

Groupe de recherches sur l'image et le texte

LES CAHIERS DU GRIT

2

Louvain-la-Neuve - 2012

Les cahiers du GRIT

Directeur : Prof. Jean-Louis Tilleuil (UCL)

Rédacteur en chef : Olivier Odaert (UCL).

Comité de Rédaction :

Véronique Bragard (UCL),
Jacques Carion (UCL),
Luc Courtois (UCL),
Ralph Dekoninck (UCL),
Carine Debonnet,
Danny Rasemont,
Laurence Van Ypersele (UCL),
Myriam Watthée-Delmotte (UCL).

Comité Scientifique :

Jan Baetens (KUL),
Paul Bleton (TELUQ- UQAM),
Laurence Brogniez (ULB),
Jean-François Chassay (UQAM),
Thierry Lenain (ULB),
Mathieu Letourneux (Paris X),
Alexandre Streitberger (UCL).

ISSN : 2033-7795

Présentation

Chaque année, le GRIT organise ou coordonne de nombreux événements scientifiques : colloques internationaux, cycles de conférences, expositions, débats, journées d'études, formations, etc. Parmi ces dernières, certains trouvent un écho naturel dans des publications papier éditées par le GRIT ou par ses partenaires dans différentes maisons d'édition scientifique belges ou françaises, ou encore dans des revues universitaires. Cependant, et malgré le nombre important de ces publications, auxquelles il faut encore ajouter les différentes contributions de membres du GRIT à des projets extérieurs (malgré l'importance de l'activité éditoriale du GRIT donc, certaines de ces activités restaient lettre morte, pour différentes raisons, dont la principale est le coût important de toute publication papier. Mais grâce aux *Cahiers du GRIT*, toutes ces productions scientifiques recevront désormais l'écho et la diffusion qu'elles méritent.

Orientation

Les Cahiers du GRIT, comme leur nom l'indique, sont le lieu de publication des travaux scientifiques dirigés ou organisés par le Groupe de Recherche sur l'Image et le Texte de Louvain-la-Neuve. Dans la droite ligne des projets du groupe, ils rendront compte de sa volonté de comprendre et d'interpréter l'importance de plus en plus manifeste, dans notre culture comme dans notre société, des productions associant texte et image : bande dessinée, livre illustré, publicité... En raison du rapport qu'elle entretient généralement avec le texte et l'image, la littérature de jeunesse y sera également prise en considération.

Sommaire

L'atelier du GRIT¹

Benoît Glaude :

Utilité d'un modèle d'analyse dramatique pour l'étude linguistique des dialogues du *Secret de l'Espadon* d'E. P. Jacobs. **p.6**

Dossier :

**«Des mots qui construisent le monde :
modernité, modernisme, postmodernité... »²**

Ralph Dekoninck :

Premier âge moderne ou première modernité ? Retour sur la querelle des Anciens et des Modernes **p.52**

Thierry Lenain :

Le faussaire, un post-moderne ? **p. 62**

Alexander Streitberger :

Les modernismes de la photographie – protocole d'un échec **p. 80**

Varia

Jean-Louis Tilleuil :

Marseil. Un cycle paradoxal, une méridionalité double et avant-gardiste **p. 94**

¹ Cette rubrique présente les travaux en cours des membres du GRIT en mettant l'accent sur la méthodologie, le dépouillement, la construction d'hypothèses et de typologies, toutes activités scientifiques qui disparaissent souvent dans la publication des résultats, mais participent néanmoins de l'élaboration du savoir.

² Le dossier de ce deuxième numéro des *Cahiers du GRIT* fait suite à un cycle de conférences qui s'est tenu à l'UCL entre 2009 et 2010, dans le cadre des activités scientifiques du séminaire interacadémique de 3^e cycle « Texte, Image, Musique » (École doctorale « Langues et Lettres » - ED 3, École doctorale « Histoire, Art et Archéologie » - ED 4), du Groupe de Contact FNRS « Recherches sur les relations texte-image » et de la collaboration GRIT (UCL)-CRI (UCL)-Figura (UQAM).

DOSSIER

*Des mots qui construisent le monde :
« modernité, modernisme, postmodernité... »*

sous la direction de Jean-Louis Tilleuil

Le faussaire, un post-moderne ?

La question du faux en art implique celle de l'histoire et de l'historicité pour diverses raisons. L'une d'elles est que la falsification de documents, d'œuvres ou de monuments tire ses origines de pratiques qui, avant la naissance de la science historique telle que nous la connaissons depuis le XIX^e siècle, passaient pour être des modes parfaitement légitimes de production de la vérité en histoire. On a pu observer que, dans les cultures pré-modernes, la vérité historique est souvent engendrée par des opérations de « faire-croire » intimement associées à la réflexion critique sur le passé.¹ Invention pure et simple, substitution d'originaux, supposition d'auteur ou d'origine — autant de façons de faire dont nous concevons aujourd'hui avec peine qu'elles aient pu être adoptées et acceptées comme normales durant des siècles et des millénaires, sans soulever de problèmes éthiques ou intellectuels majeurs. De ce point de vue, la science historique représente plutôt un surjet tardif et marginal né sur un tronc bien enraciné constitué d'un ensemble de conduites qui, de nos jours, se verraient immanquablement dénoncer en tant que falsifications (et dont le domaine s'est, entretemps, réduit aux sombres ruelles du mensonge, sinon du crime). Autrement dit, la vérité historique telle que nous la concevons aujourd'hui apparaît comme l'improbable avatar des pratiques de « falsification légitime » en lesquelles l'histoire a longtemps consisté.

Quant à la production de faux caractérisés telle qu'elle s'observe dans l'horizon contemporain (qu'il s'agisse de documents historiques ou de monuments, y compris les œuvres d'art), elle se trouve intimement conditionnée par le développement d'une science historique que les faussaires s'efforcent de prendre à revers. Par nature, leur activité peut se définir comme une manière particulière d'interagir avec cette science qui, en définissant les critères de l'authenticité, détermine du même coup les exigences d'une simulation efficace. On peut d'ailleurs noter que le souci de l'authentique par opposition au faux est un phénomène lié à l'avènement de la modernité à l'époque de la Renaissance italienne, et qu'il connaît un pic précisément à l'époque de l'historicisme ; c'est au moment où se développe l'histoire comme discipline scientifique que le faux devient une véritable obsession.²

1 Sur cette question, voir Paul VEYNE, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante*, Paris, Seuil, 1983.

2 Cette problématique a fait l'objet de mon dernier livre, à paraître prochainement : *Art Forgery. The History of A Modern Obsession*, Londres, Reaktion Books, 2011.

Or, ce caractère obsessionnel, quasi névrotique, pris par le souci de l'authentique dans la modernité tardive découle sans doute, pour une large part, de ce que les faussaires poursuivent à leur façon un programme étroitement apparenté à celui de l'historicisme, dont il occupe pour ainsi dire la face cachée. Le faussaire comme l'historien se donnent en effet pour objectif de créer un lien étroit avec le passé, d'aménager la distance qui nous en sépare afin de nous le rendre proche. Certes, l'un et l'autre remplissent ce programme de façons très différentes. Le faussaire cherche à donner l'illusion d'une abolition pure et simple de cette distance en produisant des objets que tout le monde, y compris les spécialistes, prendront pour anciens. Dans le domaine artistique, c'est principalement le style qui est supposé matérialiser la différence du passé ; il est donc possible d'escamoter cette différence en simulant le style d'époques reculées. Le but est en somme de provoquer un anachronisme radical. L'historien, lui, se veut l'ennemi juré de l'anachronisme. Bien loin de chercher à abolir la distance qui nous sépare des époques révolues, il s'efforce au contraire d'en rendre compte et d'en prendre la mesure afin de comprendre le passé sans l'assimiler à notre vision du monde et à nos habitus symboliques contemporains. L'historien se donne donc pour vocation première de produire la différence historique sur le mode de l'intelligibilité critique. D'un autre côté, cependant, il vise lui aussi à instaurer une certaine proximité du passé, du fait même de le rendre compréhensible dans son étrangeté : proche dans sa différence, proche depuis sa distance, mais proche quand même. La compréhension historique du passé n'en supprime pas l'étrangeté, laquelle doit *d'abord* être mise en évidence contre les illusions de l'anachronisme ; mais tout se passe comme si cette étrangeté même était rendue proche du fait de devenir intelligible.

Si bien que l'opposition entre le faussaire et l'historien apparaît plus subtile qu'on ne pourrait le croire à première vue. Le faussaire rapproche le passé en faisant disparaître sa distance par un tour de passe-passe, tandis que l'historien cherche, si l'on peut dire, à nous rendre cette distance proche. Et l'historicisme comme forme culturelle englobe ces deux approches convergentes et divergentes à la fois, en les soutenant d'une même substructure fantasmatique constituée par une fascination, un désir de connaître le passé sur le mode de la proximité, de le « présentifier » — soit de manière indirecte, par le détour de la différence, soit directement, à la faveur d'une illusion de présence par laquelle l'histoire est revisitée sur le mode du simulacre. Deux exemples illustreront ce premier point.

Le premier fut mis en évidence voici une quinzaine d'années par l'équipe de Mauro Natale au Musée d'Art et d'Histoire de Genève.³ Il s'agit de la collection d'objets d'art anciens constituée par Jacob-Adolphe Holzer (1858-1938), un peintre et décorateur suisse qui fit fortune aux Etats-Unis où il s'illustra comme auteur de décors et de peintures murales dans le style néo-renaissance (Université de Princeton, Public Library de Chicago, différentes églises, etc.) ainsi que comme collaborateur artistique de la firme Tiffany. Holzer commença

³ Mauro NATALE & Claude RITSCHARD, *L'art d'imiter. Images de la Renaissance italienne au Musée d'Art et d'Histoire*, cat. exp. Musée d'Art et d'Histoire, Genève, 1997.

à collectionner des objets d'art aux USA mais réunit la majeure partie de sa collection dès son retour en Europe en 1919, comme pris d'une véritable frénésie d'achat. Installé à Florence en 1923, il acquit très rapidement un nombre considérable d'objets de toutes sortes, souvent pour de petites sommes, sans se préoccuper beaucoup ni de qualité ni même d'authenticité. Il semble que son principal souhait ait été de se poser, en très peu de temps, comme collectionneur à la page et d'orner sa demeure d'une quantité d'objets d'art destinés à épater la galerie, important ainsi dans la vieille Europe le style du collectionneur américain nouveau riche. Au-delà de cette motivation liée à une évidente volonté de distinction, la collection Holzer obéissait aussi au désir de se créer un cadre de vie où la multitude des œuvres d'art anciennes, principalement issues de la Renaissance italienne et de la fin du Moyen Âge, concouraient à instaurer une ambiance historiciste. A travers le décor de la maison, un lointain passé y était rappelé, au quotidien, à une sorte de présence fantasmée propre à donner l'illusion d'un temps retrouvé.



Jacob-Adolphe Holzer, *Autoportrait en armure*, Berne, Office fédéral de la Culture (Natale)

Holzer s'est lui-même figuré ici derrière une tapisserie ayant probablement fait partie de sa collection, habillé en spadassin du XV^e siècle. C'est dans un esprit similaire que les bourgeois de l'époque adoraient se déguiser en princesses de la Renaissance et s'entourer d'objets par l'intermédiaire desquels elles se plongeaient dans un passé-présent rêvé (rêve aussi alimenté par la lecture de romans historiques).

Animé d'un tel imaginaire auquel il avait laissé les pleins pouvoirs, Holzer représentait forcément une proie rêvée pour les faussaires et les antiquaires louches. De fait, si sa collection de plus d'une centaine d'objets contient un certain nombre de pièces authentiques, elle se compose pour une large part de faux plus ou moins (mal)adroits. Le legs de cette collection au Musée de Genève, effectué en 1938, a d'ailleurs assez embarrassé les conservateurs qui se sont vite aperçus de la présence d'œuvres douteuses ou manifestement fausses, si bien que la plus grosse partie de ce legs s'est trouvée promptement remise. Sa revisitation par Mauro Natale a toutefois révélé qu'elle présente aujourd'hui, pour l'historien de l'historicisme, un intérêt majeur précisément parce qu'elle étale sous nos yeux un large éventail de possibilités allant de l'œuvre ancienne parfaitement authentique jusqu'au faux caractérisé. Nous pouvons y observer, en particulier, toutes les gradations entre faux « grossier », à la limite du pastiche contextualisé comme œuvre originale, et le faux de haut vol réalisé dans le but de tromper les spécialistes les plus pointus. En voici, à titre indicatif, quelques échantillons.



Anonyme, *Buste de femme*, d'après après l'école toscane de la 2^e moitié du XV^e siècle, Genève, MAH (Natale)

Buste de femme dans le style de la sculpture toscane de la seconde moitié du Quattrocento, daté du XV^e siècle dans le catalogue de la collection Holzer. Il peut être rapproché de Desiderio da Settignano et, plus généralement, des portraits sculptés et peints de femme à mi-corps (Mino da Fiesole, Pollaiuolo). Le vêtement et la coiffure présentent des anachronismes : front et tempes pas assez dégagés, collier pas assez serré autour du cou, chemise non lacée interprétée comme faisant partie de la robe (pourvue de manches), décolleté trop large. Tout cela

rappelle la mode de la fin du XIX^e siècle – époque où, dans les cercles sophistiqués, les dames s’habillaient volontiers « moyenâgeux » ou Renaissance. Le style porte lui aussi la marque de son temps par cette sorte de perfection qui rappelle un peu les visages stéréotypés des mannequins, au détriment d’une présence charnelle individuelle toujours sensible dans les portraits du Quattrocento : ce n’est pas une personne réelle mais le rêve d’une noble dame du temps passé formé par un sujet de la Belle Époque.



Anonyme, d’après Francesco Laurana, *Buste de jeune femme*, fin XIX^e, bois polychrome, Genève, fin XIX^e - début XX^e (Natale)

Imitation dans le style de Francesco Laurana (ca. 1425-1502), sculpteur représentatif de l’école napolitaine du XV^e siècle. L’œuvre est faite de plusieurs morceaux assemblés à l’aide de clous modernes, taillés dans du bois de réemploi polychromé et muni d’une craquelure artificielle ; il se peut que le visage soit un fragment authentique. Laurana fut redécouvert à une date tardive, sur la base de rapprochements stylistiques (notamment par Louis Courajod et Wilhelm Bode, dans les années 1880) ; l’attribution à Laurana, dans le catalogue Holzer, reflète donc une conquête récente de l’érudition historique.



Giovanni Bastianini, *Buste de femme* (« *Aloysa Strozzi* »), marbre polychrome, Cambridge Mass, Harvard University, Fogg Art Museum (Natale)

Ce buste ne fait pas partie du legs Holzer, mais reflète la même ambiance culturelle historiciste. Il apparaît difficile de le situer entre le faux caractérisé et l'œuvre « à la manière de la Renaissance toscane ». Stylistiquement, le visage et son expression sont fort peu Renaissance, comme l'indique le dessin de la bouche, du nez et des arcades sourcilières ; le costume a été mal compris et la coiffure est typiquement XIX^e. On doit aussi à Bastianini des imitations beaucoup plus retorses, dont certaines ont circulé comme des originaux de la Renaissance jusque dans les plus grands musées européens.

L'autre exemple des rapports entre falsification et historicisme se rapporte à l'illusion d'une abolition pure et simple de la distance qui nous sépare du passé. C'est exactement en ces termes qu'un journaliste et criminologue d'origine autrichienne, Frank Arnau (1894-1976), a cru pouvoir rendre compte de la faculté d'imiter à la perfection le style d'époques lointaines de l'histoire de l'art qu'avait montrée un sculpteur italien du nom d'Alceo Dossena, aussi à l'aise dans le style grec ou étrusque que dans l'art du Moyen Âge et de la Renaissance.



Alceo Dossena, Groupe sculpté dans le style grec archaïque
(Otto Kurz, *Faux et faussaires*, Flammarion, Paris, 1983)

Pour Arnau comme pour d'autres observateurs de l'époque, Dossena n'a pas produit de faux, mais plutôt des œuvres authentiques « à retardement », grâce à une faculté quasiment surnaturelle du même type que celle que l'on prête, dans la littérature de science-fiction, aux voyageurs temporels. Ce qui est intéressant, c'est qu'Arnau n'est nullement un fantaisiste mais un homme intelligent doté une très vaste culture et qu'il possède une idée assez précise de ce qui constitue l'un des principes fondamentaux de l'historicisme, à savoir le caractère unique et irrépérable de chaque moment du passé historique.

Comment, se demande-t-il, un homme de notre époque est-il arrivé à représenter les formes du passé aussi bien qu'un artiste qui a vécu ce passé ? À cette question, il n'est qu'une seule réponse : il existe des exceptions – un artiste créateur si intimement lié au passé qu'il ne vit plus dans son époque mais dans d'autres.

Nous avons observé Dossena de longs jours durant. Tous ses travaux lui sortaient des doigts sans effort, sans mystère, sans supercherie. Il chantonnait un air d'opéra ou nous souriait gentiment. Ce travail extraordinaire paraissait naturel. Ensuite seulement, nous avons pris conscience d'avoir contemplé l'incarnation même d'un maître de la Renaissance et d'un sculpteur grec. Pour un historien d'art, à tout le moins, et pour moi, par conséquent, cette pensée, cette pensée a quelque chose d'effrayant et d'enivrant à la fois.⁴

⁴ Frank ARNAU, *L'art des faussaires et les faussaires de l'art (Kunst der Fälscher, Fälscher der Kunst, 1960)*, Paris, Robert Laffont, 1960, pp. 214 et 217.

Ce qui, manifestement, intrigue et fascine Arnau, c'est bien cette impression d'une proximité immédiate du passé à travers l'expérience esthétique du style d'époque — impression tellement forte qu'il ne peut pas l'interpréter comme une illusion et conclut, dès lors, que Dossena est en communication intime avec le *Zeitgeist* de plusieurs phases très reculées dans le temps, un peu comme le serait un médium ou un voyageur embarqué dans une machine à remonter le temps.

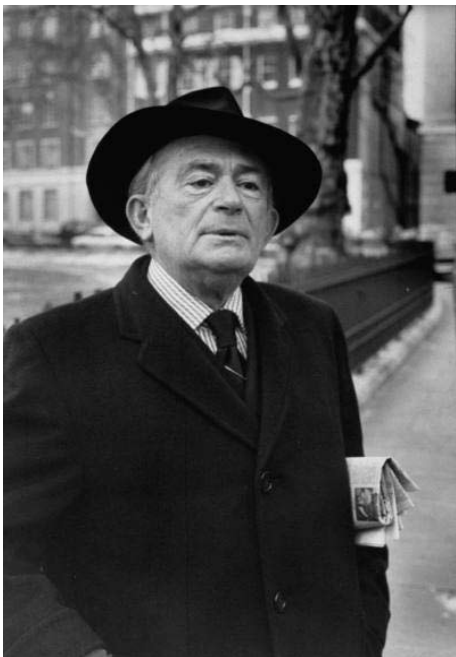
Ainsi voyons-nous que le faussaire répond à une demande qui, en son fond, a trait à la dimension historique de l'art. Demandons-nous, dès lors, comment lui-même se situe vis-à-vis de l'histoire. Quel rapport le faussaire entretient-il avec l'histoire de l'art ? Qu'il s'agisse de positions à caractère idéologique ou d'options culturelles plus fondamentales, quel type d'attitude le faussaire adopte-t-il face au passé et au présent considérés sous l'angle historique ? Ainsi posée, la question simplifie et généralise beaucoup les choses. Tous les faussaires ne pensent pas forcément de même, et il est plus que probable qu'à envisager leurs opinions personnelles en la matière on découvrirait la même diversité d'attitudes qu'en toute chose humaine. Il est cependant légitime de se demander si, au-delà des positions personnelles de chacun, l'activité qui consiste à simuler l'art du passé sur le mode de la tromperie ne relèverait pas d'une constante sous-jacente ou, du moins, d'un certain nombre d'invariants auxquels se rattacheraient les attitudes particulières, parmi lesquelles je distinguerais trois ou quatre cas de figure.

La première attitude serait celle du faussaire que l'on pourrait dire « *sub-moderne* ». Certains faussaires se sont spécialisés dans la falsification d'œuvres modernes. Entre autres avantages, ce choix permet d'éviter bon nombre de problèmes qui compliquent singulièrement la tâche des falsificateurs d'œuvres anciennes ; il s'agit surtout des difficultés liées aux matériaux, dont certaines sont devenues pratiquement insurmontables avec le développement des méthodes d'examen en laboratoire. On a donc vu proliférer, dans la seconde moitié du siècle dernier, une production de fausses œuvres modernes qui se rattachent au corpus des grands phares de la fin du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle. Citons l'équipe du célèbre escroc Fernand Legros, forte d'au moins deux peintres (le Canadien Réal Lessard et un Hongrois qui se faisait appeler Elmyr de Hory). On peut aussi mentionner les noms de David Stein, de Jean-Pierre Schecroun ou encore de John Myatt.⁵ Leur terrain favori fut l'imitation frauduleuse des Modigliani, Dufy, Chagall, Picasso, Van Dongen, Gauguin, Utrillo, Derain, Matisse, etc.

⁵ Voir Jean-Louis CLÉMENT, « L'affaire Legros », dans *Revue Internationale de Police Criminelle*, n°412, mai-juin 1988, pp. 21-80 ; Réal LESSARD, *L'amour du faux. La vérité sur l'affaire Legros*, Paris, 1988 (source sujette à caution) ; Anne-Marie STEIN, *Three Picassos Before Breakfast. Memoirs of an Art Forger's Wife*, New York, Hawthorne Books, 1973 ; Laney SALIBURY and Aly SUJO, *Provenance: How a Con Man and a Forger Rewrote the History of Modern Art*, New York, Penguin Press, 2009.

Les faussaires ne sont pas censés s'exprimer sur leurs activités. Toutefois, lorsqu'ils se trouvent amenés à le faire quand même (le plus souvent à l'occasion d'un procès), nous les voyons recourir à des stratégies de légitimation récurrentes. C'est ainsi que les faussaires sub-modernes expliquent en général qu'ils ont produit non pas des faux, ni même des imitations à proprement parler, mais des œuvres « à la manière de » — sans se douter qu'elles seraient vendues par des intermédiaires indécents comme des œuvres authentiques des maîtres pris pour modèles. Ils peuvent ajouter qu'ils éprouvent une authentique proximité d'ordre spirituel avec ces artistes dont ils poursuivent l'œuvre au-delà du corpus original. Ils disent aussi que c'est le marché de l'art qu'il faut tenir pour seul responsable si des œuvres dérivées que rien, sur le plan esthétique, ne distingue de leurs modèles, sont dénoncées comme choses sans valeur artistique et condamnées par la loi — situation qu'ils estiment absurde et qui, à leurs yeux, justifie dès lors toutes les mystifications.

Ajoutons que certains d'entre eux affectent volontiers de prendre des poses rappelant celles des grands artistes modernes ou, plus exactement, l'image que l'on s'en fait. C'est en particulier le cas d'Elmyr de Hory qui, face aux journalistes ou dans le film d'Orson Welles (*F for Fake*, 1973), joue véritablement le personnage de « l'artiste moderne », avec tout l'attirail des maniérismes verbaux, vestimentaires et gestuels qui définissent le plus souvent ce type de personnage dans l'imagerie commune.



Elmyr de Hory. Gauche : photo *Life*. Droite : document tiré du film de Orson Welles et François Reichenbach, *F for Fake* (*Vérités et mensonges*), 1973.



Fernand Legros devant un chevalet (illustration de couverture du livre de Alain Buquet, Ariette Dugas and Gaston Haustrate, *Le Guide des faux et faussaires* (Paris, Philippe Lebaud, 1992)

Il arrive aussi qu'après un procès retentissant, ces faussaires continuent à produire des œuvres « à la manière de » en capitalisant sur une renommée sulfureuse amplifiée par les médias, mais en évitant soigneusement, cette fois, de rendre possible la vente frauduleuse de ces œuvres. Tel aura été le parcours de Réal Lessard. Sur une photographie en circulation sur Internet, on peut le voir poser fièrement devant une sélection de ses œuvres signées « Lessard », parmi lesquelles un portrait de Margaret Thatcher dans le style de Modigliani...

Ces faussaires de l'art moderne n'appartiennent pas à la classe des grands artistes. Les meilleurs d'entre eux sont des peintres adroits mais faibles en inspiration, le plus souvent dépourvus d'idées personnelles et en décalage avec le développement de l'art qui leur est contemporain. Ce sont, en fait, des épigones qui prolongent une formation reçue dans une école d'art (les académies étant toujours des « conservatoires »), formation dont les repères sont les grands représentants d'un art moderne vieux d'au moins deux ou trois générations. Ces artistes se tournent ensuite vers le pastiche frauduleux d'œuvres qui ont formé l'humus de leur formation artistique, d'abord de manière occasionnelle pour nouer les deux bouts avant de s'en faire une spécialité à temps plein. Pour parler des faussaires de cette sorte actifs dans les années 60-70, leurs modèles appartenaient principalement à l'art moderne des années 1890-1910. Ce sont donc des modernes à retardement qui tournent le dos à la valeur primordiale et essentielle que visent les avant-gardes classiques – la valeur d'originalité et de critique aventureuse de la tradition. Il ne reste, chez eux, qu'un répertoire de formes coupées de leur ancrage historique et de leur dynamique avant-gardiste initiale. L'œuvre moderne

se trouve ainsi réduite au statut de simple *objet* esthétique, en ce sens qu'elle n'est plus un moment dans un développement interne marqué par un esprit d'exploration créatrice. Au demeurant, l'idée même de produire des œuvres « à la manière de » se rattache à une phase pré-moderne de l'histoire de l'art et, plus exactement, à la conception académique de la pratique artistique. C'est pourquoi ces faussaires peuvent être appelés « sub-modernes » : ils prolongent l'esthétique de l'art moderne au-delà et en dépit d'elle-même, en déphasage par rapport à l'art de leur propre génération et à la dynamique intrinsèque de l'art moderne consacré, qu'ils continuent sur le mode de la réification esthétique.

Mais certains de leurs confrères adoptent, face à la modernité, une tout autre attitude : celle du rejet au nom d'une tradition perdue dont ils croient être les derniers représentants. Résolument *anti-modernes*, ces faussaires-là se posent volontiers comme des combattants en lutte contre ce qui leur apparaît comme une dépravation galopante de la culture. D'un même geste, celui de la falsification de l'art ancien, ils sèment la subversion dans un monde de l'art qu'ils détestent et pensent faire survivre ou revivre une tradition véritable qui, sans eux, périrait noyée dans le raz-de-marée des avant-gardes synonyme, à leurs yeux, de mort de l'art. Cette attitude traditionaliste, hostile à la modernité, s'accompagne aisément, quoique pas nécessairement, d'idées d'extrême-droite. Le cas d'école en la matière est celui du faussaire hollandais Han van Meegeren.⁶



Han van Meegeren, deux mois avant sa mort (1947)

⁶ Sur van Meegeren, voir Lord KILBRACKEN (John Raymond Godley), *Van Meegeren. A Case History*, Londres, Thomas Nelson & Sons, 1967 ; Jonathan LOPEZ, *The Man who made Vermeers: Unvarnishing the legend of Master Forger Hans van Meegeren*, Boston / New York, Harcourt, 2008 ; Edward DOLNICK, *The Forger's Spell: A True Story of Vermeer, Nazis, and the Greatest Art Hoax of the Twentieth Century*, New York, Harper Collins, 2008.

Opportuniste et brouilleur de cartes, van Meegeren a réussi, après la guerre, à occulter son rôle de collaborateur et d'idéologue à la petite semaine, pétri d'admiration pour le régime hitlérien, ainsi que ses vues en matière de culture artistique. Accusé d'avoir vendu à Goering un tableau attribué à Vermeer de Delft, il s'est dénoncé comme l'ayant peint lui-même et, au cours du procès, ce furent la stupéfaction et le scandale liés à la falsification d'œuvres hollandaises du XVII^e siècle qui dominèrent les débats. van Meegeren ne s'est pas engagé de manière trop spectaculairement compromettante en faveur de l'ennemi nazi mais sut tirer le meilleur parti de ses contacts privilégiés avec des responsables politiques mis en place aux Pays-Bas, parmi lesquels sévissait un sinistre personnage du nom de Ed Gerdes, en charge des affaires culturelles sous l'Occupation. Van Meegeren a aussi participé aux activités d'une revue littéraire d'extrême-droite comme il en exista dans plusieurs pays à cette époque. Appelée *De Kempphaan (Le Combattant)*, elle publiait d'aigres vitupérations contre l'art moderne, dénoncé comme dégénéré, et des invocations de la tradition nationale ancrée dans l'âme du peuple, etc. Van Meegeren y est allé d'articles qui résonnent comme des échos à peine assourdis de *Mein Kampf*. On sait aussi que Van Meegeren avait fait le voyage de Berlin en 1936 pour aller assister aux jeux olympiques, et en était rentré vivement impressionné. Durant les années de guerre, il enverra un exemplaire dédicacé d'une publication de ses dessins au Führer. Il n'est pas difficile, par ailleurs, de pointer, dans son œuvre personnelle mais aussi dans ses faux Vermeer, des parentés marquées avec l'imagerie de propagande nazie (quoiqu'il ait toujours soigneusement évité d'introduire des références iconographiques directes aux thèmes et motifs spécifiquement nazis tels que le svastika).



Van Meegeren, *Le Christ et la femme adultère*, faux Vermeer, 1941-42 (La Haye, Rijksdienst Beeldende Kunst). Ce tableau, vendu à Herman Göring, fut à l'origine du procès pour haute trahison au cours duquel van Meegeren revendiqua la paternité de plusieurs faux Vermeer.

Au-delà (ou en-deçà) de cette inclination idéologique tout à la fois stimulée et tempérée par l'opportunisme, l'ambition déclarée de van Meegeren consista à prouver son génie en peignant aussi bien que les grands maîtres du glorieux passé de l'art hollandais, remontant pour ainsi dire le courant de l'histoire de l'art vers l'âge des chefs-d'œuvre immortels. Notons, enfin, que l'attitude anti-moderne, particulièrement marquée dans son cas, se rencontre aussi chez d'autres – et en particulier chez le faussaire anglais Eric Hebborn.⁷

Mais les considérations d'ordre idéologique n'épuisent pas la question du rapport à l'histoire, et les explications fournies par les faussaires eux-mêmes sont loin de rendre compte de tous les aspects de leur propre pratique. Les aveux d'un van Meegeren occultaient le fait qu'il ne peignait pas du tout comme Vermeer et que ses faux n'étaient autre chose que des *simulacres*. Son exploit a consisté à faire prendre des tableaux peints dans les années 1930 pour des Vermeer, tirant à cette fin toutes les ficelles de la manipulation et actionnant avec une adresse consommée les leviers de la machine socio-culturelle que constitue le monde de l'art. En réalité, si sa production de faux s'assimile à une manière de voyager à travers le temps historique, c'est sur le mode de la simulation frauduleuse. Les peintures elles-mêmes ne furent, après tout, que des rouages (certes spectaculaires) d'un dispositif complexe conçu pour stimuler les attentes d'un public et, *in fine*, piéger des experts chargés de délivrer des certificats d'authenticité. Cela seul permet d'expliquer que ces œuvres aient pu être prises pour des Vermeer authentiques alors que nous ne pouvons y voir aujourd'hui que des matérialisations presque caricaturales de l'image mentale que l'on pouvait se faire, à l'époque, d'un chef-d'œuvre du siècle d'or hollandais. Un faux n'est au fond autre chose que l'image d'une image d'une œuvre d'art. Les faux d'un Eric Hebborn, quant à eux, paraissent beaucoup plus adéquats à leurs modèles que ceux de van Meegeren. Reste que lui aussi agit en grand manipulateur au sein d'un monde de l'art dont, à la manière d'un escroc virtuose, il maîtrisait parfaitement les rouages. Il devait d'ailleurs expliquer lui-même avec talent comment il s'y était pris pour faire voir aux experts ce qu'il voulait leur faire voir, et ses confessions indiquent on ne peut plus clairement la part restreinte prise par l'esthétique dans le cadre de sa pratique.

Or, ayant ainsi indiqué les deux aspects saillants de la pratique des faussaires – voyage dans le temps de l'histoire de l'art, d'une part, simulacre basé sur la manipulation du contexte de réception et de l'environnement institutionnel, de l'autre – nous voici conduits à nous poser la question suivante : au-delà de son espèce de force d'inertie sub-moderne et de son éventuelle hargne anti-moderne, le faussaire ne serait-il pas, au fond, et plus essentiellement, un *post-moderne* ?

⁷ Eric HEBBORN, *Confessions of a Master Forger*, Londres, Cassell, 1998, pp. 180-181.

La notion de post-modernité charrie une confusion souvent dénoncée, conséquence des définitions très divergentes dont elle fit originairement l'objet. Il y eut, notamment, celle avancée par Jean-François Lyotard en vertu de laquelle la post-modernité procéderait d'une critique des « grand récits » et, en particulier, du programme de la modernité (solidaire d'une conception linéaire et progressiste du temps historique, selon laquelle le cours de l'histoire doit, à tout moment, dépasser et laisser derrière lui les moments antérieurs).⁸ Il y eut aussi la définition baudrillardienne qui annonçait, sur le mode apocalyptique, l'avènement des simulacres et l'effacement de la différence entre image et réalité.⁹ S'y ajouta encore celle que proposa le théoricien de l'architecture Charles Jencks, qui posait la post-modernité comme libre jeu avec toutes les formes du passé, modernes et pré-modernes, ressaisies non plus comme moments antinomiques, mais comme autant d'éléments d'un répertoire de purs motifs formels dans lequel chacun devrait désormais se sentir libre de puiser *ad libitum* pour en jouer, en les combinant de toutes les façons possibles sans se sentir lié par un impératif critique.¹⁰

L'activité des faussaires de l'époque contemporaine semble bien correspondre sur plusieurs points à chacune de ces définitions. Pour commencer, le faux représente le parfait exemple du simulacre au sens baudrillardien du terme : au contraire de la copie, il est une imitation qui vise à supprimer la possibilité de distinguer l'image de son modèle. Certes, les experts parviennent malgré tout, assez souvent, à repérer la supercherie ; mais lorsque celle-ci atteint son but, il y a confusion totale entre l'original et son imitation, tout l'art du faussaire consistant à brouiller les cartes pour empêcher leur distinction. Il vise aussi à réduire l'authenticité à un pur *effet* que l'on peut déclencher artificiellement par la production de « stimuli » appropriés. Si cette situation devait se révéler être la marque fondamentale de la culture post-moderne dans tous les domaines, alors le faux en art mériterait d'être regardé comme forme paradigmatique de tout ce que nous sommes condamnés à vivre après la fin de l'utopie moderniste.

D'un autre côté, le faussaire ressemble aussi à l'artiste post-moderne auquel on appelle Charles Jencks et d'autres qui se sont réclamés, comme lui, de la version ludique du post-modernisme (parmi lesquels Umberto Eco).¹¹ Cet artiste considère l'histoire de l'art à la manière d'une sorte de grand coffre à jouets dans lequel il peut puiser à sa guise pour mêler l'ancien et le moderne dans un espace de jeu régi par une distance ironique adoptée à l'égard des conventions esthétiques ainsi réintroduites. Tel est le point sur lequel

8 Jean-François LYOTARD, *Le post-moderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée, 1988 ; *La condition post-moderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

9 Jean BAUDRILLARD, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981

10 Charles JENCKS, *What is Post-Modernism*, Londres / New York, Academy Editions, 1986.

11 Umberto ECO, *Apostille au Nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985.

le post-modernisme jencksien s'apparente, dans une certaine mesure, à la déconstruction, bien que l'esprit de l'opération soit davantage ludique que critique. À ce propos, on pourrait même déceler une similitude plus précise. Jencks considère que l'opération fondamentale de l'artiste post-moderne réside en ce qu'il appelle le « *double coding* », c'est-à-dire le fait de combiner, dans une même œuvre, des codes esthétiques antinomiques (par exemple : mélanger des éléments baroques et modernistes dans une architecture). Certains faux, et ce sont les plus nombreux, fonctionnent précisément parce qu'ils mêlent des éléments répondant aux attentes du moment (qui ne s'annoncent toutefois pas comme tels) et des éléments empruntés au système formel de l'époque simulée.

Enfin, le faux en art présente aussi une certaine parenté avec le post-modernisme critique. Sous sa définition jencksienne, la post-modernité commence, historiquement, après la fin de la tradition des avant-gardes située vers le milieu des années 70. Sous sa définition lyotardienne, cette phase post-moderne ne possède pas vraiment de date de naissance officielle, mais on peut considérer qu'elle se développe avec l'art contemporain par opposition à l'art moderne, ce qui place le début de son déploiement vers l'aube des années 60. C'est à ce moment que l'on voit se multiplier des pratiques artistiques qui ne font plus de l'objet esthétique le foyer exclusif de l'expérience spectatorielle. À la fin des années 60, l'art conceptuel relèguera carrément l'objet exposé sur un plan secondaire jusqu'à le faire parfois disparaître tout à fait, et concentrera son attention sur les *médiations*. Les artistes contemporains travailleront donc plutôt sur le contexte de réception et sur les différents « *péritextes* » de l'objet exposé. En activant les ressorts symboliques et institutionnels qui déterminent l'art, ils vont agir sur le lieu d'exposition lui-même, sur le discours théorique, etc. Dans certains cas, leur pratique va même viser à déclencher, sur le mode ironique, de purs « *effets d'authenticité* » — l'authenticité de l'objet étant l'un des paramètres majeurs de ce que nous appelons l'art. Or il serait permis de considérer que les faussaires ont devancé les artistes contemporains à cet égard. Ce sont eux, au fond, qui les premiers ont pris conscience de l'importance primordiale des médiations *non-esthétiques* qui font qu'un objet peut être reconnu comme œuvre d'art de telle ou telle époque. Ainsi en est-il, par exemple, du prix de l'œuvre, lequel ne se réduit pas à un attribut trivialement extérieur, mais constitue aussi, sous certaines conditions, un puissant indicateur d'artisticité. Certains artistes contemporains, et l'on songe notamment à Yves Klein (que fascinaient les faussaires)¹², ont ainsi traité le prix comme un signe artistique à part entière. Il en va de même de l'usage rhétorique des *certificats* dans l'art conceptuel.

¹² Denys Riout indique que Klein avait témoigné d'un vif intérêt pour l'affaire van Meegeren (*Yves Klein. Manifester l'immatériel*, Paris, Gallimard, 2004, p. 17).

Mais le triple parallélisme entre le faussaire et l'artiste post-moderne ne repose, en définitive, que sur une analogie dont il faut bien marquer les limites. En fait, une différence essentielle distingue le faussaire de l'artiste en général, et donc aussi de l'artiste post-moderne. Elle réside dans le type de perspective opérationnelle qu'ils adoptent eu égard à la culture au sein de laquelle ou par rapport à laquelle ils se situent.

On ne saurait, en effet, minimiser le fait que le faussaire agit, pour sa part, depuis *l'extérieur* du champ artistique. Non pas du fait se livrer à des pratiques illégales (car on peut tomber dans l'illégalité au sein même de la sphère de l'art, en tant qu'artiste reconnu comme tel) mais, plus fondamentalement, parce que bien qu'il utilise des moyens artistiques il ne se présente pas, comme l'artiste, en tant que *l'auteur* de ses œuvres, c'est-à-dire comme un créateur qui revendique d'une manière ou d'une autre la responsabilité de ce qu'il a créé. Le faussaire n'est pas un auteur au sens propre du terme puisqu'il fait en sorte que ses productions ne lui soient pas attribuées *ni attribuables*. Son opération vise l'escamotage complet de son propre rôle dans la production et la présentation d'ouvrages qu'il s'efforce de faire attribuer à d'autres que lui. Sa pratique ne participe dès lors d'aucune interaction bilatérale entre lui-même et son « public » — qui n'est donc pas un, mais seulement une cible ou une victime. C'est pourquoi nous devons considérer que le faussaire opère depuis l'autre côté de la marge du champ artistique. Il vise à y produire des effets d'authenticité en jouant sur les attentes des experts, mais en décochant ses traits depuis l'extérieur.

Le faussaire est aussi fondamentalement autre chose qu'un mystificateur au sens d'un « auteur de mystifications »¹³. Le but premier du faussaire n'est nullement de provoquer une prise de conscience critique ou de réorienter le cours de l'histoire — même s'il peut, *a posteriori*, tenter de légitimer sa pratique en prétendant que c'est ce qu'il a voulu faire. Par principe, l'action du faussaire est censée demeurer totalement et indéfiniment secrète. Son but consiste à faire circuler dans le monde de l'art un simulacre radical, c'est-à-dire un faux qui ne devra, si possible, *jamais* apparaître comme tel. S'il réussit en tant que faussaire, cette tromperie intégrale reste et restera pour toujours cachée, contrairement aux mystifications qui supposent en général d'être dévoilées pour produire leurs effets. À supposer que le faussaire joue, il joue un jeu foncièrement solitaire, un jeu sans partenaires où autrui n'intervient jamais qu'en qualité soit d'acolyte, soit de victime. Seules des circonstances liées à l'échec du faux peuvent donner au faussaire l'occasion de se présenter *après coup* en tant que mystificateur, et convier dans son jeu d'autres que lui-même.

13 Sur la rhétorique des mystifications littéraires, voir Jean-François JEANDILLOU, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, Paris, Éditions de Minuit, 1994.

Et c'est pourquoi, tout au contraire de l'artiste post-moderne, la pratique des faussaires ne s'inscrit pas au registre de la critique culturelle, ne participe pas d'un ludisme généralisé et ne relève pas d'une apocalypse de la culture (puisqu'elle ne porte aucune révélation)¹⁴. C'est aussi la raison pour laquelle on ne saurait véritablement le classer parmi les anti-modernes, si l'on entend par là les artistes qui luttent ouvertement contre la modernité : il ne s'agit même pas de subversion culturelle, car aussi longtemps que le faux atteint son but, il passe totalement inaperçu en tant que faux, simplement confondu avec une œuvre authentique d'une autre origine que la sienne. Pour la même raison, son rapport aux styles du passé ne relève pas du *double coding*, lequel suppose que les codes mixés restent reconnaissables, pièces d'un jeu s'annonçant ouvertement comme tel. Dès lors qu'il ne vise que la production d'effets d'authenticité qui ne seront pas reconnus comme *effets*, mais pris pour réels, le faussaire ne cherche ni à remettre en question le système ni à y faire régner une liberté ludique dans l'usage des formes et des références historiques. Il s'efforce plutôt d'exploiter ce système dont il dépend absolument pour pouvoir jouer son jeu solitaire et en retirer divers bénéfices matériels et narcissiques. Plutôt que d'un post-moderne, il s'agit en somme plutôt d'un « *para-moderne* »¹⁵ qui œuvre depuis la face cachée d'une modernité dont il exploite les fantasmes et les angles morts.

Thierry Lenain

(Université libre de Bruxelles)

14 Sur l'apocalypse comme révélation de la fin, voir Jacques DERRIDA, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, 1983.

15 J'emprunte l'expression à Jonathan HAY, « The value of forgery », dans *RES*, n°s 53/54, printemps-automne 2008, pp. 5-19.