



Fondation *Cartier*
pour l'art
contemporain



3, rue de la Manufacture
F - 78350 Jouy-en-Josas

Faux en art : histoires vraies

Lorsque le réel n'est plus ce qu'il était, la nostalgie prend tout son sens. Surenchère des mythes d'origine et des signes de réalité. Surenchère de vérité, d'objectivité et d'authenticité secondes. Escalade du vrai, du vécu, résurrection du figuratif là où l'objet et la substance ont disparu.

Jean Baudrillard, « La Précession des simulacres », in *Traverses* n° 10

Jean-Marie Schmitt
Dominique Pagès
Institut d'études supérieures
des antiquités Paris

L'authentification : un acte de langage

Les thèmes du vrai et du faux ont investi ces dernières années des champs aussi divers que la littérature, les arts plastiques, l'architecture : le trompe-l'œil, les fausses perspectives, tous les jeux d'apparence du théâtre, le simulacre et les modèles de simulation (qui remettent en cause l'opposition du vrai et du faux). Autant de thèmes qui relèvent d'une esthétique de l'incertitude, d'une rencontre des contraires et introduisent aux pratiques de la fragmentation de l'œuvre inachevée et de l'hyperréalisme.

D'une certaine manière, le faux trouve donc dans le monde d'aujourd'hui une justification philosophique et esthétique. Cette tendance s'exprime commercialement par l'ouverture spectaculaire de galeries spécialisées dans la vente de copies ou la diffusion à succès d'autobiographies de faussaires.

Une certaine confusion caractérise donc la réflexion sur ce sujet et risque de masquer le danger réel que constitue l'activité des faussaires pour la création industrielle ou artistique contemporaine mais aussi, en ce qui concerne l'art ancien, pour la connaissance et la protection du patrimoine.

Une réflexion sur le « fonctionnement » du faux dans l'art ancien. Au-delà de l'approche objective, difficile à mettre en œuvre, il semble que c'est souvent dans le langage que s'actualise l'action du faussaire.

Cette considération a suscité des réactions chez les professionnels et les pouvoirs publics, récapitulées dans des textes qui constituent désormais un élément essentiel de déchiffrement de discours du faussaire.

Des limites d'une approche objective du faux

L'approche objective du faux en matière artistique est certainement la moins facile à mettre en œuvre, que l'on s'intéresse à sa production ou à sa répression.

En effet, cette approche renvoie exclusivement à l'objet et donc à des formes, des processus de création et des interventions multiples (de la copie à la restauration...).

Pour qualifier le faux, elle oblige à des définitions successives, jamais complètes. Ainsi la notion d'authenticité peut recouvrir différentes réalités : si l'on considère une toile de maître (création originale de la main d'un artiste répertorié), un meuble estampillé (produit des ateliers d'un ébéniste célèbre à une période donnée), un masque africain (dont le seul usage rituel sera le critère pertinent d'authenticité, son ancienneté n'étant qu'un critère secondaire)... on constate que de multiples registres de l'authentification sont à mettre en œuvre.

De plus, les critères de leur authenticité peuvent encore se démultiplier au fil des recherches et des connaissances accumulées par l'amateur (histoire, pedigree, possessions antérieures de l'objet...). A la limite, chaque objet, chaque œuvre justifierait un processus exclusif d'authentification : ce qui montre en soi l'idéalité des deux bornes que sont le vrai et le faux.

Lorsqu'on envisage les actes de reproduction que sont la copie (reproduction exacte d'une œuvre par un autre que son auteur) ou la

réplique (répétition plus ou moins fidèle d'une œuvre exécutée par l'auteur lui-même ou sous sa surveillance), ou encore les actes de modification ou de restauration (par exemple l'adaptation d'un meuble dans le temps, justifiée par un besoin ou un désir)... peut-on considérer ces actes comme abusifs, comme autant de contrefaçons ? Où se situent et quels sont les critères qui permettent de définir la limite entre l'intervention légitime et l'intervention abusive ?

La notion même de copie a évolué dans le temps ; reconnue et coutumière au lendemain de la Renaissance, elle ne devint répréhensible qu'après la révolution qui codifia la répression du faux.

L'approche objective, on le comprend, multiplie les interrogations. Les résoudre suppose l'élaboration de thésaurus qui aideraient à fixer les savoirs, les concepts et la syntaxe des différentes manifestations de la création. Cette tâche indispensable pour une plus grande transparence du marché et qui reste l'affaire des spécialistes doit permettre aux professionnels et amateurs de s'éviter et d'éviter à leurs successeurs et élèves des méprises coûteuses.

Ces démarches, compte tenu de leur diversité, prennent souvent des formes empiriques. Ce sont les « armoires à bêtises » où les marchands conservent les faux comme référence et rappel à la prudence, et dont le regroupement constituerait le plus exemplaire des musées des faux.

La problématique de l'authentification : une problématique de langage

Plus que l'état de l'objet, le faux est en fait le résultat d'une intention : celle de tromper et, plus spécifiquement, de manipuler au moment de la vente ou de l'acquisition toute une syntaxe dans le but d'induire l'acquéreur en erreur. Or, l'approche de l'objet ne peut permettre de discerner l'intention de celui qui en fait usage.

Ainsi, l'écart subtil entre les désignations «œuvre de X» et «œuvre attribuée à X» peut faire vaciller l'objet du vrai certifié au faux potentiel. De même, quand on considère les deux expressions «atelier de X» (signifiant qu'il s'agit d'une composition du maître exécutée par ses élèves sous sa direction) et «école de X» (signifiant que l'œuvre est conçue selon la facture et l'esthétique du maître mais d'une toute autre main, de son vivant ou dans les générations qui ont immédiatement suivi la vie de l'artiste), on constate que la nuance qui les sépare peut rester insaisissable à l'amateur.

Par ailleurs, il faut rappeler qu'un objet d'art ou d'ameublement ou une œuvre d'art sont dits authentiques quand ils sont dans toutes leurs parties, de l'époque ou du maître (ébéniste, bronzier, orfèvre...) indiqué par leur style et éventuellement par la marque ou le poinçon de l'auteur.

Notre familiarité avec le marché de l'art ancien nous suggère une possible équivalence entre la logique de ce marché et celle du marché linguistique.

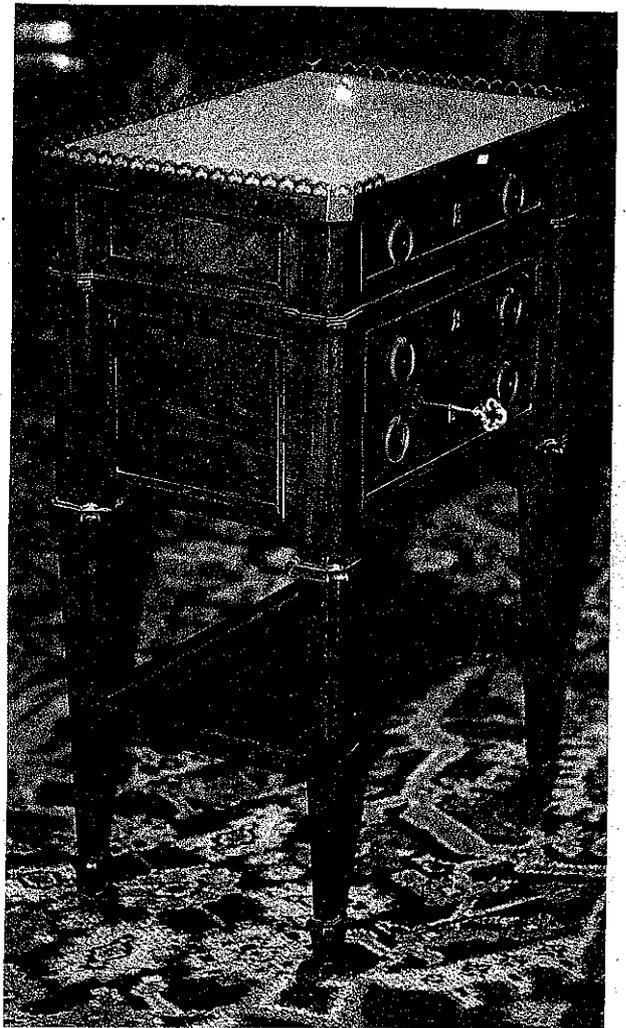
L'acte d'authentification est avant tout un acte de langage.

On peut rappeler, en reprenant la définition de Pierre Bourdieu qu'«il y a marché linguistique toutes les fois que quelqu'un produit un discours à l'intention de récepteurs capables de l'évaluer, de l'apprécier et de lui donner un prix» (Ce que parler veut dire).

L'acte d'authentification est en effet l'occasion d'une formulation, d'une évaluation verbale : l'objet y est attesté, énoncé et reçu comme vrai ou comme faux. Il est traité comme un système de signes objectifs, hiérarchisables pouvant appeler un traitement sémiologique : dans l'authentification, l'objet n'est plus perçu comme une fonction (objet servant à...) mais comme un ensemble de signes plus ou moins pertinents à déchiffrer, à interpréter et à articuler entre eux.

Table complètement réalisée à partir de bois anciens (sans qu'il soit possible au vu d'un examen rapide de savoir s'il s'agit d'éléments de meubles d'époque ou d'utilisation de billes anciennes d'acajou). Il ne s'agit donc même pas d'un remontage ou d'une transformation d'un meuble d'époque. C'est un faux. Il y a intention délibérée de présenter cette table comme étant réellement XVIII^e car elle porte une estampille H. Riesener qui peut être prise pour la signature du célèbre ébéniste J.H. Riesener. Des différences de rédaction dans un certificat d'expertise seront interprétées subtilement par les professionnels de l'art mais risquent d'entraîner les amateurs dans des interprétations erronées. Exemples de descriptifs, du plus orthodoxe au plus complaisant :

1. Production de style Louis XVI dans le goût du célèbre ébéniste J.H. Riesener. La présence d'une estampille H. Riesener sur un montant du meuble confirme l'inspiration du copiste. Bronzes également dans le goût de la production du célèbre ébéniste.
2. Production tardive dans le goût du XVIII^e. Elle porte une estampille H. Riesener.
3. Table en partie d'époque XVIII^e comportant des restaurations, notamment au bâti. Elle porte l'estampille Riesener.
4. Table d'époque fin XVIII^e début XIX^e, quelques restaurations d'usage. Estampille H. Riesener.



L'acte d'expertise peut sembler relever plus d'une compétence linguistique que d'une compétence technique.

Si le spécialiste de l'identification diagnostique en une formule qu'un meuble est d'«époque Louis XV ou de style Louis XV», dans le premier cas il formule une garantie d'époque, dans le second cas il n'énonce pas une telle garantie.

De même, quand il précise que le meuble est attribué à tel ou tel ébéniste, s'il formule explicitement qu'il est estampillé d'un maître, il en garantit par cette seule désignation l'authenticité. En un instant, la simple parole de l'expert (parole magique par excellence) peut donc transfigurer l'objet en l'énonçant comme vrai.

Il existe toute une grammaire, une syntaxe et une stylistique de l'authentification avec ses lois, ses règles, ses exceptions, ses genres et ses

déclinaisons dont l'expert doit avoir la maîtrise. La reconnaissance technique de l'authenticité de l'objet ne suffit pas, l'énonciation codée est l'étape ultime de l'authentification.

La relation de l'expert et de l'acquéreur peut être envisagée comme un acte de communication puisque, pour accréditer l'expertise, il est essentiel que soit reconnue au préalable la compétence du spécialiste. Avant de reconnaître la légitimité de l'objet, l'acquéreur doit reconnaître celle de l'expert.

Cette compétence se reconnaît, et se résume pour le profane, en un langage autorisé et même d'autorité, d'imposition du savoir : la bonne parole de l'expert. Si celui-ci se trompe, s'il dit «faux» pour le vrai ou l'inverse, il entraîne ceux qui le suivront dans l'erreur parce que sa parole a une force dans la mesure où elle est crue.

Faux en art : histoires vraies

L'acquéreur est alors pris aux mots de l'expert qui lui a imposé de prendre l'objet au « pied de la lettre » au risque de voir les mots dépasser sa compétence.

L'authentification est donc un acte de langage. Mais ce langage n'est pas universel. Il est par excellence élitiste : pour être efficace, il nécessite une initiation des deux parties à sa syntaxe. Chacune des parties s'y affirme comme appartenant à un même marché linguistique, à une même communauté d'intérêt et de savoir.

Il est singulier de constater que cette compétence de l'expert à formuler et à décider de l'authenticité et de la valeur de l'objet n'est pas reconnue par un titre, un diplôme qui l'institutionnaliseraient comme tel. Il n'existe en effet aucune définition légale, aucun

statut de l'expert : son statut, comme sa formation restent très empiriques, voire hétéroclites, puisque le terme même d'expert n'est pas protégé par les textes.

Pratiquement, l'existence d'une telle codification du langage peut permettre à l'initié d'imposer au néophyte une définition brillante dans la forme mais sans fondement objectif et légal. Ce qui se traduit pratiquement par la prolifération de vocables et d'expressions qui ne recouvrent aucune réalité et permettent à celui qui en fait usage de se soustraire aux garanties qu'il est censé assurer.

Au-delà des mots s'est développée une véritable rhétorique du discours de l'expertise (figures d'expression et de construction y foisonnent). Ainsi, dans un certificat d'exper-

tise où est portée mention d'une époque, tous les éléments de la description situés avant cette mention sont réputés garantis de l'époque annoncée ; par contre les éléments figurant après cette mention ne doivent pas s'entendre comme tels.

De la même façon, la mention « porte une estampille » (s'agissant d'un meuble) ne garantira pas cette marque au contraire de l'expression « estampillé de... ».

Nous pouvons déduire de ces constats et pratiques que pour déjouer le faux, il faut avant tout déjouer le discours et ses tours.

Glossaire du discours de l'authenticité

C'est pour rendre le langage de l'art plus accessible aux profanes que les organisations professionnelles, puis les pouvoirs publics, se sont attachés à donner un sens aux mots du marché de l'art. Un premier texte « Règles de la profession d'antiquaire et négociant en œuvres d'art originales : Us et coutumes » a été établi par le SNA (Syndicat National des Antiquaires). Il définit les responsabilités tant légales que morales que l'antiquaire doit assumer.

Le second texte est le décret officiel du 3 mars 1981 sur la répression des fraudes en matière de transaction d'œuvres d'art et d'objets de collection.

En l'état actuel du marché de l'art ancien, ces textes constituent un vademecum efficace contre les faussaires du langage.

Extraits :

Authentique

« ... On dit d'un objet d'art ou d'ameublement, ou d'une œuvre d'art, qu'ils sont authentiques quand ils sont dans toutes leurs parties de l'époque ou du maître (ébéniste, bronzier, orfèvre, décorateur sur porcelaine, tapissier, etc.) indiqués par leur style, et éventuellement par la marque ou le poinçon de leur auteur. » (Us et coutumes, SNA)

Œuvre d'art originale

« ... sont considérées comme œuvres d'art originales, les œuvres dues à l'intervention et à la main d'un artiste,

même s'il est inconnu, par opposition à la création dite artisanale. D'autre part, on dit d'une œuvre d'art d'un artiste donné qu'elle est originale quand elle est réellement de l'artiste dont elle présente toutes les caractéristiques ou, le cas échéant, la signature. » (Us et coutumes, SNA)

Attribué à

« ... l'emploi du terme « attribué à » suivi d'un nom d'artiste, garantit que l'œuvre ou l'objet a été exécuté pendant la période de production de l'artiste mentionné et que des présomptions sérieuses désignent celui-ci comme l'auteur vraisemblable. » (Décret du 3 mars 1981, art. 4)

Changement d'attribution

« ... on ne saurait opposer aux vendeurs une attribution ou une description erronée quand seuls les progrès de l'histoire de l'art postérieurs à la période de la vente ont permis de modifier cette attribution. » (Us et coutumes, SNA)

Signature de, estampille de

« ... A moins qu'elle ne soit accompagnée d'une réserve expresse sur l'authenticité, l'indication qu'une œuvre ou un objet porte la signature ou l'estampille d'un artiste entraîne la garantie que l'artiste mentionné en est effectivement l'auteur. » (Décret du 3 mars 1981, art. 3) Les quatre formules « Watteau : le gilles », « Le gilles par Watteau », « Le gilles, œuvre de Watteau », « Le gilles, signature de Watteau », ont la même signification et offrent les mêmes garanties.

Signalons à toutes fins utiles que les professionnels utilisent généralement la formule « une estampille » ou « une marque » pour laisser entendre que celle-ci est apocryphe. (Us et Coutumes, SNA)

Atelier de...

« ... l'emploi des termes « atelier de » suivis d'un nom d'artiste garantit que l'œuvre a été exécutée dans l'atelier du maître cité ou sous sa direction. La mention d'un atelier est obligatoirement suivie d'une indication d'époque dans le cas d'un atelier familial ayant conservé le nom sur plusieurs générations. » (Décret du 3 mars 1981, art. 5)

École de...

« ... l'auteur de l'œuvre a été l'élève du maître cité, a notamment subi son influence ou bénéficié de sa technique. Les termes ne peuvent s'appliquer qu'à une œuvre exécutée du vivant de l'artiste ou dans un délai inférieur à cinquante ans après sa mort. » (Décret du 3 mars 1981, art. 6)

Dans le goût de..., manière de..., genre de...

« ... les expressions « dans le goût de », « style de », « manière de », « d'après », « façon de », ne confèrent aucune garantie particulière d'identité d'artiste, de date de l'œuvre, ou, d'école. » (Décret du 3 mars 1981, art. 7)

Fac-similé

« ... Tout fac-similé, surmoulage, copie ou autre reproduction d'une œuvre d'art ou d'un objet de collection doit être désigné comme tel et, lorsqu'il s'agit d'une reproduction d'œuvre d'art originale, doit porter de manière visible et indélébile la mention « Reproduction ». (Décret du 3 mars 1981, art. 8/9)

et contrefaçons

147 *Le Jardin Canadien* (The Canadian Garden)

148 *Le Jardin de la Vieillesse*

149 *Le Jardin de la Vieillesse*

150 *Le Jardin de la Vieillesse* (The Garden of the Elderly)

151 *Le Jardin de la Vieillesse*

152 *Le Jardin de la Vieillesse*

153 *Le Jardin de la Vieillesse*

154 *Le Jardin de la Vieillesse*

155 *Le Jardin de la Vieillesse*

156 *Le Jardin de la Vieillesse*

157 *Le Jardin de la Vieillesse*

158 *Le Jardin de la Vieillesse*

159 *Le Jardin de la Vieillesse*

160 *Le Jardin de la Vieillesse*

161 *Le Jardin de la Vieillesse* (The Garden of the Elderly)

162 *Le Jardin de la Vieillesse* (The Garden of the Elderly)

163 *Le Jardin de la Vieillesse* (The Garden of the Elderly)

164 *Le Jardin de la Vieillesse* (The Garden of the Elderly)

165 *Le Jardin de la Vieillesse* (The Garden of the Elderly)

De la copie à la réédition

166 *Le Jardin de la Vieillesse*

167 *Le Jardin de la Vieillesse*

168 *Le Jardin de la Vieillesse*

169 *Le Jardin de la Vieillesse*

170 *Le Jardin de la Vieillesse*

171 *Le Jardin de la Vieillesse* (The Garden of the Elderly)

172 *Le Jardin de la Vieillesse* (The Garden of the Elderly)

173 *Le Jardin de la Vieillesse* (The Garden of the Elderly)

174 *Le Jardin de la Vieillesse* (The Garden of the Elderly)

175 *Le Jardin de la Vieillesse* (The Garden of the Elderly)

176 *Le Jardin de la Vieillesse* (The Garden of the Elderly)

177 *Le Jardin de la Vieillesse* (The Garden of the Elderly)

178 *Le Jardin de la Vieillesse* (The Garden of the Elderly)

179 *Le Jardin de la Vieillesse* (The Garden of the Elderly)

180 *Le Jardin de la Vieillesse* (The Garden of the Elderly)

Substituts et simulations

181 *Le Jardin de la Vieillesse*

