

Enquête: du Moyen Âge Les fabuleuses

Gilles Perrault, expert, au milieu des 1.500 scellés judiciaires de l'affaire Guy Hain, jugé et condamné en 2001, instigateur de l'un des plus importants trafics de contrefaçons, portant sur 6 000 pièces d'une valeur supérieure à 130 millions de francs.



à aujourd'hui histoires du faux



Sommaire

Comment se fabrique un faux ? Comment traquer ces œuvres plus vraies que nature ? À quand remonte cette notion ? Le faux fascine. Évocation des grandes impostures de l'histoire de l'art, des destins souvent cocamboliques de faussaires géniaux.

par Malika Bauwens, Esther Girard, Judicaël Lavrador, Thomas Schlesser, Natacha Wolinski

L'histoire vraie du faux	p.50
Duperies magistrales	p.54
Analyse d'un faux Dürer	p.56
Entretien avec Patrick Le Chanu & Yves Le Fur	p.58
Les artistes contemporains jouent sur les faux	p.60
Des vrais airs de faussaires	p.62
Les Sherlock Holmes de l'art	p.66

Histoire vraie du faux

La production de faux, dans le monde religieux qui s'en fit une spécialité à travers le trafic des reliques au Moyen Âge et dans celui des arts, s'épanouit au XIX^e siècle avec les grandes découvertes archéologiques. Une histoire où la réalité dépasse parfois la fiction.

par Thomas Schlessner

D'Umberto Eco à Jean Baudrillard, nombreux sont les penseurs qui ont pointé du doigt la dérive de la civilisation contemporaine vers un empire du faux. Un gouffre se creuse entre une société qui réclame de plus en plus d'authenticité, de transparence, voire de vérité, et ce qu'elle produit en majorité: un magma d'illusions, un royaume de poupées de cire... Ce contexte tendu, rendu plus opaque encore par le rideau de fumée médiatique, explique en partie que le public se tourne volontiers vers la création artistique. Les spectateurs voient dans l'art l'expression sincère d'un individu et considèrent chaque œuvre comme une entité unique et inaliénable, échappée à la facticité du monde environnant. Que ce champ soit contaminé lui-même par la contrefaçon pose donc un très sérieux problème et provoque, chaque fois, un scandale dans les collections privées et/ou publiques. Lever le masque, repérer l'usurpation revient à casser l'aura magique d'objets sacrés. Autant dire que cela fait mal. À tout le monde: aux propriétaires, amateurs, artistes, experts et, à un autre niveau, aux faussaires, bien sûr...

Le culte des reliques

Le faux en art, disons-nous, bafoue ce que nous considérons comme sacré. Ce n'est pas un hasard si la grande matrice du trafic de faux remonte au culte des reliques. Ces restes de

personnes saintes (ossements, habits, biens personnels...) galvanisent la foi des fidèles, suscitent l'émotion, ont une dimension pédagogique, détiennent un pouvoir de guérison et, bien sûr, attirent les foules de pèlerins, génèrent de l'argent. Au fil du Moyen Âge et au début de la Renaissance, les fausses reliques abondent. On s'affronte entre paroisses pour revendiquer le primat de ces richesses, à la façon de musées ou de collectionneurs qui se targuaient d'écrasantes ressources patrimoniales pour impressionner (et parfois attirer) l'amateur. En la matière, le cas de l'abbaye de Saint-Bertin (à Saint-Omer, dans le Pas-de-Calais) décrit par Robert Muchembled est exemplaire. Au XV^e siècle, on y trouve des vestiges saints de tout genre, comme s'il s'agissait d'une espèce d'«abrégué»: «des morceaux de la crèche de Jésus, de son berceau, de sa table, de sa tombe...» Autant de pièces exceptionnelles dont l'origine véritable l'est sans doute beaucoup moins.

La combinaison d'une motivation financière et d'un besoin de fétiches pour consolider l'adoration explique qu'il y ait production et consommation de faux aussi bien dans la religion que dans les arts. Dans ces deux domaines, on préférerait sans doute ne pas être desillés, pour éviter de déchanter. Mais c'est l'un des rôles de la science que de tordre le cou aux croyances. C'est l'un des rôles de l'histoire de

l'art que d'ébranler les adulations bées et les spéculations délirantes, en les mettant à l'épreuve du savoir.

Les rudiments de la Renaissance

Dès la deuxième partie du XVI^e siècle fleurissent des faussaires. On voyait ainsi très souvent des fantaisies composites et monstrueuses dans le goût de Bosch. Certes, des artistes se contentaient, impunément, de suivre le maître allemand. Mais d'autres, plus perfides, faisaient passer leur travail pour celui, bien plus onéreux, de Bosch. Pour donner un cachet ancien à ces faux tout neufs et les écouter auprès des églises ou des riches particuliers flamands, la technique était relativement simple: une fois le tableau peint, on allumait l'âtre de la cheminée et on plaçait l'œuvre au-dessus, à une hauteur qui permit de l'enfumer légèrement... Les amateurs n'y voyaient généralement que du feu. Parmi les pionniers de l'entourloupe, Terenzio Terenzi, qui vécut à cheval sur le XVI^e et le XVII^e siècle, est un des plus fameux. Peintre maniériste de grande qualité, il bénéficiait de solides protections et chercha à les mettre à profit. Il parcourait les échoppes et les ateliers à la recherche de cadres anciens et pourrissants, se procurait de vieux tableaux médiocres qu'il repeignait avec un excellent savoir-faire et vendait les œuvres comme des découvertes historiques. Jusqu'au coup de trop: dans un joli



PAUL DÉSIRÉ TROUILLEBERT

Paysage début juin

XIX^e siècle, huile sur toile,
54 x 66 cm.

Fort beau, ce paysage a le style de Corot mais il n'en a pas l'âme... La touche est un peu trop fruste et les verts sont terreaux. Il n'empêche: la ressemblance est frappante !

cadre sculpté et doré, il pasticha une belle Madone du siècle précédent et la présenta à son protecteur le cardinal Montalto comme une œuvre de Raphaël. C'était un peu gros. Soupçonneux, le prélat fit expertiser la chose. Le verdict tomba: c'est un *pasticcio*; le cardinal répliqua que c'est à ses cuisiniers qu'il demande des *pasticci* (qui signifie à la fois pastiche et tarte en italien). Terenzo fut congédié sur le champ.

L'explosion du faux au XIX^e siècle

Mais ces savoureux préambules ne sont que du menu fretin en comparaison du vertigineux développement que connaît le faux à partir du XIX^e siècle. On ne saurait énumérer tous les facteurs propices au phénomène. Il en est au moins trois, inévitables. Il faut d'abord noter, dans la continuité de ce qui se faisait précédemment, l'importance de l'atelier. Les pièces artistiques se concevaient collectivement, autour d'un maître, mais avec de nombreux assistants:

ce qui était de la main de ceux-ci pouvait être présenté de celui-là. D'autant qu'une œuvre de qualité se déclinait souvent en copies. Voir en copies de copies...

Sur le plan économique, l'art devient un marché beaucoup plus ouvert, avec de nombreux praticiens susceptibles de produire des supercheries et, parallèlement, une demande croissante d'amateurs prêts à se laisser séduire – les galeristes, la bourgeoisie éclairée mais également les musées. C'est ainsi que, en 1896, le Louvre paye 200 000 francs-or ce qu'il croit être la tiare du roi scythe Saïtaphernès, une merveille certifiée par tous les experts comme une pièce exceptionnelle du III^e siècle avant notre ère. Sa paternité était en fait bien moins historique. Mais plus romanesque. Elle avait été produite par Israël Rouchomovsky, un brillant orfèvre d'Odessa, et éculée frauduleusement comme un vestige de l'Antiquité par deux commerçants qui, malicieusement,

avaient trompé l'auteur et le destinataire de la pièce. Cette anecdote en dit long sur un autre facteur de prolifération des faux: la vague romantique, d'essence nostalgique, qui a promu en Europe le goût de la redécouverte des cultures disparues. Il était tentant de le satisfaire avec d'efficaces camelotes écoulées au prix de l'authenticité. Ainsi, une des pièces majeures de l'archéologie mondiale est sujette à caution. Le masque du célèbre roi grec Agamemnon [ill. p. 52] n'est non seulement pas, comme l'avait dit son inventeur, celui du héros homérique, mais il ne serait pas même un vestige antique. Tout porte à croire que ce travail est celui d'un orfèvre du XIX^e siècle. Certains ont d'ailleurs remarqué quelque ressemblance avec l'effigie de Guillaume I^{er}, roi de Prusse, contemporain de la découverte. Parmi les cas les plus spectaculaires de faux en pagaille, celui de Corot est incontournable. Les contrefaçons sont si nombreuses qu'il n'est pas

Une profusion inouïe de faux Corot, de faux Daumier, de faux Pissarro...

un seul commissaire-priseur qui n'ait dû, dans sa carrière, batailler avec cette patate chaude... Pourquoi? Parce que Corot, déjà bien coté en son temps puis franchement hors de prix, aidait volontiers ses suiveurs (Paul-Désiré Trouillebert par exemple), retouchant parfois leurs œuvres. Le style «argenté» des paysages franciliens, très affectionnés des Américains, est de plus simple à imiter. Ils sont nombreux à s'y être essayés avec des résultats médiocres, mais efficaces. Le docteur Jousseaume (mort en 1923) accumula ainsi 2 414 œuvres qu'il prétendait de Corot – son «œuvre secrète», disait-il –, ce qui constituait une aberration totale. Ne rions pas car, au-delà de ce fantasque épisode de l'histoire de l'art, il demeure aujourd'hui des profusions inouïes de faux Corot, aussi bien que de faux Daumier ou de faux Pissarro.

Collectionneurs, presse et grand public ont naturellement commencé à se méfier. Face aux

artistes de valeur, entourés de collaborateurs, les procès d'intention s'accumulèrent, jusqu'à gêner les artistes eux-mêmes. En 1874, le très sérieux journal *la République française* enquête par-delà les frontières. Face à l'abondance de paysages de facture naturaliste, vite brossés, mais un peu faibles, le quotidien n'hésite pas à affirmer «qu'il s'est fondé à Genève (Suisse) une fabrique de faux Courbet!» L'observation ne manqua pas de justesse et la dénonciation s'avérait légitime. De même qu'il était nécessaire, à ce moment-là, de déplorer la prolifération de fausses œuvres barbizonniennes de Daubigny, Rousseau ou de l'artiste helvète Alexandre Calame. Mais Courbet n'apprécia guère. Certes, il n'était pas tout blanc dans cette affaire puisqu'il n'hésita pas, durant cette période d'exil de sa vie, à se faire aider par des petites mains plutôt douées (Cherubino Pata, notamment), histoire de satisfaire de multiples

commandes et d'éponger de lourdes dettes. Il n'en cosigna pas moins une très sèche missive avec son marchand Paul Pia à l'adresse de *la République française*. Il lui était demandé de clarifier les choses. Car, estimaient les deux comparses, au prétexte de séparer le bon grain de l'ivraie, on finit par jeter le doute sur toutes les productions, y compris les vraies. On finit donc par jouer de mauvais tours aux artistes en traquant leurs faussaires. Ce à quoi on pourrait répliquer: en effet, cher Monsieur Courbet, surtout quand ceux-ci comptent parmi vos complices!

Van Gogh au centre des contrefaçons

La peinture de Van Gogh est un terrain triplement propice à la contrefaçon. Mal connu de son vivant – il ne vendit qu'une seule œuvre, *la Vigne rouge* –, Vincent est sujet à toutes les



JUDITH GÉRARD
Portrait de Van Gogh

Vers 1900, huile sur toile.

Judith Gérard avait exécuté un portrait de Van Gogh dans le style du maître hollandais. Le tableau fut ensuite maquillé en autoportrait «authentique» par un faussaire, qui ajouta avec une évidente maladresse des fleurs pour figurer un papier peint à l'arrière-plan. C'est son acquéreur, le collectionneur Emil Bührle, qui découvrira la supercherie.



Masque d'Agamemnon

XIX^e siècle, or travaillé.

Siècle des découvertes archéologiques, le XIX^e a aussi été celui des grandes impostures. Heinrich Schliemann, qui aurait «exhumé» à Mycènes le masque d'Agamemnon, n'a-t-il pas été son commanditaire ?

spéculations après sa mort. Malgré l'autorité d'une correspondance riche et précise, on pouvait imaginer des pans négligés, perdus, oubliés de sa production. D'autant qu'elle s'est beaucoup construite par copies de maîtres et par séries. Enfin, le Hollandais incarne plus qu'aucun autre l'artiste maudit, ce qui ajoute à son prix. Voilà pourquoi il défraye tant la chronique depuis que le marchand Otto Wacker en glissa plus de trente inédits – tous faux – sur le marché entre 1925 et 1928, jusqu'à «l'affaire Tournesols» en 1997, le vrai faux chef-d'œuvre

acquis 40 millions de dollars par le magnat japonais Yasuo Goto. Authenticité ou non ? À l'heure actuelle, la question reste en suspens. La singularité des faux Van Gogh, c'est qu'ils ont fini par constituer une espèce de tout autonome, bénéficiant peu à peu par capillarité de l'aura du maître. Ils sont la part maudite du maudit et les contrefaçons pourraient devenir aussi célèbres que les authentiques. On évoquera à cet égard l'initiative de la collection Emil Bührle qui confronta en miroir un autoportrait avéré à un faux portrait [ill. p. ci-contre], lors d'une

exposition en 2005-2006. On se tromperait à penser que le marché détermine à lui seul toute entreprise d'usurpation. L'histoire de l'art ayant gagné ses galons de science prestigieuse où les découvertes sont considérées comme des trésors pour la nation, on eut droit aussi à quelques épisodes de contrefaçon à des fins de prestige institutionnel.

Des usurpations au nom de la science

En juillet 1948, un restaurateur du nom de Lothar Malskat, assistant de Dietrich Fey, réhabilite la Marienkirche de Lübeck, une église gothique. Il profite de son chantier pour dessiner un cycle des fresques médiévales prodigieuses, s'inspirant d'un simple livre de vulgarisation sur l'art médiéval. Dupés, les spécialistes s'émerveillent des influences byzantines, imaginent que l'une des têtes est un autoportrait du fresquiste et, même, distinguent la patte du maître de celle de ses aides. Las ! Malskat, constatant que c'est Fey et non lui qui récolte les honneurs d'une telle découverte, vend la mèche. Le scandale est énorme et aboutit à des peines de prison contre les deux pseudo-scientifiques.

Le fantasme de la désintégration du réel dans une illusion totale, dans le règne du simulacre, confine à une certaine paranoïa. Qui n'a pas entendu dire que la Joconde exposée dans les salles était en fait un leurre et que l'original se trouvait dans les réserves ? Une vieille rumeur à peine digne d'un roman de gare et qui fait rire tous les conservateurs. Il n'empêche : une chose est sûre, les plus grands faux de l'histoire sont parmi nous et n'ont pas encore ôté leur masque. Ce n'est peut-être qu'une affaire de temps... ■

Authentiques ou innocents : une typologie du faux

Comme les figures de Satan, les avatars du faux sont nombreux quoiqu'ils ne procèdent pas toujours d'une volonté de tromper. C'est là qu'il faut être attentif. Il y a aussi des faux «innocents».

Premier cas de figure : une œuvre est un faux dès lors qu'elle est une copie qui passe pour un original. Parfois par malice (l'auteur ou le propriétaire de la copie connaît la nature de sa pièce mais bafoue sciemment la vérité), parfois par mégarde (une mauvaise expertise).

Deuxième cas de figure : l'œuvre est un pastiche – c'est-à-dire qu'elle s'inspire d'un style sans copier in extenso une pièce existante – dont on a contrefait la signature ou dont l'attribution est erronée.

Troisième cas de figure : une œuvre appartient à un auteur mais, faute d'une signature identifiable, on en a prêté la paternité à un autre.

Enfin, on l'ignore trop souvent mais il y a faux quand une instance extérieure intervient et altère la nature de

l'œuvre (elle pose de nouvelles pièces sur du mobilier, rehausse de couleurs un dessin en noir et blanc...). Imaginez que vous modifiez l'arrière-plan d'un authentique Vuillard ; il devient de fait un faux puisque sa signature «assume» une part qui lui est étrangère. Les frontières avec la notion de restauration sont ténues et ont déjà engendré quelques belles passes d'armes juridiques, comme dans l'affaire de la table Boulle achetée par les Pinault en 2001, affaire portée devant les tribunaux...

Duperies magistrales

La falsification n'épargne pas les productions connues des grands maîtres de l'art. Voulus ou non par les artistes eux-mêmes, quelques tours de passe-passe célèbres.

par Esther Girard



Vermeer avant la gloire

L'Art de peindre ou l'Atelier du peintre (1665-1670) devait être un très bon Pieter De Hooch. Très bon, mais faux. Au moment de l'achat de la toile par le comte Czernin, en 1803, un marchand peu scrupuleux y avait apposé la signature du maître hollandais, faisant ainsi grimper la cote de la toile. Pieter De Hooch était alors très apprécié et l'artiste initial, si méconnu que le falsificateur n'a pas pris la peine d'effacer la signature autographe qui orne toujours très lisiblement le tableau, au niveau du col du personnage féminin : Vermeer. La «défalsification» et la réattribution du tableau en 1860 sont dues aux recherches du critique d'art Théophile Thoré, plus connu sous le pseudonyme de William Bürger, et qui remettra peu à peu au jour le talent de Vermeer, qu'il nomme le «Sphinx de Delft». Il pressentira déjà que «quand les artistes et les amateurs seront éveillés sur le mérite et la valeur des Van der Meer [Vermeer, ndlr], il s'en retrouvera qui se vendront plus cher que sous la figure de Pieter De Hooch». Avec une intuition extraordinaire, il affirmera avoir identifié plus de 70 Vermeer. Après coup, plus d'une trentaine d'entre eux seront finalement reconisés comme des faux...

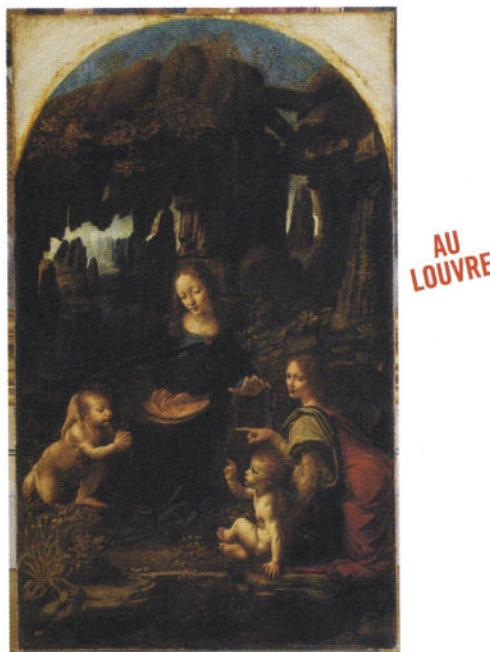
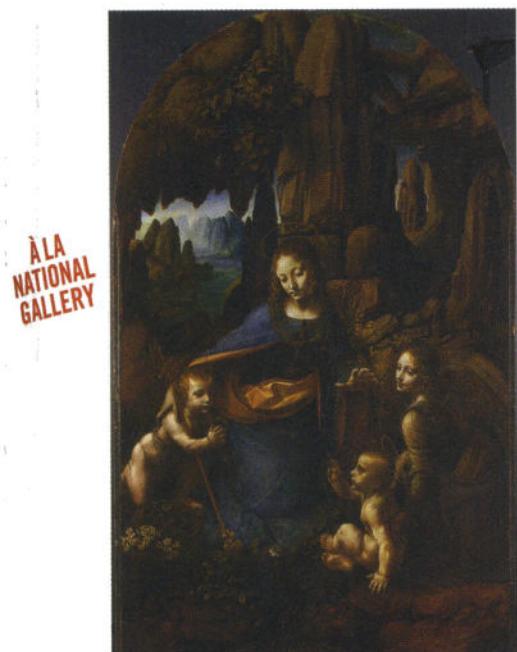
Quand Daniel Arasse sème le doute

En ouverture de son importante monographie sur *Léonard de Vinci* [éditions Hazan, 1997], Daniel Arasse revient sur l'ultra-célèbre *Autoportrait* de Turin (1513). D'abord, insiste l'auteur, cessons de croire qu'il représente Léonard : le personnage à la longue barbe blanche est bien trop vieux quand, en 1513, le maître atteint à peine 70 ans... Mais, au-delà de la question de ce «faux autoportrait», Daniel Arasse s'interroge sur son authenticité. Et rappelle le constat de l'historien Hans Ost : dès 1810, on trouve un portrait similaire sur le frontispice d'une monographie consacrée à *la Cène*, avant la découverte en 1840 du dessin à la sanguine, prétendu original. Hans Ost pense que cette sanguine se fait passer pour l'inspiratrice de la gravure, miraculièrement retrouvée, alors qu'elle en serait une copie. Personne n'a tranché depuis. En remettant en cause en introduction de son ouvrage une des œuvres les plus importantes de Léonard, fondement de notre représentation du maître, Daniel Arasse épaisse le mystère autour des figures mythiques de l'histoire de l'art... et fait battre la rumeur.

Giorgio de Chirico, faussaire de lui-même

Maître des songes et des simulacres [ci-contre, *les Muses inquiétantes*, 1924-1961], Giorgio de Chirico était obsédé par le faux. Après le tournant de sa carrière et son changement de manière, il n'hésitera pas, dès la biennale de Venise de 1948, à renier publiquement certaines de ses toiles métaphysiques

en tablant sur leur inauthenticité. «Faux !», hurle-t-il devant certaines, qu'il retourne et sur lesquelles il inscrit : «Ce tableau n'est pas de moi»... Une manière assez simple de se mettre à dos justice, propriétaires et collectionneurs. Et pourtant, il n'aura de cesse d'imiter les tableaux très appréciés de cette même période, les jetant sur le marché tout en répandant la rumeur d'un cambriolage de son fonds personnel... devenant par là même son propre faussaire. Mais si, pour Breton, les «laborieuses copies de ses toiles anciennes» ne sont finalement produites que pour «vendre [le] tableau deux fois», dans une visée mercantile, d'autres, comme Warhol, y verront un manifeste artistique. En exploitant les ressources du faux, en remettant en cause l'authenticité de ses propres toiles, Chirico relativiserait-il, dans une perspective très moderne, la valeur de l'œuvre et du chef-d'œuvre ?



Léonard de Vinci discuté

Le pedigree, la généalogie et la traçabilité d'une toile sont parfois trompeurs malgré l'officialité des documents. Surtout quand il y a deux œuvres identiques en jeu. L'exemplaire de *la Vierge aux Rochers* de la National Gallery de Londres est «traçable» depuis l'atelier de Léonard de Vinci jusqu'à son achat par le musée en 1880. Selon les termes de la commande passée au peintre, il a figuré dans la chapelle de Saint-François-Majeur à Milan. Puis, avant d'aboutir dans la collection de la National Gallery, il fut racheté en 1777 par le Britannique Garn Hamilton, échangé et finalement retrouvé. Autant d'étapes indiscutables. Le parcours de *la Vierge aux Rochers* du Louvre est quant à lui très incertain : sa présence dans les collections royales n'est attestée qu'à partir de 1627. Avant, rien... Or, la critique est unanime : la toile conservée au Louvre, sans doute réalisée entre 1483 et 1486, est l'œuvre originale, l'autre, une copie que Léonard de Vinci aurait fait réaliser par Ambrogio de Predis entre 1495 et 1508 pour remplacer la première, qui n'aurait pas donné pleine satisfaction aux commanditaires... À la National Gallery, l'œuvre est pourtant répertoriée comme celle de Léonard.

Eux aussi

Utrillo, le faux par amitié

En décembre 2008, une maison de ventes mettant aux enchères une toile d'Utrillo consulte le spécialiste Jan Fabris pour s'assurer de son authenticité. L'artiste et ses œuvres sont en effet redoutables pour les experts : au début du siècle, pour aider ses amis peintres à vendre leurs toiles, il y apposait sa signature... qui est donc bien «authentique» ! Tout semblait pourtant dans l'ordre : un certificat de 1961, signé par le peintre, prouve que l'œuvre est bien de lui. Seul problème, Utrillo est mort en 1955.

Le douanier Renoir

Un collectionneur britannique, recevant Pierre-Auguste Renoir, lui déclare : «Vous voyez maintenant le chef-d'œuvre de ma collection, un Rousseau très peu connu. — Je le connais très bien», répondit Renoir, qui avait parfaitement reconnu un de ses paysages de jeunesse dont on avait changé la signature. Il se garda bien de gâter le plaisir du collectionneur. «Il en aurait fait une maladie !» Renoir ne détrônait jamais les propriétaires de faux. «De deux choses l'une, ou bien ils achètent de la peinture pour spéculer, dans ce cas tant pis pour eux, ou bien ils aiment le tableau. Et alors, pourquoi leur donner des doutes ?»

Extrait de *Pierre-Auguste Renoir, mon père*, Jean Renoir, éd. Gallimard, 1962, p. 205.

Dalí : le faux comme religion

Comme il l'a souvent déclaré, Dalí adorait qu'on falsifie son travail. Ainsi, en 1975, s'adressant à Alain Bosquet : «Je veux qu'il y ait un faux Dalí avec une vraie signature de Dalí dans chaque épicerie des cinq continents, depuis Santiago du Chili jusqu'à Katmandou.» Il eut aussi, à la fin de sa vie, de sérieux problèmes financiers. Quelques éditeurs rusés mirent en place un ingénieux système : Dalí signait en blanc des feuilles de papier – plus de 50 000, à raison de 1 000 par heure et de 100 \$ par signature – qu'il envoyait ensuite à Paris où elles étaient reproduites pour alimenter un trafic de fausses lithographies.

Dürer sous ultraviolet et infrarouge Sous le faux, un vrai !

Qui mieux qu'un atelier de restauration et de copie pourra déceler le faux ? La contrefaçon a tout à craindre désormais de la science, qui peut révéler des surprises. Pour preuve, cette expertise réalisée par le Cabinet Gilles Perrault, à Paris, en 2009.

par Malika Bauwens

Les faussaires, de plus en plus habiles, donnent bien du fil à retordre aux historiens de l'art, même aux plus chevronnés. Les méthodes d'analyse scientifique, dont les progrès ont été considérables ces vingt dernières années, aident à débusquer les contrefaçons. À première vue, cet *Autoportrait* d'Albrecht Dürer à l'air authentique : le tableau est bien craquelé et porte le monogramme A.D. L'émotion est grande lorsque vous songez à une possible découverte... Supercherie ! Pour vous rouler, les escrocs sont prêts à tout, et ce faux en est un exemple parfait. Une toile anciennement peinte que l'on a surpeinte au XIX^e siècle en ajoutant fausses signatures et craquelures artificielles, matières grattées et pseudo-restaurations... Le tricheur a cru qu'en réutilisant un vieux châssis daté du XVII^e siècle son œuvre ferait illusion. C'était compter sans les analyses scientifiques. Car rien n'échappe aux experts en blouse blanche, pas même un tableau de l'École allemande, un authentique trésor qui, caché sous le faux Dürer, attendait que la vérité éclate au grand jour ! ■

1 Un authentique autoportrait ?

Premier coup d'œil de l'expert : la peinture est à l'huile sur panneau en bois résineux, vraisemblablement du mélèze. L'œuvre représente un autoportrait d'Albrecht Dürer, monogrammé A.D., elle mesure 47,2 cm de long par 35,6 cm de large. La toile va être expertisée pour authentification.





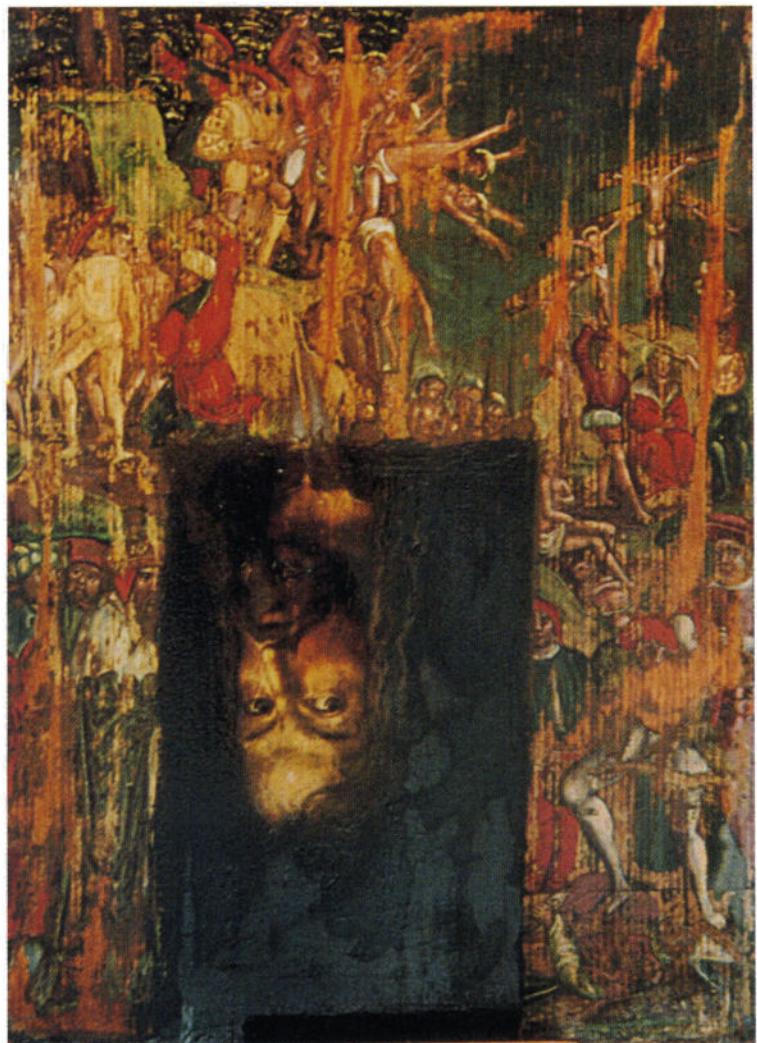
2 L'ultraviolet

Un cliché sous lumière dans l'ultraviolet est réalisé. Cet examen permet de déceler des restaurations de moins de cinquante ans. À part quelques petites lacunes et une fente récemment reprises (visibles en violet foncé sur le cliché) cette œuvre, avec son réseau de craquelures naturelles, apparaît ancienne et en bon état de conservation.



3 Les infrarouges

Surprise... L'examen dans le spectre du rayonnement infrarouge dévoile de nombreux personnages sous le prétendu autoportrait. Cette découverte de mauvais augure engage alors à poursuivre les investigations pour comprendre l'historique de cette œuvre.



4 La preuve par les rayons X

Le diagnostic tombe comme un couperet. L'examen radiographique aux rayons X entrepris par l'expert scientifique met en évidence une œuvre sous-jacente complète avec cependant quelques lacunes visibles en zones foncées sur le cliché. Le faux portrait a été peint par-dessus une toile retournée. Nouvelle question : d'où vient cette dernière ?

5 L'original mis au jour

L'analyse élémentaire de la couche picturale de surface ayant prouvé que le portrait de Dürer était un faux de la fin du XIX^e siècle, on entreprit des tests de solvabilité. Consolation, ces derniers furent également concluants... Le propriétaire du tableau opta pour supprimer le faux et retrouver l'original qui était en dessous. *Le Massacre des Dix Mille*, un tableau de l'École allemande du Sud daté du XVII^e siècle, dégagé et restauré, est ressuscité.

«Le faux naît au moment où s'impose la religion de la signature»

ENTRETIEN AVEC PATRICK LE CHANU & YVES LE FUR

La distinction entre vrai et faux semble de nos jours bien établie, le culte de l'authenticité s'opposant à une reproductibilité tous azimuts. En a-t-il toujours été ainsi ? *Quid de la copie dans l'Antiquité ou dans les arts dits «premiers» ? Réponses d'experts.*

par Natacha Wolinski

L'époque contemporaine a le culte de l'œuvre authentique et originale, qui fait fructifier la cote. Cela n'a pas toujours été le cas. Quand est née la notion de faux et, de façon corollaire, celle d'authentique ? Depuis quand l'artiste est-il auteur ? Et surtout, la frontière entre faux et vrai, original et copie, est-elle perçue de la même façon en Occident et dans le reste du monde ? Nous avons demandé à deux historiens de l'art d'ouvrir le débat. Conservateur en chef du patrimoine, Patrick Le Chanu est responsable de la filière peinture de chevalet, polychromie, arts graphiques et couleur au Centre de recherche et de restauration des musées français (C2RMF) ; Yves Le Fur est directeur des collections du musée du quai Branly.

Depuis quand le faux existe-t-il ?

P. Le Chanu : Je dirai que le faux n'a jamais existé. Dans la Rome antique, il y a des ateliers spécialisés dans la reproduction des statues grecques, mais on parle alors de copie et non de faux. À la Renaissance, période de retour à l'antique, on fait beaucoup de copies et, là encore, on considère que ce qu'il y a de meilleur dans une œuvre d'art subsiste dans les meilleures copies. On sait grâce au *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France* de Paul Fréart de Chantelou que

le Bernin partageait cette idée. En visite chez Chantelou en 1665, il fait longuement, face à des copies, l'éloge de l'œuvre de Poussin.

Le faux a donc longtemps été considéré comme une prouesse ?

P. Le Chanu : Oui, la supercherie est vue comme l'aboutissement de la formation de l'artiste, qui repose, à l'époque classique, sur l'apprentissage par la copie. Vasari rapporte l'histoire de Michel-Ange copiant un «Cupidon dormant» qui fut par la suite vendu comme antique au cardinal de Saint-Georges. Ce dernier, ayant eu vent de l'affaire, s'en offusque, rend l'œuvre et Vasari s'exclame : «Cette affaire ne s'acheva pas à la gloire du cardinal de Saint-Georges : il fut incapable de reconnaître la valeur de l'œuvre, qui réside dans sa perfection, et ne comprit pas que les ouvrages modernes sont aussi bons que les antiques, si excellents que soient ces derniers, et qu'il y a beaucoup de vanité à s'attacher plus aux mots qu'aux faits.»

À partir de quand le faux est-il lié à la notion de commerce ?

P. Le Chanu : Aux XVIII^e et XIX^e siècles, avec l'essor du monde marchand, même si, dès le XVII^e siècle, on perçoit des signes de ce phé-

nomène. Mariette, le grand collectionneur de dessins, se plaint dans une lettre à Bottari, en 1764, qu'on se soit mis à acheter des noms et non plus des œuvres. Walter Benjamin en 1936 écrit qu'«avec la sécularisation de l'art, c'est l'authenticité qui devient le substitut de la valeur cultuelle». Or, la religion de l'authenticité en matière artistique, c'est un peu le veau d'or.

Justement, ne peut-on pas dire que la notion de faux naît avec l'essor du monde marchand, mais aussi avec l'émergence de la figure de l'artiste moderne, qui impose son nom, sa signature ?

P. Le Chanu : En effet, le basculement intervient au moment où s'impose la religion de la signature. Elle détourne le regard de l'art. Elle impose aussi une vision de l'artiste comme auteur de son œuvre, de A à Z. Or, pour une bonne part, les œuvres anciennes sont très probablement des réalisations collectives. Les maîtres réalisaient quelques œuvres, les plus chères. Mais pour la production plus courante, une partie, voire l'intégralité, pouvait être exécutée par des aides, le maître n'en étant que l'inventeur, comme on dit au XVII^e siècle.

Y. Le Fur : La question de l'attributionnisme concerne aussi, et de plus en plus, les arts non occidentaux. Au mois de novembre, le musée du quai Branly présentera une exposition sur des familles d'artistes du royaume d'Abomey, des lignées depuis le XV^e siècle. Cela va formidablement aider à la compréhension de l'art du Bénin, mais il ne faut pas sous-estimer un autre

«La formation de l'artiste repose, à l'époque classique, sur l'apprentissage par la copie» **Patrick Le Chanu**



Coiffe-masque «Hemlout»

Début XX^e siècle, moelle végétale, vannerie, fibres végétales, pigments naturels, 260 x 200 x 200 cm, env. 50 kg.

Chez les Sulka de Nouvelle-Bretagne, en Papouasie-Nouvelle-Guinée, ces masques gigantesques à double porteur sont portés à l'occasion des cérémonies d'initiation et de mariage. Exposés dans nos musées, ont-ils perdu de leur authenticité ?

aspect, celui de la valeur. Pour un marché occidental, une œuvre attribuée est valorisée financièrement. Or, on peut se demander si l'anonymat n'est pas une bonne chose en permettant de juger de la qualité intrinsèque des œuvres.

De fait, dans l'art non occidental, on ne connaît pas, la plupart du temps, les auteurs des œuvres. À quoi tient, du coup, la notion de vrai ou de faux ?

Y. Le Fur : La notion d'authentique est le plus souvent liée à la notion d'usage rituel. En gros, si le masque n'a pas dansé, il n'est pas bon. D'ailleurs, nombre de cultures ont perçu le danger consistant à propager des forces là où elles ne doivent pas l'être. Les objets rituels vendus aux Occidentaux ont souvent été «déchargés» de leur pouvoir grâce à de petites interventions que l'on ne détecte pas toujours car nous ne sommes pas assez initiés dans la connaissance de ces objets. Cela peut être l'occurrence du rouge à un endroit où il est d'usage de mettre du blanc ou du noir, ou consister à enlever un petit ornement sur un mannequin funéraire...

Cela signifie-t-il que les mêmes objets peuvent être

authentiques ou non suivant l'histoire de leur usage ?

Y. Le Fur : Oui, mais l'objet déchargé n'est pas un faux pour autant. En réalité, il existe toute une série de degrés d'authenticité qui obéissent à des critères différents suivant que l'on se place du côté occidental ou non. Nous avons dans nos collections un grand masque sulka de Nouvelle-Bretagne en Océanie. Pour les Sulka, ce masque n'a aucune valeur car la coutume veut qu'il soit montré et «agi» à l'état neuf. Après chaque cérémonie, l'objet est jeté et un nouveau est fabriqué. Exposer dans un musée un de ces objets conservés précieusement, mais sec et terne, est incompréhensible pour un Sulka.

En ce qui concerne les arts dits «premiers», les notions de faux et d'authentique sont-elles typiquement occidentales ?

Y. Le Fur : Si l'on considère les premiers objets arrivés en Occident, on en trouve très vite qui ont été produits spécifiquement pour les Européens. Ce ne sont donc même pas des copies. Le plus difficile à apprécier pour nous, ce sont les objets qui se démarquent de la lignée esthétique connue, ou les objets uniques ne correspondant

à aucun style repéré – la création d'un artiste génial qui a transcendé le style de son groupe ou le fait d'un faussaire malin qui sait que les spécialistes ne pourront pas classer l'objet ?

Le faux peut-il à son tour devenir un «authentique» témoignage sur le goût d'une époque, et entrer à ce titre au musée ?

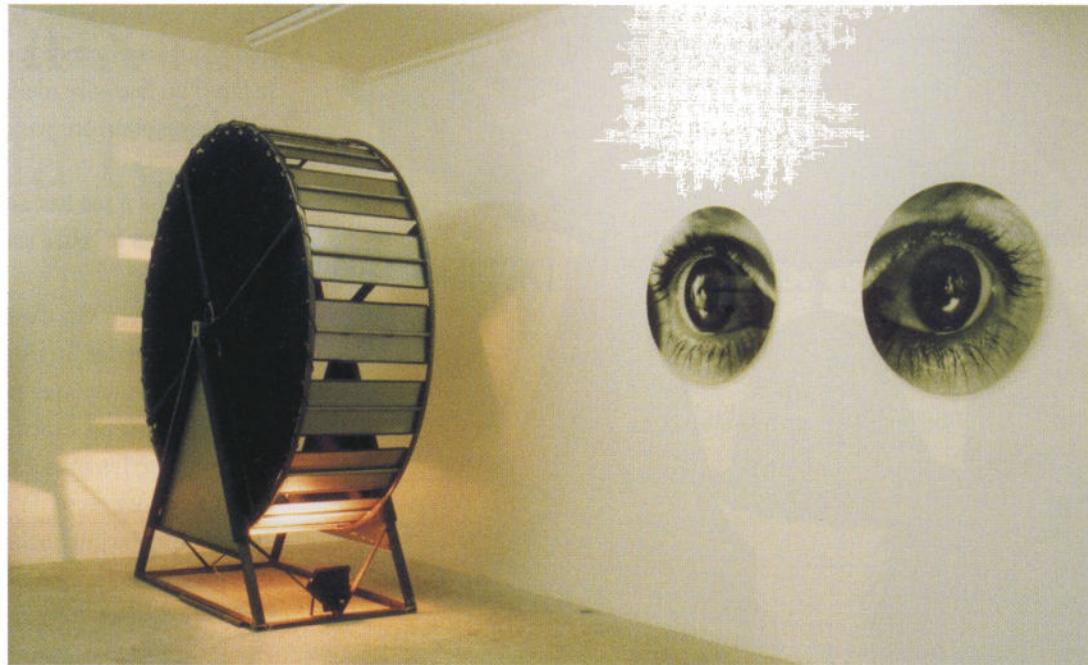
P. Le Chanu : Bien sûr, c'est le cas des œuvres de celui que Charles Sterling a nommé le «faussaire pathétique» qui peignait des tableaux religieux dans un esprit très expressionniste. Aujourd'hui, les musées, tel le musée départemental d'Art sacré de Pont-Saint-Esprit en 1994, commencent à acheter ses œuvres. Après une période de purgatoire, elles ont réintégré l'histoire de l'art.

Y. Le Fur : Le musée tend de plus en plus à se faire le support d'une histoire des regards. Un objet à cet égard me fascine, la statuette congolaise que Gauguin a achetée à l'Exposition universelle de 1889. Elle ne correspond pas aux critères esthétiques des œuvres congolaises, mais Gauguin l'a en quelque sorte «authentifiée» en plaçant des touches de rouge, en ajoutant des yeux en pâte de verre. Elle est devenue une œuvre de Gauguin.

«L'objet rituel «déchargé» de son pouvoir n'est pas un faux pour autant» *Yves Le Fur*

Les laboratoires ont développé une expertise énorme afin de déterminer l'authenticité des œuvres. Est-ce raisonnable ou déraisonnable ?

P. Le Chanu : Plus qu'une expertise, ils travaillent à la compréhension de l'élaboration des œuvres et à celle de leur altération, précieux soutien à la restauration. Précisons qu'en matière d'authenticité et plus encore d'attribution, les laboratoires sont plus en mesure de déterminer ce qu'une œuvre n'est pas que d'affirmer ce qu'elle est. Watteau ou Rubens achetaient leurs pigments chez les mêmes marchands de couleurs que leurs confrères. L'attribution est la tâche des conservateurs, des historiens d'art et des experts, et c'est une lourde responsabilité à notre époque procédurière. ■



Les artistes contemporains jouent sur les faux

De la copie considérée comme l'un des beaux-arts ou quand pastiches, appropriations, fac-similés ou simple rumeur effacent l'auteur au profit d'un double dont les artistes contemporains aiment à exploiter les ambiguïtés.

par Judicaël Lavrador

En 1997, Maurizio Cattelan se trouva bien embêté : il était plus que temps de livrer son exposition à la galerie Emmanuel Perrotin. Pas d'idées, trop la flemme, l'artiste italien n'avait en tout cas rien en stock. Malin comme un singe, il eut la géniale idée de copier sur son voisin Carsten Höller, dont l'exposition ouvrait en même temps, dans la même rue, à la galerie Air de Paris. Les mêmes sculptures, même accrochage : d'un artiste l'autre, impossible au final de distinguer l'original de sa copie. Intitulée «Moi-même – Soi-même» le projet en miroir de Cattelan était hanté bien sûr par le thème du double et de la vision spéculaire dont l'œuvre de Carsten Höller résonne déjà en soi fortement. Mais c'était aussi une manière de remettre en question le dogme de l'authenticité de l'œuvre d'art et celle de son originalité, en en passant par ce poncif romantique :

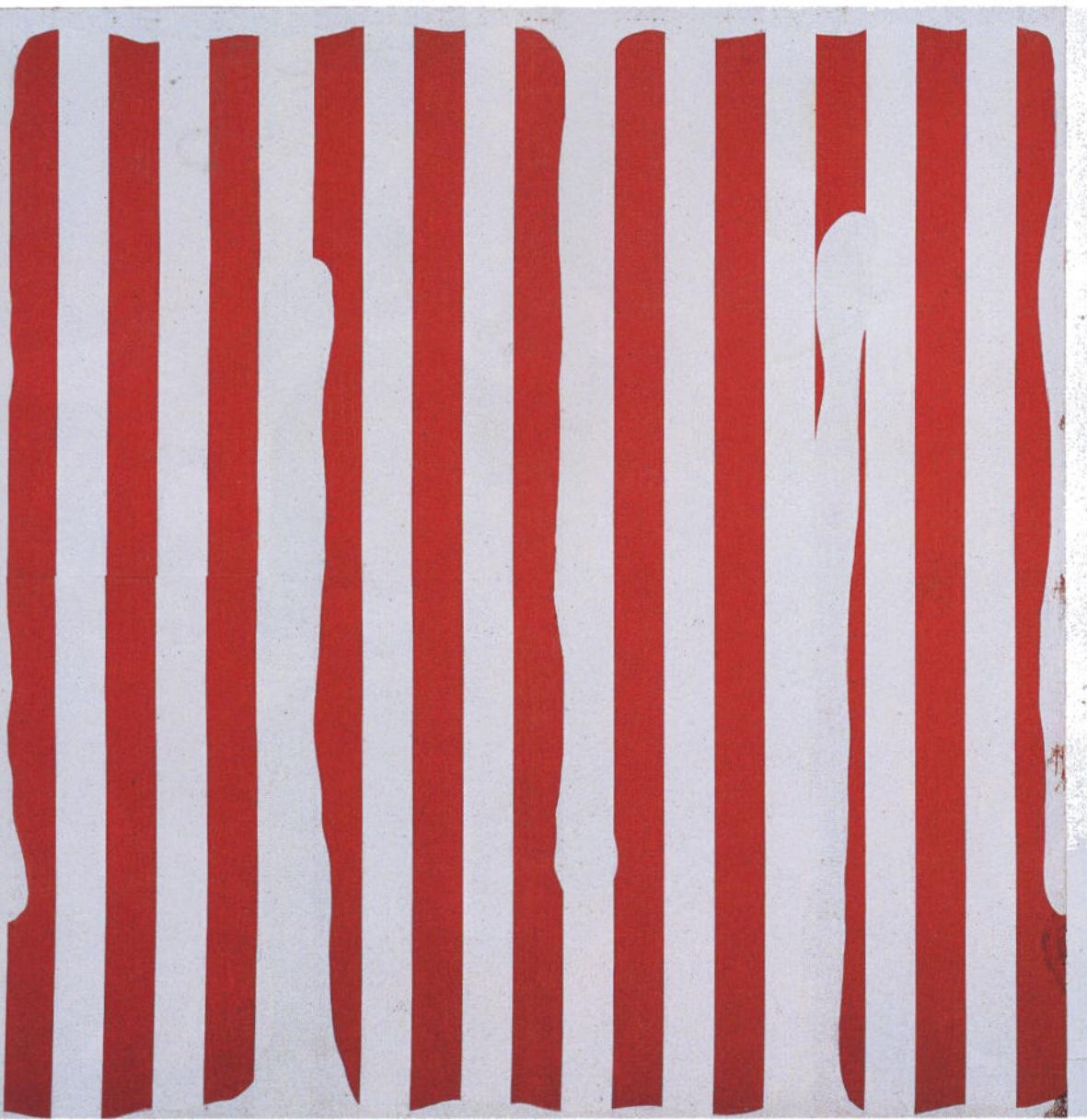
le créateur puise en lui-même les racines de son œuvre, à condition d'y travailler d'arrache-pied. Rien de tout cela chez Cattelan, mauvais élève tricheur, qui finit pourtant toujours premier de sa classe.

Exercices de style

Les copieurs sont agaçants. Parce qu'on se dit que copier, cela revient à refuser d'innover. Longtemps la copie, version pastiche, fut pourtant un passage obligé des apprentis artistes. En littérature, il est monnaie courante de se faire la main en pastichant les classiques. Rimbaud et Proust ont pratiqué ce genre. L'exposition «Picasso et les maîtres» démontrait avec brio comment le jeune Pablo mettait ses pas très fidèlement dans ceux du Greco, de Degas ou Manet. Le pastiche n'est pas un leurre. Il n'entend pas tromper son monde sur la mar-

chandise. Mais la copie telle que la pratiquent de nombreux artistes contemporains, sur un mode conceptuel, n'est pas non plus tout à fait un leurre, bien plutôt une manière de brouiller les cartes et de tuer l'auteur.

L'Américaine Elaine Sturtevant a ainsi fait toute son œuvre en comptant sur celle des autres, réalisant entre autres de très beaux Jasper Johns, des Vija Celmins plus vrais que nature... mais toutes ces réalisations, bien sûr, étaient dûment signées de son propre nom. De même, Gavin Turk fait plus que s'inspirer des travaux d'un Yves Klein, d'un Warhol ou d'un Magritte quand il fait œuvre sous forme de fac-similés de leur signature, agrandie à la taille d'un mur. Il tente par là de se dédoubler. Magritte, c'est alors lui et pas l'autre. Et Klein aussi, c'est lui. Poker menteur. Et que dire d'Olivier Mosset qui, au début des années 1970, alors que l'harmonie



Page de gauche
MAURIZIO CATTELAN
«Moi-même
Soi-même»
Vue de l'exposition, 1997.
L'artiste se joue de l'art
en un cache-cache
qui écornifle le diktat
de l'originalité de l'œuvre.
Là, pas question de revoir
sa copie, Maurizio Cattelan
a tout dupliqué sur son
voisin d'expo Carsten
Höller: mêmes sculptures,
même accrochage.

Ci-contre
DANIEL BUREN *Photo-souvenir – Peintures aux formes indéfinies*

1966, acrylique sur toile,
189,5 x 190,5 cm.
Répétabilité et immutabilité :
quand l'identique fonde
le travail de l'artiste,
la reproduction devient
le concept fondateur
de l'œuvre. Interdit
à quiconque de copier !

chez les BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni) bat déjà de l'aile, abandonne temporairement ses tableaux au cercle noir pour se lancer dans les rayures... Des Daniel Buren donc, mais signés Olivier Mosset. Lequel s'était cru autorisé à accomplir ce geste : le credo de BMPT n'était-il pas l'abandon de l'*authorship* et de la touche personnelle au profit d'une peinture toujours identique à elle-même et appartenant à tous ? Buren l'aurait mal pris. Mosset lui a laissé les bandes. Mais Buren sait aussi aujourd'hui revenir à ses premiers jeux «vrai ou faux» et surtout sait comment en user à son profit. Certaines de ses pièces réalisées dans l'espace public sont en effet accompagnées d'un contrat selon lequel une œuvre non entretenue ou vandalisée devient un faux. Elle ne ressemble plus à ce qu'elle était censée être. Donc elle n'est plus signée, pour le coup.

L'art de la contrefaçon fut porté à son comble par l'illustre Pierre Ménard, personnage aussi réel que possible, né sous la plume de Borges. L'œuvre unique de l'écrivain français des années 1930, Pierre Ménard donc, est titrée *Don Quichotte* et consiste en la réécriture du premier livre du chef-d'œuvre de Cervantès. Ce tour de force malicieux s'accompagne de sa justification théorique visant à démontrer qu'écrire un roman picaresque des siècles après l'avènement du genre ne signifie plus la même chose.

Rumeur ou fiction ?

Mike Bidlo, dans les années 1980, singeant Jackson Pollock, pourrait bien être le Ménard de l'art, réalisant des répliques de drippings et rejouant le rôle du peintre tel que celui-ci apparaît dans le film de Hans Namuth : Pollock, chaman inspiré, travaillant dans son studio.

De plus en plus le faux affecte des projets dont on a entendu parler, mais dont, bizarrement, l'existence même peut être mise en doute. En 2006, l'image du *Devils Tower Satellite* de Loris Gréaud s'envolant dans le ciel de Paris circulait par e-mails. Cette forme noire, copiée sur celle qui obsède tous les personnages du film *Rencontre du troisième type*, avait été montrée auparavant lors de son exposition du palais de Tokyo et son décollage avait en effet été annoncé. Or, on ne s'envole pas si facilement ni sans autorisation dans le ciel de Paris. L'œuvre ici est forte de ce qu'elle laisse entendre, de la rumeur qu'elle véhicule, du degré de fiction qu'elle injecte jusque dans la réalité. Le faux ne s'incarne plus dans un objet, bien réel et authentique, mais dans ce que l'artiste lui prête comme pouvoir et comme destin. L'art après tout est fondé sur la croyance. ■



Pris à son propre
piège, le faussaire
Han Van Meegeren
au Rechtsbank
d'Amsterdam
lors de son procès
le 29 octobre 1947.

Des vrais airs de faussaires

L'histoire de la contrefaçon a ses maîtres elle aussi, grands et petits. Parmi les premiers, quelques figures ont défrayé la chronique. Retour sur quelques affaires à rebondissements, et des personnalités plus intrigantes les unes que les autres qui eurent l'art et la manière de brouiller les pistes.

par Thomas Schlesser



Han Van Meegeren est l'auteur de ces *Pèlerins d'Emmaüs*, huile sur toile de 1937 qu'il vendit au musée Boymans d'Amsterdam comme étant un Vermeer.

Van Meegeren : le génie

Han Van Meegeren est l'auteur d'une des plus gigantesques impostures de l'histoire. Il incarne tout à la fois ce que notre civilisation compte de plus fascinant dans ses dérives et le cauchemar des historiens de l'art. C'est lui qui, en 1937, fit apparaître, comme par magie, une œuvre majeure de Vermeer, artiste qui, à cette époque, n'était considéré à sa juste valeur que depuis quelques décennies. Mais c'est aussi lui qui, dix ans plus tard, se trouve obligé de faire exploser la bombe qu'il avait posée. Il doit échapper à une bien mauvaise passe – on l'accuse d'avoir vendu des trésors nationaux aux nazis – et, dans le cadre de sa défense, il affirme que ce Vermeer n'en est pas un. Scandale. Le musée Boymans d'Amsterdam avait acquis l'œuvre pour une fortune. Mais, quoi qu'il en soit, ces *Pèlerins d'Emmaüs*, avec des accords

superbes d'outremer et de jaune, le verre et son pichet qui se découpent discrètement sur le linge blanc, avec cet accent subtil de caravagisme, ne doivent rien au maître de Delft. Van Meegeren a tout conçu. Les experts ont été dupés par l'utilisation d'une résine phénolique donnant l'illusion de dureté à la surface de l'œuvre. Aucun d'eux n'a davantage remis en doute l'authenticité des craquelures, pourtant produites à l'aide d'un subterfuge enfantin : la toile a été roulée autour d'un bâton pour donner l'impression d'ancienneté.

Pourquoi Van Meegeren avoue-t-il ? Il devait s'innocenter d'un crime terrible, passible de la peine capitale. Celui d'avoir vendu à Goering *Marie-Madeleine lavant les pieds du Christ* par Vermeer. Cette toile, c'est le vendeur lui-même qui l'avait peinte. De même qu'une poignée de

Frans Hals et de Pieter De Hooch et, enfin, que les fameux *Pèlerins* susdits. Pour se disculper lors du procès qui lui est intenté en 1947, Van Meegeren exécuta, au fond de sa cellule et sous les yeux ébahis de six témoins, un autre Vermeer, *Jésus et les Docteurs*. Il fut inutile d'achever la besogne. L'ébauche suffit à convaincre les sceptiques.

Les problèmes ne s'arrêtèrent pas là évidemment puisqu'il lui fallait désormais se défendre d'avoir été un marchand-fraudeur, l'usurpateur de grandes signatures, l'escroc de la culture. Mais l'aveu de Van Meegeren balayait ces problèmes de droit. Il lui permettait de prendre sa revanche sur le destin : «Maintenant, clama-t-il, j'ai fait la preuve que je suis un artiste doué, que les critiques d'art m'ont mal jugé et qu'ils m'ont entravé dans ma profession. Ce sont ces



Han Van Meegeren faisant la démonstration, en 1947 depuis la cellule où il est emprisonné, de sa technique d'artiste faussaire attestant sa paternité des faux Vermeer en peignant un *Jésus et les Docteurs*.

mêmes critiques qui ont fait l'éloge de mes œuvres dans le style du XVII^e siècle.» C'était vrai. Van Meegeren n'avait jamais connu de véritable reconnaissance au cours de sa carrière. Il faisait incontestablement de la bonne peinture mais on lui reprochait de ne pas déployer de style personnel. Or, comme bon nombre de ses confrères, il rêvait de gloire, de passage

à la postérité. Sa frustration, doublé d'un goût évident pour l'argent, le poussa à mettre en place cet incroyable plan de bataille. Sa stratégie était d'une redoutable intelligence parce qu'elle mettait ses dons exceptionnels de pasticheur au profit du goût dominant de la première partie du XX^e siècle. Il s'agissait de ces «peintres de la réalité» que les deux

Elmyr de Hory le caméléon

Cette personnalité légendaire fut le complice du marchand véreux Fernand Legros. Né en Hongrie en 1905, il fit des études à Munich puis à Paris, avec Fernand Léger. Il est surtout connu pour avoir contrefait d'innombrables artistes d'avant-garde du XX^e siècle, non sans un talent indéniable. Picasso figure parmi ses principales «victimes», mais encore Derain, Dufy, Modigliani... Il exécute non des copies mais des pastiches, très difficiles à détecter. On lui connaît plusieurs identités d'emprunt, qui participent à sa réputation de «caméléon». Il fut finalement impliqué dans le procès «Meadows», du nom d'un magnat trompé par Fernand Legros avec certaines de ses œuvres. Elmyr de Hory finit par avouer l'élaboration de 80 faux à destination de Legros. Il se suicide en 1976. Il est le personnage principal de *Vérités & mensonges* (For Fakes, 1973) d'Orson Welles.

conservateurs Charles Sterling et Paul Jamot avaient exhumés et valorisés à l'Orangerie en 1934 et, plus généralement, d'un XVII^e siècle en cours de réévaluation. Du «Grand Siècle» on apprécia progressivement les réserves, la dignité et l'humilité. Van Meegeren avait aperçu cette brèche. Il s'y engouffra. Voilà aussi ce qui explique l'émotion considérable que causa cette affaire. Vaniteux et souvent ironique, le faussaire affirma que, dans ce travail, le plus délicat consistait à imiter signatures et monogrammes. Mais, pas plus qu'un autre biais, celui-là n'offrit de prise à d'éventuels douleurs. Et c'est là le prodige de cette histoire: il n'existe strictement aucune trace de soupçon avant l'aveu de 1947. Le fait est unique. Il convient de se demander ce qui serait advenu d'un tel secret sans ce procès... Van Meegeren l'aurait-il emporté dans la tombe? Possible. Et d'autres que lui l'ont peut-être fait.

Sa tombe, le Néerlandais la rejoignit très vite après que fut tombée la sentence. Il écopa d'une année de prison ferme. Mais une crise cardiaque l'emporta un mois plus tard. Sans que l'on sache vraiment quelle mémoire pleurer: celle d'un artiste raté ou d'un génie faussaire? ■

Richard Breton l'ancêtre malin

Au XVI^e siècle, l'éditeur parisien de la rue Saint-Jacques Richard Breton, petit malin, fit œuvre de faussaire sans le moindre talent d'artiste. Propriétaire d'un lot de 125 planches en bois gravé figurant des créatures monstrueuses à la façon de Bosch, il réussit un énorme coup. Rabelais était mort depuis douze ans quand il décida (en 1565) de les publier en usurpant sa signature. Il prétendit que l'ensemble constituait les *Songes drolatiques de Pantagruel*, le seul lot d'art graphique jamais produit par le célèbrissime écrivain français. Le succès fut considérable et il fallut attendre le XIX^e siècle pour que l'on commence à subodorer la supercherie. On sait aujourd'hui que, parmi ces planches, certaines sont de Bruegel l'Ancien.

Entre analyses scientifiques et technologies numériques

Les nouveaux Sherlock Holmes de l'art

Fini l'heureuse époque de la traque à l'ancienne ! La «veille» artistique est maintenant de rigueur avec ses instruments de haute technologie qui pourraient bien révéler de nouvelles falsifications et ébranler quelques certitudes sur des œuvres réputées vraies.

par Malika Bauwens



Alain Lacoursière, sergent-détective à Montréal, traque les fraudeurs depuis quinze ans. Il a mis à profit Internet avec son outil informatique Art Alerte.

Un matin de juillet. Les iris de Montréal sont en fleur et Alain Lacoursière est installé derrière son ordinateur. C'est un bonhomme frêle d'une cinquantaine d'années qui a conservé la crinière folle de sa jeunesse psyché et porte un costume sombre, plus racord avec son rôle de flic. Confortablement installé depuis deux bonnes heures, le sergent-détective traque les magouilles sur écran. Quand Lacoursière n'est pas dans les vernissages ou en planque devant l'atelier d'un présumé fraudeur, il nourrit son «bébé», un système d'alerte de trafic d'œuvres d'art fonctionnant par e-mails, développé avec Jean-François Talbot, son collègue. Art Alerte est un gigan-

tesque Bottin d'artistes et de tableaux, une liste de transactions et de rapports de vols, un répertoire des galeries, des marchés aux puces et une mine d'informations sur les réseaux criminels... À chaque fois que s'ajoute une note pertinente (par exemple, une vente suspecte, un Picasso bradé ou une toile de petit maître surestimée), un e-mail est envoyé à des policiers, conservateurs, historiens de l'art, avocats, maisons de ventes, antiquaires... Faussoires, tenez-vous à carreau ! Le Colombo de l'art vous file. Et sa meilleure taupe est votre adresse IP. Art Alerte a aussi fait des émules chez Interpol et Scotland Yard, qui ont développé un outil de ce genre. «Même si les lois québécoises et canadiennes sont moins sévères que dans d'autres pays, notre taux de récupération de fausses œuvres d'art vendues frauduleusement est plus important au Québec que partout ailleurs grâce à Art Alerte», assure le sergent-détective Lacoursière.

Après un passage dans les «escouades spéciales» du centre-ville, où il a travaillé comme «agent double», Lacoursière s'est mué en chevalier blanc des arts après un séjour à Paris en 1989. Depuis, avec son unité de Montréal, il piège les marchands peu scrupuleux, ironise sur une bonne partie de l'establishment artistique, dévoile les magouilles des mafias, démonte les blanchiments d'argent liés aux fausses œuvres d'art, comme ceux perpétrés par les Hells

Angels. Il n'y a pas longtemps, le fin limier a fait une belle prise au musée des Beaux-Arts de Montréal, entre deux petits fours : «Ça faisait longtemps que je le connaissais. Après le vernissage, je lui ai dit : "Maurice, j'ai un mandat d'arrestation contre toi"», raconte-t-il avec le flegme d'Hercule Poirot dans *le Meurtre de Roger Ackroyd*.

Prêcher le faux pour savoir le vrai

Des épilogues de romans comme celui-là, Gilles Perrault, expert en objets d'art à Paris, pourrait aussi vous en écrire. Dans son laboratoire de la rue de la Paix, cet ancien restaurateur des musées nationaux et son équipe de quatre personnes observent au microscope, passent au scanner ou aux rayons X sculptures en bronze, plâtres et bois, tableaux ou mobilier, toutes époques confondues [lire p. 56]. Avec une centaine d'affaires judiciaires traitées par son cabinet depuis 1995, il connaît bien les ficelles des trafiquants de faux. Mais il invoque son droit de réserve lorsqu'il revient sur l'affaire Guy Hain, à la fin des années 1990. L'un des plus importants trafics de contrefaçons de ces dernières années portait sur plus de 6 000 sculptures, d'une valeur totale estimée à 130 millions de francs. Seul un tiers en a été retrouvé. Gilles Perrault a expertisé quelque 2 500 bronzes et plâtres placés sous scellés : l'œuvre originale ou contrefaite de 98 artistes dont des Rodin,



Expertise judiciaire par Gilles Perrault sur l'écoulement par l'escroc Guy Hain de faux bronzes de Rodin, Maillol, Claudel, Bourdelle... – quelque 6 000 sculptures.



Maillol, Claudel, Bourdelle, Barye, Carpeaux... Tous dispersés dans des foires internationales ou en ventes publiques. L'expertise judiciaire du cabinet Perrault aura duré un an. En 2001, au procès de Besançon, les résultats des analyses tombent. Elles conduiront Hain directement derrière les barreaux pour quatre ans. La facture des frais de justice est salée: 1,5 million de francs. Car les écoutes et les preuves irréfutables apportées par la science ont un prix: «Si je change le microscope électronique, cela me coûte 200 000 euros!» La Justice s'est remboursée en revendant aux enchères des œuvres

originales saisies chez Hain par les douaniers au triple du coût de l'expertise.

La croissance exponentielle des prix sur le marché de l'art a entraîné une floraison de faux. Ce dessin de Michel-Ange que votre grand-mère vous a légué en héritage pourrait bien en être un. «La seule analyse stylistique n'est plus suffisante aujourd'hui. L'expert doit se familiariser avec les techniques d'analyse scientifique», insiste Gilles Perrault, stigmatisant «l'expertise de grand-papa», uniquement fondée sur l'examen visuel. Sans l'analyse par micro-fluorescence X mettant en évidence une forte présence

de zinc dans les fonds jaunes, cette étude – pré-tendument de Rubens – aurait-elle été démasquée? Contrebande, corruption, faux certificats et tutti quanti. Du côté de la police ou des professionnels du monde de l'art, chacun doit s'adapter aujourd'hui aux ruses, de plus en plus sophistiquées, des faussaires pour commettre le crime parfait. Le prochain challenge aura lieu avec la Chine, qui peaufine très vite, d'année en année, sa patte de plagiaire. Messieurs Lacourrière et Perrault les attendent de pied ferme: eux ont déjà troqué leur casquette de Sherlock Holmes pour le microscope à balayage et la base de données informatiques de *Cold Case*. ■

à lire sur le faux

- *De main de maître – L'artiste et le faux*, Collectif, actes du colloque qui s'est tenu au musée du Louvre en 2004, Éd. Hazan, 2009.
- *Otto Kurz, Faux et faussaires*, Éd. Flammarion, 1983.
- *Michel Laclotte, Copies, répliques, pastiches*, Éd. RMN, 1973.
- *Emmanuel Le Roy Ladurie, Vrai ou faux?*, Éd. Bibliothèque nationale, 1991.

réagissez !

Pour contacter les auteurs de ce dossier, merci d'adresser vos e-mails à courrier@beauxartsmagazine.com