À l'épreuve

N° 4 | 2017
Arts et imposture

Le faussaire et l’historien : enjeux politiques et esthétiques d’un discours littéraire contemporain sur la falsification

Loïse LELEVÉ

Édition électronique :
URL :
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-4/2707-le-faussaire-et-l-historien-enjeux-politiques-et-esthetiques-d-un-discours-litteraire-contemporain-sur-la-falsification
DOI : numerev_2079
Date de publication : 10/04/2017

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : LELEVÉ, L. (2017) Le faussaire et l’historien : enjeux politiques et esthétiques d’un discours littéraire contemporain sur la falsification. *À l'épreuve*, (4). https://doi.org/10.34745/numerev_2079

Artistique (fausses œuvres d’art) ou historique (fausses archives, faux documents), la falsification – et ses conséquences heuristiques, esthétiques, économiques et politiques – est bien présente dans le discours scientifique moderne et contemporain, notamment celui de l’historien ou de l’historien d’art. Il s’agirait même, pour citer Th. Lenain, d’une « obsession», d’une angoisse qui justifie le développement à la fois de techniques toujours plus fines de détection de la fraude, et, corrélativement, d’un discours de condamnation et de dénigrement du faussaire et de son œuvre. Outre la persistance, dans le discours scientifique, de l’image du faussaire comme artiste manqué et frustré, nombre de textes minimisent l’impact de la falsification sur le marché de l’art comme sur la recherche académique, ou affirment, *in fine*, sa relative innocuité : il n’existerait pas de faux parfait, *l’œil* finirait toujours, avec le temps, par triompher. Il en ressort, en filigrane, un portrait du faussaire à la fois fascinant par son génie mimétique et médiocre par son statut de pâle copiste, auquel l’érudit vient opposer la rigueur de son savoir et l’acuité de ses talents d’observation.

Mots-clés :

Artistique (fausses œuvres d’art) ou historique (fausses archives, faux documents), la falsification – et ses conséquences heuristiques, esthétiques, économiques et politiques – est bien présente dans le discours scientifique moderne et contemporain, notamment celui de l’historien ou de l’historien d’art[1]. Il s’agirait même, pour citer Th. Lenain, d’une « obsession[2] », d’une angoisse qui justifie le développement à la fois de techniques toujours plus fines de détection de la fraude[3], et, corrélativement, d’un discours de condamnation et de dénigrement du faussaire et de son œuvre[4]. Outre la persistance, dans le discours scientifique, de l’image du faussaire comme artiste manqué et frustré, nombre de textes minimisent l’impact de la falsification sur le marché de l’art comme sur la recherche académique, ou affirment, *in fine*, sa relative innocuité : il n’existerait pas de faux parfait[5], *l’œil* finirait toujours, avec le temps, par triompher[6]. Il en ressort, en filigrane, un portrait du faussaire à la fois fascinant par son génie mimétique et médiocre par son statut de pâle copiste, auquel l’érudit vient opposer la rigueur de son savoir et l’acuité de ses talents d’observation.

Mais un tel tableau fait l’objet d’une indéniable remise en cause dans les fictions contemporaines qui mettent en scène le faussaire ou son œuvre, en rendant à la figure tout son pouvoir de nuisance et de subversion : si le créateur de faux n’y est pas montré

bouleversant durablement l'ordre social, ni d'ailleurs les certitudes scientifiques, sa représentation y demeure corrosive. D'abord, parce qu'elle exhibe les impensés des discours scientifiques sur les falsificateurs : l'étroite articulation du concept d'authenticité et du système d'attribution des œuvres à des enjeux de valorisation économique et de reconnaissance sociale ; les limites de l'autorité de discours de savoir qui prétendent ne pas être des discours de pouvoir ; le retour en force, après une période de relativisme post-moderne, d'une éthique de la vérité et de la sincérité. Montrer le faussaire à l'œuvre reviendrait ensuite, jusqu'à un certain point, à renvoyer l'accusation d'imposture du contrefacteur au savant. L'idée d'un faux indétecté, se confondant avec l'archive authentique ou l'œuvre de maître, mine la prétention même du dépositaire de l'autorité scientifique à dire le vrai. Se jouant des experts comme des institutions, déconstruisant ou reconstruisant notre compréhension contemporaine de l'histoire ou de l'histoire de l'art, les représentations fictionnelles du faussaire, parce qu'elles n'hésitent pas à recourir à des paradigmes similaires à ceux des théories du complot[7] introduisent une inquiétude dans notre rapport à des discours scientifiques dénoncés comme lacunaires, orientés, inadéquats, et contre lesquels s'organise une poétique romanesque qui propose, plus qu'une éthique de la vérité, une éthique de la responsabilité du lecteur.

Nous proposons donc un corpus d'œuvres anglaises, italiennes et allemandes des années 1990-2000 pour analyser la construction d'un discours fictionnel sur l'authenticité et les systèmes d'authentification de l'œuvre d'art et de l'archive comme réévaluation des rapports entre fiction romanesque et littérature scientifique dans la littérature européenne contemporaine. Dans le roman policier de Iain Pears *The Raphael Affair* (1990), Flavia, membre d'une unité de la gendarmerie italienne dirigée par le général Bottando et spécialisée dans le vol d'œuvres d'art, enquête avec l'historien d'art Argyll pour prouver que le tableau de Raphaël éponyme acheté une fortune par le Musée National est un faux de Jean-Luc Morneau. *Il Cimitero di Praga* d'Umberto Eco (2010) fictionnalise les résultats des recherches de l'auteur sur la genèse des Protocoles des Sages de Sion, attribués au personnage fictif de Simonini. Enfin *F* (2013) de Daniel Kehlmann fait d'Iwan Friedland, l'un de ses trois protagonistes, un faussaire.

Les impensés du discours scientifique : enjeux de valorisation économique et de reconnaissance sociale

Détournant les clichés liés à la figure du faussaire, les romanciers contemporains présentent des images de falsificateurs, capables de mettre à nu les impensés du discours scientifique et l'usage des méthodes d'attribution et d'authentification comme outils de pouvoir politique, culturel, économique ou social. La peinture du monde de l'histoire de l'art comme un milieu vénal, mesquin, arriviste[8] est un *topos* littéraire des romans de faussaires, attachés à démontrer la prééminence des enjeux financiers sur les enjeux esthétiques dans les circuits commerciaux et d'expertise autour de l'œuvre[9]. Deux attaques majeures sont portées contre les historiens d'art : d'une part, leur

discipline universitaire, telle qu'ils la pratiquent, ignorerait la réalité de la production et de la commercialisation des œuvres d'art, et ne proposerait donc de ces œuvres qu'un savoir partiel ; de l'autre, leur collusion avec le marché de l'art et des institutions politiques soucieuses de prestige national rendrait leur intégrité douteuse[10]. L'attribution d'une œuvre ne dépendrait pas d'une parole critique, indépendante, intègre, mais de la construction d'un discours *ad hoc* répondant directement aux besoins de sa commercialisation. Le cas d'Iwan dans *F* est paradigmatique : il est à la fois expert d'Heinrich Eulenböck, le peintre dont il falsifie les tableaux, vendeur de ses œuvres et gérant de son trust. La structure du roman, qui juxtapose les narrations à la première personne d'Iwan et de ses deux frères, tous coupables d'une forme d'imposture (économique, religieuse, esthétique), lui permet ainsi de présenter directement au lecteur, sur un ton sarcastique, les ressorts de sa manipulation du marché de l'art :

> Dès qu'il s'agit d'authentifier un Eulenböck, une personne a le dernier mot, et c'est le président du trust Eulenböck, […] c'est-à-dire moi. […] Dans six mois, la galerie de John Warsinsky proposera Photo de vacances n° 9 à la vente […] et le trust Eulenböck sera ensuite chargé de se prononcer sur son authenticité. Chacun sait que le président du trust est aussi le vendeur […]. Après un examen approfondi, le trust […] lui décernera le sceau d'authenticité, ce qui est d'autant plus crédible que l'expert principal d'Eulenböck, c'est-à-dire moi, a déclaré il y a des années qu'il s'agissait d'une œuvre majeure et néanmoins méconnue[11].

Une parole de vérité circulaire et autosuffisante se met ainsi en place, dont le contenu n'est que fiction. Ainsi Iwan peut-il refuser ses propres tableaux, et authentifier des faux manifestes produits par d'autres, pour faire figure « d'autorité caractérielle et instable[12] » et éloigner les soupçons de complaisance d'éventuels acheteurs : tout est équivalent quand seule importe la construction d'un *ethos* crédible d'autorité. Le caractère arbitraire de ses décisions lui vaut toutefois de voir sa compétence d'expert remise en doute, dans un renversement ironique de l'imposture : ceux – marchands concurrents, critiques hostiles, acheteurs intéressés – qui prétendent l'expert incompétent sont les mêmes qui se laissent prendre au piège du faussaire.

Au cœur, en effet, de la critique de l'histoire de l'art par les fictions de faussaire se situe la question de l'attributionnisme, qui ferait courir le risque à la discipline de proposer un récit articulé uniquement autour de grands noms[13] hiérarchisés[14], l'identification de la main du peintre prenant le dessus sur la compréhension des enjeux esthétiques et sociaux présidant à la création de l'œuvre[15]. Se figeant dans la transmission d'un canon fondé sur une liste de noms monnayables[16], la discipline contribuerait à perpétuer un mythe d'autorité. L'attributionnisme repose sur la mise en valeur de deux organes : la main de l'artiste, dont on s'attache à retrouver la trace, et l'œil de l'historien, capable de discerner instantanément la « paternité » d'une œuvre[17]. L'instant de l'attribution est celui où le corps de l'historien d'art identifie le corps de l'auteur de l'œuvre, celle-ci

devenant relique[18] et moyen de contact entre son producteur et son spectateur. L'attributionnisme peut ainsi prendre les traits d'une « mystique de la trace[19] », d'une enquête sous forme de paradigme indiciaire dans le sillage de la technique fondée par G. Morelli[20], dont se revendiquent encore les historiens de l'art actuels[21]. Les conditions d'exposition de la peinture témoigneraient de la conception implicitement sacrée de l'art[22] qui a cours dans les musées ou les salles de vente. Le narrateur de *The Raphael Affair* recourt ainsi à un lexique ironiquement religieux pour analyser la vénération dont fait l'objet un tableau que le récit révélera comme faux : « Il y était suspendu, baigné de lumière – comme l'écrivit ensuite un journaliste de télévision à l'esprit poétique – comme s'il était de retour sur un autel comme objet de dévotion[23] ». Or ce portrait de la maîtresse d'un noble italien n'a rien d'un tableau d'autel. Le culte païen adressé au tableau-relique de Raphaël ne tient pas compte de son iconographie, de l'usage auquel il était destiné, ou de sa valeur esthétique ; il se fonde sur une impression mystique moins due à sa contemplation qu'au sentiment de sacré que son système d'exposition suscite : « Dans le Museo Nazionale lui-même, Elisabetta était installée comme une icône […]. [L]'effet produit était splendide, créant une atmosphère presque de révérence religieuse et incitant les visiteurs à chuchoter respectueusement, ce qui ajoutait grandement à l'impact de l'œuvre[24] ».

La sacralisation de l'œuvre est ce qui permet le plus facilement aux faussaires de manipuler experts et institutions. Les faux d'Iwan pourraient bien fonctionner comme des reliques : couverts, dans l'éventualité d'un test, des empreintes digitales de Heinrich Eulenböck[25], ils portent la trace de son geste. Mais ce geste n'est pas pictural : c'est un simple effleurement de la main, pour déposer les signes de contact entre l'auteur supposé et la toile que les experts recherchent à titre de confirmation de la paternité de l'œuvre et que les spectateurs veulent savoir présents sur la surface du tableau pour apprécier pleinement leur expérience esthétique de contemplation. Le récit remet en question le mythe de la paternité : il y a bien un lien organique entre Heinrich et la toile, de même qu'il y a un lien onomastique entre lui et elle ; mais aucun de ces liens ne peut fonctionner comme lien auctorial, puisque Iwan est le créateur de la toile, dans toutes ses dimensions – composition, sujet, réalisation. Le récit renverse alors le paradigme d'authenticité sur lequel se fonde l'attributionnisme : l'imposture consiste à faire croire que l'œuvre peut fonctionner comme relique d'un auteur qui n'existe que par la construction de discours que les œuvres du peintre allemand viennent illustrer plutôt qu'elles n'en sont l'origine : « Que lui importent mon atelier et une poignée de faux qu'on ne peut même pas nommer ainsi, ils sont authentiques, la contrefaçon, c'est toi, pauvre Heinrich[26] ».

La déconstruction du « culte du ‘‘grand artiste[27]’’ » que l'attributionnisme engendrerait est l'une des visées les plus évidentes des récits de faussaires. Les romanciers ont beau jeu de souligner que derrière la magie du nom se cache une fiction à but commercial. Dans *F*, l'œuvre se réduit à un objet, soumis à des évaluations et des étiquetages divers, qui en conditionnent seuls la valeur. « C'est l'art lui-même, en tant que principe sacré, qui n'existe malheureusement pas. […] Seules existent les œuvres […] et le brouhaha des avis sur elles. Ainsi que des noms changeants, attribués selon l'esprit du

temps à un seul et même objet[28]. » Le récit met ainsi en relief la disjonction entre le nom d'artiste utilisé comme une marque ou un sceau de garantie, et le nom d'auteur qui tisse un lien organique entre le créateur d'une œuvre et celle-ci. Le récit rappelle le cas d'Émile Schuffenecker, à qui « nous devons plusieurs tableaux pour lesquels nous admirons Van Gogh[29]. » Le fait est établi, et pourtant le nom « Van Gogh » continue de faire référence à un ensemble d'œuvres qui n'ont pas toutes été peintes par l'artiste à l'oreille coupée : le roman suggère ainsi que nous substituons un concept de l'œuvre culturellement construit à la réalité de la production des tableaux que nous contemplons. Ce faisant, il incite à repenser radicalement notre notion de la « paternité » artistique d'une œuvre : comme Schuffenecker, Iwan est celui qui a produit les œuvres pour lesquelles le peintre Eulenböck est connu[30]. À la différence près, mais essentielle, que, plus le peintre qui lui sert au fond de prête-nom, le faussaire est le *créateur* de l'œuvre d'« Eulenböck », au sens où il a créé à la fois des œuvres *ad hoc*, aptes à satisfaire un public friand d'ironie artistique postmoderne, et un personnage d'artiste pensé pour séduire médias et institutions[31]. Contre la mystique de la trace qui fait de l'œuvre une relique de son créateur, Iwan pense une œuvre accessible seulement à travers un encadrement discursif et des toiles élaborées pour illustrer un discours préalable, renversant ainsi l'ordre hiérarchique qui veut que l'œuvre prime sur le discours qu'on peut tenir sur elle et existe de manière autonome par rapport à lui. Le faussaire pousse ainsi à son point extrême la logique de démystification et de désacralisation de l'œuvre d'art : simple objet support d'un nom et d'un texte, elle a pour vocation de répondre à un désir et d'en susciter d'autres.

Mais les accusations de croyance mal fondée ne visent pas uniquement les historiens d'art : l'usage de l'archive par les historiens fait aussi l'objet de la critique du *Cimitero di Praga*, qui met en scène Simonini, un faussaire schizophrène qui perd la mémoire et prend des notes pour tenter de se rassurer : « Relire les notes ci-dessus. Si ce qui est écrit est écrit, cela m'est vraiment arrivé. Prêter foi aux écrits[32]. » Le lecteur est invité à apprécier l'ironie d'une situation où le faussaire cherche des preuves matérielles de son existence passée, des archives de ses activités, en historien, alors même qu'il s'agit de ses propres actes et que son métier consiste à fabriquer de faux documents : la situation paradoxale relativise la valeur d'authenticité et de vérité du document écrit, par ailleurs porteur d'une capacité de nuisance inquiétante. Simonini conçoit ses faux comme de dangereuses œuvres capables de perdre ceux contre qui elles ont été fabriquées : « C'est beau d'[…]élaborer des aveux compromettants, créer un document qui mènera quelqu'un à sa perdition. Le pouvoir de l'art[33]… » L'archive apparemment authentique permet également au faussaire d'accréditer sa falsification. Dans *F*, Iwan modifie les registres des œuvres d'Eulenböck pour y insérer les titres d'œuvres qu'il ne peint que des années plus tard, ou fait figurer ces titres dans des monographies avant que l'œuvre ne soit rendue publique – et avant même qu'elle ne soit créée[34]. Documents et discours savants attestent ainsi, par avance, de l'authenticité présumée du tableau. La falsification des archives opérée par le faussaire souligne le manque de fiabilité de celles-ci dès lors qu'elles sont traitées comme trace ou témoignage d'un événement passé, puisqu'ici toutes les preuves sont circulaires. Dépourvue de valeur intrinsèque, comme l'œuvre d'art pouvait l'être, l'archive est manipulable par quiconque entend lui

faire dire ce qu'il veut.

Aussi une archive serait-elle toujours, au fond, le support d'une intrigue dont un narrateur doit prendre la responsabilité et qui n'a de valeur d'authenticité que celle qu'on veut bien accorder à sa parole[35]. Cela ne revient pas à dire que Eco, dans la lignée du *linguistic turn*[36], suggèrerait que tout récit d'historien est une pure fiction qui n'a de valeur que celle qu'on veut bien lui conférer, puisque son roman tend à dénoncer l'absurdité et la dangerosité des Protocoles des Sages de Sion. Le récit cherche plutôt à nous mettre en garde contre une tendance à ne pas questionner suffisamment les positions d'autorité par lesquelles de prétendus experts réclament de leurs lecteurs la confiance dans des discours dont la part d'arbitraire et d'incertitude n'est pas suffisamment assumée. Au contraire, le créateur du *Cimitero di Praga*, dans un texte où est sans cesse rappelée au lecteur la duplicité du narrateur, s'ingénie à déconstruire sa propre figure auctoriale qui fait pourtant autorité, le savoir historique et sémiologique de Eco étant largement reconnu. On constate alors la complexité d'un montage textuel qui refuse à la fois la prétention à l'écriture véridictive et le simple jeu relativiste du texte fermé sur lui-même, palimpseste ironique qui démontrerait les manipulations et les plagiats qui constituent le fond textuel du faux en se contentant de s'adonner aux mêmes jeux de pastiches cachés. Comme le déclare Simonini, la seule « vérité » possible (« la seule véridique d'ailleurs, dans cette histoire de mensonges[37] ») est la sienne, celle du faussaire déconstruisant sa propre production, et ce n'est qu'en exhibant l'ensemble des impensés liés à sa position d'autorité que l'auteur peut penser entreprendre un récit capable de mettre à distance le faux.

Cet avertissement prend tout son sens dans une intrigue qui montre que la prétendue preuve d'un complot juif mondial que sont les Protocoles a été élaborée à partir d'un noyau romanesque identifiable, l'ouverture du *Joseph Balsamo* d'A. Dumas[38]. Au cœur du faux érigé en archive se trouve aussi le texte fictionnel, d'autant plus convaincant qu'il est pensé pour séduire son lecteur. La scène au Mont Tonnerre présente en effet une structure narrative isolable et reproductible à l'envi, capable de mettre en forme l'ensemble des complots imaginables : « Devant la mise en scène de Dumas […] je me demandais si l'Aède n'avait pas découvert pour ainsi dire, en ne racontant qu'un seul complot, la Forme Universelle de tout complot possible[39]. » Recoupant le format romanesque du récit à suspense publié en feuilleton avec le fonctionnement des théories du complot, dramatique, la scène d'ouverture fait de l'exposition de la conspiration une structure narrative efficace, susceptible d'entraîner l'adhésion du lecteur : « Dumas n'a rien inventé : il a seulement donné forme narrative à ce qu'avait dévoilé […] l'abbé Barruel. […] Les gens ne croient qu'à ce qu'ils savent déjà, et là était la beauté de la Forme Universelle du Complot[40]. » S'en inspirant, Simonini choisit pour cadre de sa dénonciation d'un complot juif international le cimetière hébraïque de Prague. Décor gothique parfait avec son « atmosphère de sabbat » et ses rabbins qui forment « une forêt de fantômes recroquevillés[41] », le cimetière prend des airs fantastiques qui visent autant à frapper l'imagination qu'à accréditer la thèse d'un péril juif imminent. Le pouvoir de séduction de la forme narrative ne doit en effet pas être minimisé : Simonini se prend au jeu de sa propre écriture et se met à haïr

compulsivement les Juifs[42], qu'il n'avait jusque-là pris pour cible que parce que le « marché anti-juif[43] » lui paraissait financièrement avantageux. Cette analyse du pouvoir de fascination du faux à travers la mise en scène de sa construction sert de matrice au roman lui-même : si la forme narrative prime sur un contenu prévisible et interchangeable, le récit d'U. Eco lui-même se donne moins à lire comme la reconstitution historique romancée de la genèse des Protocoles, que comme l'élaboration d'une forme romanesque capable de mettre en abîme les modes de fonctionnement d'un discours trompeur et séduisant.

La fiction et le rapport secret que sont supposés être les Protocoles obéissent aux mêmes pratiques d'écriture, comme en témoigne le parcours de Goedsche, censé avoir plagié le complot de Simonini pour en faire un épisode de son roman *Biarritz*[44]. S'éclaire ainsi la fluidité des usages possibles d'un même texte : rien dans son aspect formel ni dans son contenu ne permet d'en faire un écrit à prétention véridictive ou un texte de fiction. Car la visée du texte importe peu, comme le constate dans le roman Léo Taxil, auteur de pamphlets anti-maçonniques : « peut-être ne me lit-on plus pour connaître les manigances des ennemis de la Croix mais par pure passion narrative[45] ». Tout autant que le faussaire, le lecteur qui se laisse prendre au plaisir de sa lecture devient responsable de la manipulation des fictions dangereuses qu'il lit. Si les formes textuelles n'offrent ni contenu fiable, ni traits formels qui permettent d'en vérifier la valeur véridictive, la démarche d'U. Eco dans *Il Cimitero di Praga* n'entend pas tant critiquer les invraisemblances des Protocoles que mener une enquête textuelle sur la genèse de textes qui sont devenus l'une des justifications théoriques de la Shoah. Si la dénonciation du contenu ou de l'authenticité des Protocoles s'avère inutile, parce qu'aucune démonstration de la grossièreté de la falsification par laquelle ils ont été créés n'a permis de détruire définitivement leur pouvoir de nuisance[46], il reste à l'auteur à créer une fiction qui montre que ces textes ne sont que le résultat d'un long processus transformationnel de noyaux narratifs épars, dépourvus de tout sens et de toute cohérence. Là où le discours rationnel échoue, la fiction peut convaincre, pour peu qu'elle exhibe métatextuellement ses procédés propres, les mêmes par lesquels le faux acquiert autant de pouvoir de conviction, car les « faux dont on narre l'histoire sont avant tout des narrations, et comme les mythes, ils ont toujours un pouvoir de persuasion[47] ».

Déplacements de l'imposture

Cette critique des limites informulées des disciplines historiques conduit les fictions de faussaires à opérer un déplacement de l'imposture, du falsificateur au savant, en dénonçant une « prétention mal fondée au savoir[48] » de la part des historiens et historiens d'art. La position des seconds dans leur champ disciplinaire génère certaines contraintes : un savant non largement reconnu par ses pairs ne pourra pas remettre en cause une attribution précédente, surtout si elle est promue par des institutions puissantes ou des spécialistes en position de pouvoir[49] ; à l'inverse, il sera difficile de se déjuger pour un expert reconnu s'il s'aperçoit d'une erreur qu'il aurait commise[50]. Les romans de faussaires dénoncent ainsi le consensus autour d'une attribution,

généralement signe de la force de celle-ci, comme une potentielle illusion qui masque l'ensemble des revirements souvent nécessaires au rattachement d'un nom à une toile. Argyll lui-même conçoit l'histoire de l'art comme le récit du démenti d'erreurs consensuelles et de la commission de nouvelles méprises[51]. Le consensus ne serait donc que le symptôme d'un rapport de forces au sein de l'institution académique : « C'est une affaire d'opinion. Si suffisamment de gens disent qu'il est authentique, il l'est[52]. » Si le consensus scientifique a une valeur propre, c'est celle, magique, d'un acte performatif capable de métamorphoser un tableau sans nom, ou étiqueté de celui d'un peintre mineur, en tableau de maître. L'attribution ne présume donc pas de l'histoire de production d'un tableau, mais simplement de sa perception sociale et scientifique à un moment donné. L'imposture survient lorsqu'on tente de faire passer ce qui est un énoncé performatif pour un énoncé véridictif, et lorsque, devant le risque de révélation d'une falsification, on préfère faire valoir la force de la performativité sur le souci de la vérité. Bottando cite ainsi le cas d'un faux Watteau :

> Il est certain à quatre-vingt quinze pourcent que c'est un faux. Mais qui l'admettra ? Pas le musée, qui a payé trois millions de dollars, ni le marchand d'art, qui devra peut-être rendre l'argent, et pas les critiques ni les historiens, qui se sont déjà extasiés sur lui. Il est donc resté en place, malgré des preuves évidentes et définitives qu'il s'agit d'un canular monstrueux[53].

S'il était prouvé en effet que la performativité des assertions des historiens et critiques n'est pas étroitement corrélée à la véridicité des énoncés, les conséquences seraient catastrophiques pour l'ensemble des institutions concernées : Bottando évoque la démission du directeur du musée, celle du ministre de la culture, et même la chute du gouvernement. Si musées et ministères veulent pouvoir continuer à assurer leur rôle social et politique, ils n'ont d'autre choix, loin d'accueillir les voix critiques et de pratiquer la remise en cause de leur travail, que d'écraser toute voix dissidente. Ainsi, dit Bottando, si Argyll s'avisait de révéler la supercherie, « ils l'anéantiraient. Et ils auraient peut-être même raison[54]. »

L'autre imposture dont se rendraient coupables les savants consiste à faire croire que tout faux est détectable avec le temps. La technique morellienne fait de « l'œil » un nouveau Sherlock Holmes capable de voir ce qui demeure caché et de le révéler comme une évidence[55]. Parallèlement, elle lui permet, mieux que toute analyse scientifique, de détecter un faux, selon l'idée martelée qu'il n'existe pas de faux parfait[56]. Ce postulat d'une forme de puissance visuelle chez « l'œil » est moquée dans les romans de faussaires[57], qui en soulignent l'exagération, et révèlent ce qui la sous-tend : un fantasme d'autorité, une envie d'être cru sur parole et sans avoir à produire un discours de démonstration de la preuve. Ainsi Ph. Costamagna regrette-t-il l'époque de Berenson où le catalogage de l'œuvre peint d'un artiste pouvait se résumer à une liste de tableaux sans aucune justification savante : « Après avoir vu dans une œuvre ce qu'il fallait voir, [… j'ignore] pour quelle raison il faudrait […] feindre de donner une justification pour appuyer une intuition. […] Berenson […] a fait ce que nous aimerions

tous pouvoir écrire : ‘‘Je vous le dis, croyez-moi[58].’’ » Outre qu’on ignore précisément ce qu’il « faut voir » et sur quels éléments se fonde l’attribution – ce qui rend une réfutation impossible, et l’hypothèse invérifiable –, l’injonction à la confiance sur la simple foi d’un discours d’autorité rappelle étrangement le mode de fonctionnement du faussaire.

Surtout, assumer cette position d’autorité et refuser d’envisager la possibilité d’un faux parfait contribue à la création d’un discours scientifique inconscient de ses propres failles, notamment lorsqu’il s’agit d’affirmer la sûreté du jugement du spécialiste. Ainsi Spello commente-t-il la théorie de l’impossibilité du faux parfait en désignant à Bottando des faux étrusques des années 1930 : « Je les trouve merveilleux. Je suis soi-disant un expert, et je ne peux pas faire la différence[59]. » La nécessaire méfiance dans le jugement du spécialiste ne signifie pas pour autant, chez Iain Pears, une revalorisation particulière des rapports des examens de laboratoire, qui soulignent leur propre inutilité quant à trancher la question de l’attribution : « Ils n’avaient pas l’intention de commenter les mérites esthétiques ou autre du tableau. ‘‘C’est aussi bien’’, songea Flavia, […], ‘‘sans spectromètre ils ne pourraient pas faire la différence entre un Botticelli et un Chagall[60]’’. » Leurs analyses s’avèrent inefficaces pour repérer les faux : dans *The Raphael Affair*, parce que l’échantillon qu’on leur donne à examiner appartient véritablement à une toile ancienne de Raphaël et ne permet pas de détecter le faux moderne qui la recouvre ; dans *F*, parce qu’Iwan prend soin d’utiliser des matériaux anciens et de faire toucher les toiles par Heinrich Eulenböck : le faux est ainsi exact jusqu’aux empreintes digitales. Les analyses en laboratoire manquent le faux parce qu’elles se trompent de question. Elles cherchent sur la toile les traces passées d’un artiste ou d’une technique, qu’elles trouvent, puisqu’elles y sont. Mais ce faisant, elles demeurent aveugles aux altérations postérieures ou au fait que le tableau – pourtant relique comme une autre puisqu’il porte les empreintes de Heinrich ou de Raphaël – est entièrement fabriqué pour être reçu comme relique *auctoriale* alors même que le peintre auquel il est attribué ne peut être considéré comme *l’auteur* du tableau. Le roman, plutôt qu’à se demander qui a l’autorité nécessaire pour délivrer une attribution, incite à relativiser radicalement la valeur de celle-ci en n’y voyant qu’une hypothèse scientifique dont les motivations profondes ne sont pas toujours révélées au public et dont les dispositifs de test ne sont pas infaillibles. Aussi ne faudrait-il pas parler de peinture « par Raphaël » mais « *attribuée à* Raphaël[61] » : toute authentification est avant tout un geste discursif, qu’on ne peut assimiler à la découverte de la genèse de l’œuvre.

The Raphael Affair s’avère particulièrement ironique lorsque le marchand chargé de la vente propose déjà des premières conclusions sur la manière dont la découverte va modifier l’écriture de l’histoire de l’art[62] : l’ensemble du discours scientifique des spécialistes de Raphaël se trouve miné par le faux. Celui-ci vient ainsi construire une histoire de l’art parallèle, fondée sur le fantasme qui se superpose à l’histoire de l’art précédemment construite par les travaux scientifiques. Le faussaire peut alors apparaître comme un contre-expert, proposer un discours sur l’histoire de l’art présenté comme plus vérace parce que plus lucide sur ses propres limites, ou proposer des

œuvres qui, une fois dénoncées comme faux, permettent de contourner le mythe de l'authenticité et la tentation de considérer l'œuvre comme une relique pour la regarder vraiment. C'est la conclusion vers laquelle semble tendre *F* : commentant un tableau d'Iwan, Arthur confie à sa petite-fille Marie :

> *– [...] En tout cas, l'homme savait peindre. Penses-y et ne l'oublie pas. Il savait peindre.*
>
> *– Qui ?*
>
> *– Iwan.*
>
> *– Mais le tableau n'est pas d'Iwan*[63]*.*

Dans ce dialogue se joue l'impossible reconnaissance du faussaire en tant que peintre, alors qu'il est peut-être le seul personnage du roman à produire quelque chose qui ne soit pas de l'ordre de l'imposture – contrairement à ses frères : Eric, mentant pour masquer sa ruine, et Martin, prêtre catholique sans foi.

Poétiques de l'enquête et responsabilité du lecteur : une éthique de la fiction

Souligner à quel point la valeur d'authenticité reste à déconstruire dans les discours scientifiques comme dans les pratiques sociales, c'est aussi remettre en cause la prétention à la véridicité revendiquée par les discours savants. L'éthique qui régirait une grande partie de la littérature contemporaine répudierait la fiction[64] ou minimiserait son rôle au profit d'une morale de la vérité fondée sur le recours aux archives ou aux témoignages, sur la mise en scène de la part du narrateur ou du locuteur d'un processus d'enquête, et sur l'exhibition de procédés scientifiques de démonstration de la preuve. Par opposition, les romans de faussaires assument pleinement l'utilisation de la fiction comme outil pour mettre en question, non seulement notre capacité à détecter le faux et les usages que nous en faisons, mais surtout la valorisation sociale, esthétique, éthique de concepts tels que la vérité, la véridicité, l'authenticité. Dans de telles fictions, la responsabilité de l'enquête n'incombe plus aux détenteurs ni aux producteurs de connaissances socialement valorisées (le savant, l'expert, l'historien) mais au lecteur, que le texte invite à assumer un rôle actif, non plus seulement herméneutique, mais cognitif : il ne s'agit plus uniquement d'interpréter le texte, mais d'en vérifier et d'en mettre en perspective les propositions, les présupposés, les allusions.

C'est la démarche d'Eco dans *Il Cimitero di Praga*, dès le début du récit, quand le faussaire fait allusion aux faux de Denis Vrain Lucas et à l'absurde crédulité du mathématicien Chasles à leur égard[65]. Or, si l'anecdote est avérée[66], elle est rapportée de façon à laisser penser au lecteur que Simonini enjolive : une fois la falsification

démasquée, son succès semble invraisemblable. Le pouvoir heuristique *a posteriori* du faux déconcerte le lecteur, qui s'aperçoit que l'anecdote n'est pas trop grossière pour être vraie, et que l'ensemble de ses certitudes – à commencer par sa capacité à distinguer le vraisemblable du mensonge – vacille. Le texte devient terrain miné où le lecteur ne sait s'il doit accorder sa confiance au récit d'événements qui ont l'air trop romanesques pour être vrais – et pourtant renvoient à des faits attestés – ou à un narrateur dont la fiabilité est sans cesse mise en cause[67].

Il est en effet difficile de déterminer la part du fictif et du véridique dans un roman qui mélange constamment les genres et les sources. Simonini rencontre ainsi deux médecins, Bourru et Burot, qui dissertent des « différents systèmes pour hypnotiser, depuis ceux encore charlatanesques d'un certain abbé Faria (j'ai dressé les oreilles à ce nom dumasien, mais on sait que Dumas pillait les vrais chroniques et faits divers) jusqu'à ceux [...] du docteur Braid[68]. » L'abbé Faria est un personnage historique apparaissant dans le *Comte de Monte-Cristo,* Braid a réellement existé, et Bourru et Burot présentés comme des sortes de Bouvard et Pécuchet, sont bien les auteurs d'un article intitulé « Variations de la personnalité[69] ». Le narrateur entretient ainsi le brouillage entre faits et fiction, joue sur la maîtrise par le lecteur des indices de fictionnalité pour mieux déjouer ses déductions, élabore des fausses pistes qui s'appuient sur la véracité de faits historiques attestés pour induire en erreur. Si le personnage de Simonini est fictif, les événements culturels, historiques et politiques mentionnés dans le roman ne le sont pas : les frontières sont incertaines entre un discours qui ne prétend pas à la véridicité et exhibe son caractère fictionnel et un contenu historique soigneusement établi et avéré, notamment par les travaux précédents de Eco. Se construit ainsi un système de suspension de croyance qui permet, à l'intérieur d'une fiction mettant en scène ses propres codes (narrateur non-fiable, manuscrit trouvé, narration en première personne d'une conscience éclatée), de créer une forme de poétique de la véridicité ironique. Le montage des allusions n'est pas simplement un collage de références postmodernes que le lecteur doit s'amuser à déchiffrer selon les modèles du palimpseste et celui de la quête du détail-indice signifiant, mais un piège textuel qui incite le lecteur à questionner ses propres systèmes de croyance et de confiance, ses propres réflexes pour attribuer une qualité véridictive ou non à un texte : évaluation de la probabilité de l'information donnée (les noms des médecins, Dumas), de la forme et du ton du texte (ironie de Simonini et du narrateur), prise en compte du contexte d'inscription de l'information (un roman explicitement désigné en tant que tel). Exhibant la fiction comme telle, le texte fonctionne comme une machine à défaire le pouvoir de fascination des Protocoles : plus qu'un texte scientifique, sur lequel, à moins d'être professionnel, on exécute peu d'opérations de vérification, le texte fictif est un outil d'analyse des faux et des théories délirantes, parce qu'il montre à quel point tout fait est inventable, manipulable, récupérable, effaçable.

Deux écueils sont mis en scène : d'une part la confiance aveugle dans une parole de témoin non située, non critiquée ; d'autre part un discours d'autorité qui ne soupçonne pas la part de palimpseste et de préjugés qui est la sienne. Eco a le souci de mettre à

mal le mythe mortifère que continuent à véhiculer les Protocoles. Significativement, il choisit ici, contrairement à ses textes précédents[70], de ne pas le faire dans un discours savant, mais par le biais d'une complexe ironie textuelle où, si vérité il y a, elle est à construire par le lecteur à travers une herméneutique du texte sous forme d'une enquête à mener : repérage des incohérences, des erreurs, des pièges narratifs ; repérage des indices (allusions historiques et culturelles, pastiches, clins d'œil, iconographies, citations implicites ou explicites…) ; vérification de l'historicité des personnages et des événements par le recours au hors-texte. Le récit implique une participation active du lecteur, qui doit se faire l'historien critique du texte de fiction. Cette nécessité lui est imposée par deux révélations finales, d'une part l'affirmation en fin d'ouvrage que tous les personnages sont réels, sauf Simonini[71], d'autre part la révélation du rôle actif des Protocoles dans la construction d'un antisémitisme virulent qui aboutit à l'horreur nazie[72]. Le discours historique pare l'énonciateur d'une posture d'autorité requérant une certaine suspension de l'incrédulité de son lecteur : on lit parce que l'auteur garantit que l'enquête a été menée de manière sérieuse ; la collection éditoriale, l'affiliation universitaire, les codes de l'écriture académique, tout concourt à dispenser le lecteur d'un travail de vérification qu'on suggère au fond ne pouvoir être mené sérieusement que par des professionnels. Au contraire, la fiction, refusant une poétique véridictive qui se veut instructive mais cantonne le lecteur dans une position de passivité, revêt une qualité pédagogique nouvelle : elle est moins discours de la vérité qu'éducation à l'enquête.

The Raphael Affair met lui aussi en place une poétique de l'enquête qui vaut comme réflexion sur notre rapport au faux. Un pacte de lecture annoncé par une note de l'auteur[73] conditionne la lecture de l'ouvrage : certains éléments sont vrais, d'autres faux, sans que ne soient précisés lesquels ; au lecteur de déterminer ce qu'il peut considérer comme référentiel. De manière presque symétrique, la conférence finale d'Argyll, qui découvre le devenir du tableau éponyme, suggère des clefs de lecture. Pour sa révélation, « Argyll avait sacrifié un peu de la rigueur scientifique sur l'autel du plus grand impact possible sur le public, mais cela avait peu de chances d'insuccès. Par comparaison avec des communications comme ‘‘La conception du progrès humain par Manet’’ […] c'était rock and roll[74]. » Pour exposer les tenants et les aboutissants de la falsification, Argyll délaisse les codes de la science au profit d'une forme discursive séduisante : pour combattre le faux, mieux vaut privilégier le plaisir du texte.

Dans *F*, la poétique nouvelle engendrée par le faux ne passe pas par une invitation à l'enquête mais par la mise en scène d'un glissement de la mystification à la falsification qui aboutit à une confusion définitive entre faux et réel. La décision de Heinrich et d'Iwan de fabriquer de faux tableaux commence comme un canular classique, mais évolue vers la production de faux. Or, de la mystification à la falsification, le geste prend un sens différent : l'une est une réaction conservatrice et un message politique destiné, à travers la révélation de la supercherie, à moquer les contemporains et à critiquer les évolutions esthétiques récentes[75] ; l'autre n'a pas vocation à être découverte et entraîne une attitude ambiguë sur le rapport à l'autorité. Eulenböck finit en effet par refuser de révéler la supercherie : peu à peu, le jeu où l'imposture est consciente et maîtrisée cède

la place à la falsification, où l'identité du faussaire et du créateur se superposent au point de créer un vertige. « [I]l avait pris l'habitude de ressortir les phrases bien rodées de ses interviews même en l'absence de micro. Il raconta par le menu sa rencontre avec Picasso, et [je] savais qu'il ne l'avait jamais rencontré[76]. » Heinrich devient ainsi Eulenböck, sans plus savoir ce qui lui appartient ou ce que son double est censé avoir vécu. Le canular a perdu son sens d'origine. Il ne s'agit plus d'exposer le mauvais goût d'un art contemporain entièrement tourné vers une esthétique postmoderne[77], mais de vivre une identité fictive : Heinrich *incarne* Eulenböck, sans pour autant avoir jamais peint une de ses toiles, dans une dissociation du corps de l'artiste d'avec son œuvre qui remet en jeu la question de l'autorité et de son légitime détenteur : s'agit-il de celui qui représente le discours, la *figure* de l'artiste, dans une enveloppe charnelle garante de l'authenticité de l'œuvre par-delà sa mort ; ou de celui qui réalise les toiles ? Le récit, laissant la question en suspens, introduit une inquiétude dans notre rapport à l'artiste et à sa fonction sociale et esthétique.

Ainsi, fondée en partie sur la position de l'historien qui s'érige en garant de la validité de ses conclusions, et sur celle de l'attributionniste qui voudrait être cru sur parole sans devoir élaborer un discours scientifique dont au fond il dédaigne les fondements, l'éthique de la vérité et de l'authenticité semble caractériser une partie du discours contemporain, scientifique et même littéraire dans le cas d'une fiction qui se fonde sur le recours aux archives ou aux témoignages. C'est alors une manière de retour à une autorité qui aimerait se passer de justifications, une revalorisation implicite de la figure de l'*auctor* qui exige qu'on lui accorde crédit, et qui se veut capable de conférer crédit et valeur monétaire à ce qu'il authentifie. Contre les impensés d'une telle vision, les fictions de faussaires déconstruisent les valeurs d'authenticité et de véridicité pour redonner un rôle actif au lecteur que les historiens ou les écrivains de la « littérature du réel » tendent à maintenir dans une position de passivité[78]. Pour autant, il faudrait se défaire d'une vision idéalisée des « puissances du faux » comme simple dynamique créative[79]. Ce que montrent les textes, c'est aussi l'ambivalence éthique et politique de ces falsifications, capables, lorsqu'elles sont manipulées contre des communautés entières, de justifier les pires atrocités historiques. Le faux est générateur d'inquiétude et de déstabilisation : mettant à nu les systèmes de sacralisation et de hiérarchisation à l'œuvre dans la société contemporaine, il peut, comme le montre *F*, provoquer une crise généralisée des valeurs, de la croyance, et de la confiance. C'est peut-être la raison pour laquelle les fictions de faussaires le condamnent métaphoriquement à mort : Iwan, Morneau, Simonini disparaissent à la fin des romans, laissant aux autres personnages – et au lecteur – le soin de tirer les conséquences du succès de leur tromperie.

Bibliographie

Corpus

Eco, Umberto, *Il Cimitero di Praga*, Milan, Bompiani, 2010, traduit par Jean-Noël Schifano sous le titre *Le Cimetière de Prague*, Paris, Grasset, 2011.

Kehlmann, Daniel, *F*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2013, traduit par Juliette Aubert sous le titre *Les Friedland*, Arles, Actes Sud, 2014.

Pears, Iain, *The Raphael Affair* [Londres, Gollancz, 1990], New York, Penguin (Berkeley Prime Crime), 2001.

Ouvrages cités

Veri, falsi e ritrovati. Catalogo della mostra (Venezia, 17 giugno-7 settembre 2008), Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2008.

Vraiment faux, Catalogue de l'exposition à la Fondation Cartier de Jouy-en-Josas, les 11 juin-18 septembre 1988, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988.

Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier. Catalogue de l'exposition du 6 mai au 29 octobre au Cabinet des Médailles, Paris, Bibliothèque Nationale, 1991.

Costamagna, Philippe, *Histoires d'œils*, Paris, Grasset, 2016.

Eco, Umberto, « La forza del falso », dans *Sulla letteratura*, Milan, Bompiani, 2002.

Eco, Umberto, *Sei passeggiate nei boschi narrrativi*, Milan, Bompiani, 1994.

Ginzburg, Carlo, *Miti emblemi spie. Morfologia e storia,* Turin, Einaudi, 2000, traduit par Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet sous le titre *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, révision par Martin Rueff, Lagrasse, Verdier, 2010.

Grafton, Anthony, *Forgers and Critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

Guarnieri Luigi, *La doppia vita di Vermeer*, Milan, Mondadori, 2004.

Jones, Mark (dir.), *Fakes? The Art of Deception*, Catalogue d'exposition, Londres, British Museum publications, 1990.

Jablonka, Ivan, *L'Histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil (La librairie du XXI^{e} siècle), 2014.

Laclotte Michel, « Le faux et le regard de l'historien de l'art. Questions d'attribution », dans *De main de maître. L'artiste et le faux*, Paris, Musée du Louvre, Hazan, 2009.

Lahire, Bernard, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, La Découverte (Laboratoire des sciences sociales), 2015.

Lenain, Thierry, *Art Forgery: the History of a Modern Obsession*, Londres, Reaktion Books, 2011.

Zeri, Federico, *J'avoue m'être trompé. Fragments d'une autobiographie*, avec la collaboration de Patrick Mauriès, Paris, Gallimard (Folio), 2002.

Zeri, Federico, *Qu'est-ce qu'un faux ?*, Marco Bona Castelloti (éd.), trad. Maël Renouard, Paris, Payot et Rivages, 2013.

Notes et références

[1] En attestent les nombreux catalogues d'exposition publiés sur le sujet : *Veri, falsi e ritrovati. Catalogo della mostra* (Venezia, 17 giugno-7 settembre 2008), Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2008 ; *Vrai ou faux ? Copier, imiter, falsifier. Catalogue de l'exposition du 6 mai au 29 octobre au Cabinet des Médailles*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1991 ; Mark Jones (dir.), *Fakes? The Art of Deception*, Catalogue d'exposition, Londres, British Museum publications, 1990 ; pour ne citer que quelques exemples.

[2] Voir son ouvrage *Art Forgery: the History of a Modern Obsession*, Londres, Reaktion Books, 2011.

[3] Voir sur cette question Anthony Grafton, *Forgers and Critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship*, Princeton, Princeton University Press, 1990.

[4] Voir par exemple le discours des commissaires Elizabeth Garouste et Mattia Bonnetti, dans le catalogue de l'exposition *Vraiment faux* à la Fondation Cartier de Jouy-en-Josas, les 11 juin-18 septembre 1988 (Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988).

[5] Voir l'introduction de Marco Bona Castellotti dans Federico Zeri, *Qu'est-ce qu'un faux ?*, Marco Bona Castelloti (dir.), trad. Maël Renouard, Paris, Payot et Rivages, 2013, p. 9 *sq*.

[6] Voir par exemple Philippe Costamagna, *Histoires d'œils*, Paris, Grasset, 2016.

[7] Dans leur « Avant-Propos » au volume de la revue *Diogène* consacré aux théories du complot (*Diogène*, vol. 1, n°249-250, Presses Universitaires de France, 2015, p. 3-8, en ligne : https://www.cairn.info/revue-diogene-2015-1-p-3.htm, consulté le 10/01/18), Véronique Campion-Vincent et Jean-Bruno Renard notent que la période contemporaine, marquée par la diffusion des théories du complot dans la culture de masse, produit des discours conspirationnistes fondés sur des caractéristiques récurrentes et aisément identifiables : « la dénonciation du ''mensonge'' ou de l'''imposture'' véhiculés par la ''vérité officielle'', la ''révélation'' ou le ''dévoilement'' d'une autre vérité (la ''vérité cachée'') » (p. 3). Ces caractéristiques fonctionnent comme le symétrique des discours anticonspirationnistes, qui recourent volontiers à l'accusation de mythe ou d'imposture et dont le « militantisme peut conduire [...] à étendre abusivement la notion de théorie du complot à toute contestation d'un

événement, alors que cette désignation devrait être réservée aux seules théories présentant une dimension historique et interprétant des pans entiers de l'Histoire, voire sa totalité, comme le résultat de l'intervention de ''forces obscures''. » (p. 4) Or, cet affrontement entre deux types de discours se réclamant de positions d'autorité institutionnnelles ou anti-institutionnelles, s'affrontant à travers des rapports de force construits autour de la notion d'imposture dans un champ social marqué par des systèmes de réappropriation ou de désappropriation de la valeur de véridicité n'est pas sans rappeler le fonctionnement des critiques romanesques portées contre l'attributionnisme, comme on le verra.

[8] Voir Federico Zeri, dans *J'avoue m'être trompé. Fragments d'une autobiographie*, avec la collaboration de Patrick Mauriès, Paris, Gallimard (Folio), 2002, p. 39 *sq*.

[9] Voir plus bas le cas d'Iwan Friedman ; voir aussi dans Iain Pears, *The Raphael Affair,* New York, Penguin (Berkeley Prime Crime), 2001, p. 39, la peinture sardonique du monde des enchères et des marchands d'art.

[10] Voir Federico Zeri, *op. cit.*, p. 35, p. 36 ou p. 58.

[11] Daniel Kehlmann, *F*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2013, p. 292 *sq*. : „Wo immer es um die Echtheit eines Eulenböck geht, gibt es eine Person, die das letzte Wort hat, und das ist der Vorstand des Eulenböck-Trusts, […] also ich. […] In einem halben Jahr wird John Warsinskys Galerie *Urlaubsfoto Nr.9* zum Verkauf anbieten […], dann wird der Eulenböck-Trust um eine Stellungnahme zur Echtheit gebeten werden. Jeder weiß, dass der Vorsitzende des Trusts auch der Verkäufer ist […]. Nach eingehender Prüfung wird der Trust dem Bild […] das Siegel der Echtheit verleihen, was umso überzeugender ist, als der führende Eulenböck-Experte, also ich, das Bild schon vor Jahren als ein zu wenig bekanntes Hauptwerk bezeichnet hat.", traduit par Juliette Aubert sous le titre *Les Friedland*, Arles, Actes Sud, 2014, p. 235.

[12] *Idem*, p. 293 : „eine schwierige und erratische Autorität", trad. cit. p. 236.

[13] Federico Zeri, *op. cit.*, p. 48 *sq*.

[14] Car l'activité d'attribution semble se doubler d'une activité de canonisation, voir Iain Pears, *op. cit.*, p. 245 : "Argyll […] made steady progress in the task of restoring Carlo Mantini to his proper place in the artistic pantheon."; « Argyll […] fit de rapides progrès dans sa tâche de restauration de Carlo Mantini à la place qui lui était due dans le panthéon des artistes ». Toutes les traductions des citations de cet ouvrage sont de l'auteure de l'article.

[15] Federico Zeri, *op. cit.*, p. 48.

[16] *Idem*, p. 54 *sq*.

[17] Philippe Costamagna, *op. cit.*, p. 8.

[18] Sur l'œuvre comme relique auctoriale, voir Thierry Lenain, *op. cit.*, p. 235.

[19] *Idem*, p. 237.

[20] Sur le paradigme indiciaire et la méthode morellienne, voir Carlo Ginzburg, *Mythes emblèmes traces. Morphologie et histoire*, traduit par Monique Aymard, Christian Paoloni, Elsa Bonan et Martine Sancini-Vignet, révision par Martin Rueff, Lagrasse, Verdier, 2010.

[21] Voir Philippe Costamagna, *op. cit.*, p. 68.

[22] Voir Bernard Lahire, *Ceci n'est pas qu'un tableau. Essai sur l'art, la domination, la magie et le sacré*, Paris, La Découverte (Laboratoire des sciences sociales), 2015, passim.

[23] Iain Pears, *op. cit.*, p. 40.

[24] *Idem*, p. 46 : "In the Museo Nazionale itself, Elisabetta was set up like an icon […]. [T]he effect was splendid, creating an atmosphere of almost religious awe and causing visitors to speak in respectful, hushed tones which added greatly to the work's impact."

[25] Daniel Kehlmann, *op. cit.*, p. 298.

[26] *Idem.*, p. 314 *sq.* : „Aber warum soll er das fragen, was kümmert ihn mein Studio, was eine Handvoll falscher Bilder, die man nicht einmal falsch nennen kann, sie sind echt, die Fälschung bist du, armer Heinrich", trad. cit. p. 252.

[27] Voir Federico Zeri, *op. cit.*, p. 150.

[28] Daniel Kehlmann, *op. cit.*, p. 278 : „Es ist die Kunst selbst, als heiliges Prinzip, die es leider nicht gibt. […] Es gibt nur Werke […] und es gibt das Sturmgeflüster der Meinungen über sie. Wechselnde Namen gibt es, die man je nach Zeitstimmung an ein und denselben Gegenstand heftet.", trad. cit. p. 223.

[29] *Idem*, p. 279 : „stammen von ihm mehrere Bilder, für die wir van Gogh verehren.", trad. cit. p. 224.

[30] *Ibidem*.

[31] *Idem*, p. 281 : „Die Idee kam mir schon am dritten Tag. Heinrich schlief neben mir, […] und mir fiel ein, wie ich aus ihm einen berühmten Maler machen könnte. Was ihn auszeichnete, was ihm fehlte, was ich zu tun vermochte, das stand mir klar vor Augen. Er würde sich gut im Fernsehen und auf Magazinfotos machen, er würde blendende Interviews geben.", trad. cit. p. 226 : « L'idée m'est venue dès le troisième jour. Heinrich dormait à côté de moi […] et j'ai compris comment faire de lui un peintre célèbre. Ce qui le définissait, ce qui lui manquait, ce que je pouvais lui apporter, tout me parut soudain évident. Il ferait bonne figure à la télévision et sur les photos des

magazines, il donnerait de brillantes interviews. »

[32] Umberto Eco, *op. cit.*, p. 33 : « Rileggere gli appunti qui sopra. Se quello che è scritto è scritto, mi è accaduto davvero. Prestare fede ai documenti scritti. », traduit par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, 2011, p. 39.

[33] *Idem*, p. 23 : ‘‘È bello [...] elaborare una confessione compromettente, creare un documento che condurrà qualcuno alla perdizione. Il potere dell’arte...”, trad. cit. p. 29.

[34] Voir Daniel Kehlmann, *op. cit.*, p. 292.

[35] Voir p. 167.

[36] Voir Ivan Jablonka, *op. cit.*, p. 105 sq.

[37] *Idem*, p. 428 : “l’unica verace tra l’altro, in quella vicenda di menzogne”, trad. cit. p. 455.

[38] Voir p. 76.

[39] *Idem*, p. 95 : “Di fronte alla messa in scena di Dumas [...] mi domandavo se il Vate non avesse scoperto, nel raccontare di un solo complotto, la Forma Universale di ogni complotto possibile.”, trad. cit. p. 104.

[40] *Idem*, p. 96 : ‘‘Dumas non aveva inventato nulla: aveva dato soltanto forma di narrazione a quanto [...] aveva svelato l’abate Barruel. [...] La gente crede solo a quello che sa già, e questa era la bellezza della Forma Universale del Complotto.’’, trad. cit. p. 105.

[41] Voir p. 237 : “atmosfera da tregenda”, “una foresta du fantasmi rattrappiti”, trad. cit. p. 253.

[42] Voir p. 248 : ‘‘mercato antiebraico’’, trad. cit. p. 244.

[43] *Idem*, p. 228.

[44] Voir p. 265.

[45] *Idem*, p. 372 : “forse non mi leggono più per conoscere le trame dei nemici della Croce ma per pura passione narrativa”, trad. cit. p. 396.

[46] Voir Umberto Eco, « La forza del falso », dans *Sulla letteratura*, Milan, Bompiani, 2002, p. 314.

[47] *Idem*, p. 320 : “Il falsi raccontati sono anzitutto racconti, e i racconti, come i miti, sono sempre persuasivi.” (Je traduis).

[48] F. Zeri, *op. cit.*, p. 135.

[49] Voir Bernard Lahire, *op. cit.*, p. 286.

[50] Philippe Costamagna, *op. cit.*, p. 161.

[51] Iain Pears, *op. cit.,* p. 73.

[52] *Idem*, p. 74 : “It’s all a matter of opinion. If enough people say it’s genuine, then it is.”

[53] *Idem* p. 79 : “It’s ninety-five percent certain it’s a phoney. But who admits it? Not the museum, which paid three million dollars, not the art dealer who might have to give the money back, and not the critics and historians, who have already said how wonderful it is. So there it stays, despite clear and conclusive evidence that it’s a monstrous hoax.”

[54] *Idem*, p. 80: “They’d wipe him out. They might even be right.”

[55] Voir Philippe Costamagna, *op. cit.*, p. 120. Sur les rapports entre morellisme et Sherlock Holmes, voir Carlo Ginzburg, *op. cit.*, p. 222 *sq*.

[56] Sur la certitude de l’impossibilité du faux parfait par les experts d’art et ses limites, voir Thierry Lenain, *op. cit.*, p. 15 *sqq*.

[57] Voir Iain Pears. *op. cit.*, p. 97 : “Flavia decided that recognition of painterly style was merely a matter of keeping the eye practised.” ; « Flavia décida que la reconnaissance d’un style pictural était une simple question d’entraînement de l’œil ».

[58] Philippe Costamagna, *op. cit.*, p. 79 *sq*.

[59] Iain Pears. *op. cit.*, p. 86 : “I think they’re wonderful. I’m a expert, so-called, and I can’t tell.”

[60] *Idem*, p. 88 : “They did not intend to comment on the aesthetic merits or otherwise of the painting. ‘Just as well’, thought Flavia, […] ‘Without a spectrometer they couldn’t tell a Botticelli from a Chagall.’”

[61] *Idem*, p. 104 : “By Raphael. Or perhaps we’d better begin to say, *attributed* to Raphael.” ; « Par Raphaël. Or peut-être ferions-nous mieux de commencer à dire *attribuée à* Raphaël ».

[62] *Idem*, p. 36 *sq*.

[63] Daniel Kehlmann*, op. cit.*, p. 364 *sq*. : „‘Aber malen konnte er. Denk daran, und vergiss es nicht. Malen konnte er.’ ‘Wer?’ ‘Iwan’ ‘Aber das ist nicht von Iwan.’“», trad. cit. p. 290.

[64] Qui concerne également une certaine tendance de la littérature contemporaine : voir

Ivan Jablonka, *op. cit.*, p. 225 *sqq*.

[65] Voir par exemple Umberto Eco, *Il Cimitero di Praga*, op. cit., p. 16.

[66]Voir Lucien Terras, « Les faux autographes de Denis Vrain-Lucas », dans *Vraiment faux*, *op. cit.*, p. 70 *sqq*.

[67] Umberto Eco, *Il Cimitero di Praga*, op. cit., p. 201.

[68] *Idem*., p. 43 : "i vari sistemi per ipnotizzare, da quelli ancora ciarlataneschi di tale abate Faria (mi ha fatto rizzare le orecchie quel nome dumasiano, ma si sa che Dumas saccheggiava cronache vere) a quelli […] del dottor Braid", trad. cit. p. 49.

[69] Consultable sur Gallica [en ligne] : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k851003, site consulté le 10/10/17.

[70] Voir « La forza del falso », art. cit., et Sei passeggiate nei boschi narrrativi, Milan, Bompiani, 1994.

[71] Voir p. 515.

[72] Voir p. 499 *sq*.

[73] Iain Pears, *op. cit.*, hors pagination.

[74] *Idem*, p. 250 : "Argyll had sacrificed something of scholarly rigour for the sake of maximum impact, but it could hardly fail. Compared with papers on 'Manet's Conception of Human Progress,' […] this was rock and roll."

[75] Sur cette question, voir par exemple Charles Berstein, « Fraud's phantoms: a brief yet unreliable account of fighting fraud with fraud (no pun on Freud intended), with special reference to the poetics of Ressentiment », *Textual Practice* 22(2), 2008, p. 207-227, [en ligne], http://www.tandfonline.com.proxy.rubens.ens.fr/doi/full/10.1080/09502360802044927, site consulté le 27/09/17. Voir aussi Daniel Kehlmann, *op. cit.*, p. 282.

[76] *Idem*, p. 288 : „hatte er sich angewöhnt, die gut eingeübten Interviewsätze auch dann von sich zu geben, wenn kein Mikrophon in der Nähe war. Er beschrieb ausführlich seine Begegnung mit Picasso, und ich […] wusste, dass er Picasso nie getroffen hatte", trad. cit. p. 232.

[77] Voir *ibidem*.

[78] Contrairement à la valorisation, dans le champ littéraire, à partir de la seconde moitié du XX^{e} siècle et dans le cadre des théories de la réception, du rôle actif du lecteur comme co-constructeur du sens du texte. On se reportera notamment, bien entendu, aux travaux d'Umberto Eco sur la question, de *Lector in fabula* aux *Limites de*

l'interprétation.

[79] Dans le sillage des analyses de Gilles Deleuze dans *L'Image-Temps*, la notion de « faux » a pu faire l'objet de réévaluations littéraires qui en réduisent toute la dimension nocive ou inquiétante au profit de la célébration univoque de ses pouvoirs de création. Voir, entre mille, un exemple de ce traitement du concept dans Antony Larson, « Introduction », dans « L'Imposture. Fakery », *Revue française d'études américaines*, n°150, janvier 2017, p. 3-8, en ligne : http://www.cairn.info.proxy.rubens.ens.fr/revue-francaise-d-etudes-americaines-2017-1-page-3.htm, consulté le 27/09/2017.