23</sup>, les environnements de Mike Bidlo<sup>24</sup> ainsi qu'une installation de Jacques Charlier présentée en 1988 à la Galerie des Beaux-Arts à Bruxelles. Ce dernier travail, simplement intitulé *Peintures*, se compose d'un ensemble de 15 toiles imitant quelques-uns des styles les plus caractéristiques de la peinture du XXe siècle. Chacune des



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

✗ Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

à l'artiste imaginaire dont le nom et la date sont présentés sur un dépliant offert au public. Ce dispositif constitue un simulacre d'exposition et, partant, une machine pour le spectateur innocent. Outre le texte factice et l'insertion subreptice de faux dans la galerie d'art, le piège fonctionne par la présentation de contrefaçons caractérisées, selon le principe du faux en art, par le mélange de éléments réels et Fictifs (ainsi que par la présentation de peintures en accordant leurs coloris aux œuvres de l'artiste à qui il a eu soin de les munir)<sup>25</sup>.

21 Cette fois, le faux n'est plus une entreprise occulte menée pour des motifs extra-artistiques tels que l'appât du gain ou la volonté d'égaliser les maîtres tout en se vengeant des critiques (comme ce fut le but finalement avoué d'un Van Meegeren). La production d'« effets de faux » devient une opération artistique à part entière. C'est le faux en tant qu'art majeur, pratique souveraine affrontant de plein fouet les forces régissant aujourd'hui encore notre appréhension de l'art par le biais de l'opposition authenticité-falsification. Le peintre nous confronte à la présence ahurissante de la ressemblance pure. Nous voici forcés de contempler le jeu du faux avec les yeux que nous avons cru pouvoir réserver aux images authentiques, pleines du spectacle de leur propre origine. Cependant, l'effet transgressif et les séductions esthético-signifiantes qui en résultent ne sont possibles que depuis cette opposition entre l'authentique et le faux – socle transcendantal sur lequel repose la manière moderne d'expérimenter et de comprendre l'œuvre d'art. C'est pourquoi, plutôt que de nous en affranchir par l'effet d'une rupture radicale, cette activation positive des pouvoirs négatifs du faux relance encore, sur un mode nouveau, les attendus fondamentaux de notre métaphysique de l'art.

## Notes

1. De Nietzsche à Deleuze, un pan important de la philosophie contemporaine s'est attachée à faire valoir le simulacre en tant que « bon objet » de la pensée – geste indissociable d'une transgression de l'assise métaphysique occidentale. Voir en *lacre et philosophie antique*, in *Id*, *Logique* linuit, Paris, 1969.



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

✗ Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

intérieur à la fin des années quatre-vingt. Il d de deux expositions à caractère scientifique cite de se départir de tout a priori éthique et ix (*Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier*, is, 1988 ; *Fake ? The Art of Deception*, The 1990). A ces deux références, ajoutons un ES, Commissaire de l'exposition du British r, British Museum Press, Londres, 1992

e la part essentielle à l'imitation en trompe-sifiée. Mais la réussite d'un faux réclame le tation de propriétés purement matérielles de

l'objet original, telles qu'un réseau de craquelures ou une patine. Elle suppose aussi une manipulation du contexte de réception : diverses stratégies d'escroc sont mises en œuvre afin d'expliquer l'apparition d'un objet sans origine historique réelle et de susciter le désir de croire à son authenticité ; André Vayson de Pradenne a montré comment une telle manipulation consiste à provoquer la participation active des personnes dupées (*Les fraudes en archéologie préhistorique*, Jérôme Millon, Grenoble, 1993 (1932)). Sur les aspects concrets de la pratique des faussaires, voir notamment Lord KILBRACKEN, *Van Meegeren ou la vie d'un faussaire*, trad. G. Henry, Paris, Mercure de France, 1969 (1967) ; A. MAILFERT, *Au pays des antiquaires. Confidences d'un « maquilleur » professionnel*, Paris, Flammarion, 1982 (1935).

4. Cf. *Copies, répliques, faux, Revue de l'art*, n° 21, Paris, 1973 ; M. JONES, *Fake ?*, *op. cit.*

5. Sur ce sujet, voir P. PHILIPPOT, *La fin du XVe siècle et les origines d'une nouvelle conception de l'image dans la peinture des Pays-Bas*, in *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 12, 1962, p. 3-38 ; D. MARTENS, *Une crucifixion flamande et sa descendance au XVIe siècle. Lecture d'une séquence de copies*, in Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, *Jaarboek*, 1990, p. 237 à 270 ; voir également H. MUND, *Approche d'une terminologie relative à l'étude de la copie*, in *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université de Bruxelles*, vol. V, 1983, p. 19-31.

6. Cf. M. JONES, *Fake ?*, *op. cit.*, p. 120 (l'histoire est rapportée par Vasari). Sur les faux anciens de Dürer, voir aussi O. KURZ, *Faux et faussaires*, Paris, Flammarion, 1983 (1948), p. 352. Sur la copie et l'appropriation stylistique à la Renaissance, voir A. CHASTEL, *Le principe d'imitation à la Renaissance*, in *Fables, formes, figures*, Paris, Gallimard, 1978, t. 2, p. 59-69.

7. L'atteinte portée au style de l'original lui-même par le simulacre



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

X Tout refuser

Personnaliser

Politique de confidentialité

es auteurs contemporains (voir, par exemple, le catalogue de l'exposition *Fakes and* ; Institute of Art, 11 juillet – 29 septembre

de Van Mander et de de Dominici reproduits *l'Art (Copies, répliques, faux, op. cit.*, p. 14-

*n's Life and Work*, in *Cat. exp. Jordaens*, voor Schone Kunsten, p. 26.

*cit.*, p. 123-125.

mites de l'art qui consiste à reconnaître les enser de l'art qui suppose hardiment que l'on

ne puisse pas si bien contrefaire la touche de Raphaël et du Poussin qu'il y puisse être trompé ? » (*Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993, p. 297). Pour sa part, en digne héritier de rhistoricisme du XIXe siècle, Max J. Friedländer se montrera beaucoup moins nuancé à ce sujet. Fondée sur le concept moderne de style, sa confiance en l'efficacité du regard critique se voudra inébranlable : selon lui, démasquer un faux ne saurait présenter de réelle difficulté, les pouvoirs de l'imitation stylistique finissant toujours là où cesse l'inattention du vrai connaisseur. Cf. *De l'Art et du connaisseur*, p. 298-315, trad. H. Bourdeau-Petit, Paris, Le Livre de Poche, 1969 (1942).

12. Sur les esthétiques de l'« Idée », voir l'ouvrage classique de PANOFSKY, *Idea. A Concept in Art Theory*, New York, Harper & Row, 1969 (1924). Soulignons que c'est bien cette double modification du concept de style qui marque l'évolution au fil de laquelle la notion d'authenticité prendra un sens strict et rigide. En lui-même, ce concept est évidemment plus ancien. Il se rencontre par exemple chez Poussin – qui, de manière très significative, toutefois, le rabat en partie sur le concept de « manière » : « Le style est une manière personnelle et singulière industrie de peindre et dessiner, née du génie particulier de chacun dans l'application et l'usage de ses idées, lequel style, manière et goût, dérive de la nature et de l'esprit ». (*Lettres et propos sur l'art*, Paris, Hermann, 1989, p. 183). L'une des séries historiques dont il faudrait suivre le développement pour étudier cette genèse d'une notion stricte d'authenticité artistique se compose des transformations du statut de la copie – objet de réflexion des théoriciens depuis le XVIe siècle. Mais encore faudrait-il en observer toutes les nuances. Ainsi le mépris déclaré de Poussin à l'égard de la copie au profit de l'invention personnelle ne l'empêche-t-il pas de professer qu'aux yeux du collectionneur averti, une bonne copie contemporaine vaut mieux qu'un véritable antique rapiécé (Cf. *ibid.* p. 65, 98 et 166).



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

Tout accepter

Tout refuser

Personnaliser

[Politique de confidentialité](#)

fins d'une histoire de l'art qui considère le on », celle de l'état d'esprit d'une époque et un tempérament personnel. Il est clair que ce valeur esthétique de l'œuvre envisagée : ce i fait l'œuvre d'art, mais il fournit ce que l'on 1 style, qui comprend aussi (en un sens plus 2r de beauté, celui d'un individu ou d'une 3LFFLIN, *Principes fondamentaux de l'histoire 4lution du style dans l'Art Moderne*, Brionne, ), p. 11). Sur les différentes compréhensions 5n de style, voir notamment Meyer SCHAPIRO, 6, *artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, 62). Sur les théories de Wölfflin et des autres 7ichte, voir M. PODRO, *The Critical Historians* Yale University Press, 1986.

14. Cf. H. VAN DE WAAL, *Forgery as a Stylistic Problem*, in *Aspects of Art Forgery*, Nijhoff, La Haye, 1962, p. 1-14.
15. Cf. G. KIEJMAN, *Le faux en art et sa répression par le droit français*, in *Copies, répliques, faux, op. cit.*, p. 125-128.
16. P. EUDEL, *Le truquage. Altérations, fraudes et contrefaçons dévoilées*, Paris, Dentu, 1884.
17. En 1950, une bibliographie recensait déjà plus de 850 titres de livres et d'articles consacrés au problème du faux en art (R. G. REISNER, *Fakes and Forgeries in the Fine Arts : a Bibliography*, New York, 1950).
18. Sur cette problématique, voir Th. LENAIN, *Du faux en art, et des manières policières adoptées naguère dans la critique*, in D. CHATEAU (éd.), *A propos de la critique*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 179-199.
19. Cf. E. MARIJNISSEN, *Tableaux authentiques, maquillés, faux*, Elsevier, Bruxelles, 1985.
20. Cf. cat. exp. *Vraiment faux*. Fondations Cartier pour l'art contemporain, Jouy-en-Josas, 11 juin – 18 septembre 1988, p. 37-39.
21. Cf. *ibid.*, p. 107-108.
22. Cf. R. PASSERON, *L'œuvre picturale et les fonctions de l'apparence*, Vrin, Paris, 1980 (1962), p. 81.
23. Citons en particulier *Four American Artists*, 1987 (Galerie Grazia Terribile, Milan) ; on trouvera une illustration de cette installation dans le catalogue *Guillaume Bijl*, *Comunità Fiamminga del Belgio*, 43<sup>e</sup> Biennale di Venezia, 1988, p. 23.
24. Cf. *Vraiment faux, op. cit.*, p. 109-110.
25. Cf. Th. LENAIN, J. CHARLIER, « *Peintures* » : *le pastiche radical comme art du chaud-froid*, in *Annales d'Histoire de l'art et d'Archéologie de l'Université de Bruxelles*, vol. 11, 1989, p. 125-137.



Ce site utilise des cookies et vous donne le contrôle sur ceux que vous souhaitez activer

✓ Tout accepter

✗ Tout refuser

Personnaliser

[Politique de confidentialité](#)

**in**

**cours à l'Université  
bruxelles**



# Temporalité et conscience iconique dans les arts de l'image fixe in *Temporalités esthétiques* et artistiques, Presses universitaires de Rennes, 2019

© Presses de l'Université Saint-Louis, 1997

Licence OpenEdition Books

Cette publication numérique est issue d'un traitement automatique par reconnaissance optique de caractères.

## Référence électronique du chapitre

LENAIN, Thierry. *Le faux en art et ses valeurs. Repères pour une archéologie* In : *Profils de la création* [en ligne]. Bruxelles : Presses de l'Université Saint-Louis, 1997 (généré le 07 février 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pusl/12444>>. ISBN : 9782802803799. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pusl.12444>.

## Référence électronique du livre

LIBOIS, Boris (dir.) ; STROWEL, Alain (dir.). *Profils de la création*. Nouvelle édition [en ligne]. Bruxelles : Presses de l'Université Saint-Louis, 1997 (généré le 07 février 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pusl/12363>>. ISBN : 9782802803799. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pusl.12363>.

Compatible avec Zotero



Ce site utilise des cookies et  
vous donne le contrôle sur  
ceux que vous souhaitez  
activer

✓ Tout accepter

✗ Tout refuser

Personnaliser

[Politique de confidentialité](#)