
La crainte d'un conservateur : intégrer un faux dans les collections d'un musée

Thomas Wierzbinski



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/lcc/5374>

DOI : 10.4000/lcc.5374

ISSN : 2430-4247

Éditeur

Université Aix-Marseille (AMU)

Référence électronique

Thomas Wierzbinski, « La crainte d'un conservateur : intégrer un faux dans les collections d'un musée », *Les chantiers de la création* [En ligne], 14 | 2022, mis en ligne le 01 mars 2022, consulté le 23 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/lcc/5374> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lcc.5374>

Ce document a été généré automatiquement le 23 mars 2022.

Tous droits réservés

La crainte d'un conservateur : intégrer un faux dans les collections d'un musée

Thomas Wierzbinski

Introduction

- 1 Sur le marché de l'art, les records de ventes font la une de l'actualité. Les enchères des œuvres de l'artiste français Henri Matisse intègrent les annales avec en 2009, le tableau *Les Coucous, tapis bleu et rose* vendu 35,9 millions d'euros et plus récemment en 2018, *L'odalisque couchée aux magnolias* pour 68 millions d'euros. Ainsi, de nombreux visiteurs du musée Départemental Matisse ont intégré ses valeurs à sept chiffres et demandent parfois aux agents de surveillance si à Le Cateau-Cambrésis il s'agit d'œuvres authentiques ou des copies. De ce postulat s'adjoint également une confusion entre la copie et le faux.
- 2 Copie ou faux, Quésaco ?
Henri Matisse fera des copies d'œuvres au Musée du Louvre pendant dix ans dont notamment *La pourvoyeuse* d'après Jean-Siméon Chardin et le *Portrait de Balthazar Castiglione* d'après Raphaël. La pratique de la copie en salle au Louvre est toujours possible aujourd'hui et relève des règles suivantes :
- 3 Si l'œuvre appartient au domaine protégé, la loi interdit de reproduire et de la vendre sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants-droits.
- 4 Si l'œuvre relève du domaine public, c'est-à-dire de peintres morts depuis plus de 70 ans, vous pouvez réaliser des copies et les vendre en appliquant une différence de format par rapport à l'original, inscrire la mention « copie » au dos de l'œuvre, ne pas signer la copie du nom du maître sous peine d'être considéré comme un faussaire.
- 5 À l'étranger, dans la ville chinoise de Dafen, la production de copie s'approche d'une production industrielle afin d'inonder le marché international. *Les Tournesols* de

Vincent Van Gogh sont copiés machinalement dans une démarche d'apprentissage éloignée des enseignements dispensés par Gustave Moreau, maître d'Henri Matisse.

- 6 Après cette précision concernant les méthodes liées à la copie, le faux se divise en deux catégories. Premièrement, le faux d'une œuvre existante ou ayant existé et deuxièmement le faux d'interprétation, c'est-à-dire imiter le style de l'artiste pour créer une œuvre attribuable mais aussi réaliser une œuvre ayant pu potentiellement exister et pour laquelle nous n'avons que le dessin préparatoire ou des écrits.
- 7 Les noms de faussaires célèbres sont nombreux : Wolfgang Beltracchi, Fernand Legros, David Stein, Yves Chaudron, Guy Hain, Han Van Meegeren dont récemment le français, Eric Piedoe Le Tiec, pour ses faux d'œuvres de César. L'appât du gain et le plaisir de tromperie sont souvent leurs moteurs et les productions régulières de faux sèment le doute et le discrédit sur la fiabilité du marché de l'art. Et si la presse aime relayer les ventes records d'œuvres, elle aime aussi partager les trafics. En 2021 avec les faux du tableau présent dans le cabinet du professeur Didier Raoult ou « L'Affaire Ruffini¹ », l'actualité est régulière sur les actions des faussaires.
- 8 Face à cet état des lieux, le conservateur craint d'intégrer ou de découvrir des faux dans les collections comme cela est arrivée pour l'affaire des toiles d'Etienne Terrus² en 2018. L'acquisition d'un faux ou sa découverte sèmerait le doute sur l'authenticité de l'intégralité des collections.
- 9 La circulaire n° 2007/007 du 26 avril 2007 portant sur la charte de déontologie des conservateurs impose la vigilance et l'assurance de l'authenticité d'une œuvre avant son intégration et en cas de doute, recommande de s'abstenir. En parallèle, l'arrêté du 21 février 2012 porte sur l'approbation du recueil des obligations déontologiques des opérateurs de ventes volontaires. Selon ledit arrêté, le vendeur est obligé de ne pas chercher à masquer ses doutes quant à l'authenticité de l'objet proposé.
- 10 Le conservateur doit prendre des précautions lors d'intégrations de nouvelles œuvres par donations, legs et acquisitions. Pour s'aider lors de ses investigations, il pourra faire appel au catalogue raisonné de l'artiste, aux ayants-droits pour les artistes les plus récents et à la science.
- 11 Les musées labellisés « Musée de France » peuvent bénéficier des services du Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France à Paris et du Centre Interdisciplinaire de Conservation et de Restauration du Patrimoine à Marseille. Parmi les services proposés, les résultats d'une spectroscopie de Fluorescence des Rayons X et d'une radiographie peuvent apporter des éléments d'aide à l'authentification d'une œuvre. Les études vont révéler notamment la composition des pigments, la localisation d'anciennes restaurations et d'un dessin préparatoire ou la datation du support. Cependant, les techniques des faussaires pour brouiller les pistes scientifiques sont nombreuses, comme la réutilisation d'anciennes toiles et pigments. Les études ne garantissent pas l'utilisation de la main de l'artiste pour la réalisation de l'œuvre concernée. Le conservateur va se servir des résultats pour avancer dans sa réflexion d'intégration de l'œuvre dans les collections du musée.
- 12 Le conservateur, l'expert et le faussaire recherchent « la répartition des fréquences d'occurrence des différents signes constitutifs » (Moles 174) de chaque époque de création de l'artiste pour déterminer ou faire croire en l'authenticité de l'œuvre. C'est « à partir des répartitions des probabilités dans les répertoires » (*idem*) que sera en partie expertisée l'œuvre.

- 13 C'est l'hyper-accès aux œuvres originales des collections privées et publiques qui alimentera les répertoires du conservateur, de l'expert et du faussaire. Il se définit comme la possibilité d'étudier l'œuvre dans son intégralité (décadrée, verso, etc.) et des études scientifiques afférentes. Les accès aux œuvres et aux études sont déterminants pour sauvegarder des informations d'identification des œuvres et doivent rester confidentiels, afin d'améliorer le travail du conservateur et mettre en difficulté le faussaire.

Le cas des attributions

- 14 Les œuvres attribuées à un artiste restent des œuvres dont l'attribution est soumise aux découvertes historiques, scientifiques, et aux regards des conservateurs et des experts. Le fait de laisser l'authentification ouverte par la mention « attribuée à » est aussi l'espace dans laquelle le faussaire pourra s'immiscer. La signature n'est pas la garantie d'une authenticité et son absence suspendra son attribution temporaire à l'identificateur à l'instant de son expertise. Entre la main du maître et celle de l'élève ou de l'atelier, il y a des valeurs esthétiques, historiques et financières différentes. L'attribution est souvent présente dans les collections d'œuvres graphiques. Les montants des ventes des œuvres liées à ce médium et à cette identification sont généralement inférieurs à une peinture connue du même artiste. Ce point n'est pas anodin car le faussaire utilisera aussi ce canal pour la production et diffusion de faux. En effet, au regard de valeurs pécuniaires moindres et du fait « d'une attribution à », les soupçons de faux peuvent paraître anecdotiques pour le vendeur et l'acheteur et ainsi, diminuer des gardes fous qu'ils auraient pris pour des œuvres sur toile. Pour le conservateur, l'attribution n'est pas un critère d'exclusion dans la politique d'enrichissement des fonds, d'autant que des périodes historiques justifient l'absence de signature sur des œuvres graphiques, mais il doit intégrer le fait que l'attribution est un facteur fluctuant au gré du temps.

Le prêt d'œuvre et les « bienfaits » des altérations

- 15 Le prêt d'une œuvre à l'extérieur du musée originel est souvent une source d'inquiétude sur d'éventuels vols, dégradations mais aussi réalisation d'un faux. Éloigner l'œuvre de son lieu de présentation et de stockage habituel augmente parfois le risque que l'œuvre originale soit remplacée par un faux. Ce risque existe aussi lors du transport. Pour se prémunir de ce danger, un constat d'état est fait au départ de l'œuvre du musée, à son arrivée chez l'emprunteur, à son départ de chez lui et au retour chez le prêteur. Le constat d'état référencera l'ensemble des dégradations présentes sur l'œuvre en lumière naturelle, rasante et noire. Cette cartographie sera la carte d'identité de l'œuvre intégrant, selon les études scientifiques faites sur celle-ci, une connaissance aussi précise que l'empreinte digitale, voir l'ADN d'un individu. C'est à partir de ce document que le conservateur ou régisseur s'assurera de l'authenticité de l'œuvre entre ses mains. Au sein de ce contexte, il est concevable que le nombre de dégradations sont autant de protections de l'œuvre face au faussaire. Il deviendra alors très compliqué pour celui-ci de refaire l'œuvre en reproduisant autant d'éléments aussi singuliers et complexes que la longueur des craquelures, les taches au revers de la toile ainsi que les anciennes restaurations visibles uniquement à la lumière de Wood.³

La présence d'une œuvre à une exposition temporaire délivre-t-elle automatiquement un certificat d'authenticité ?

- 16 Lors de la vente d'une œuvre d'art, la liste des parutions de l'œuvre dans des ouvrages, sa présentation dans le cadre d'expositions temporaires et de précédentes ventes figurent dans l'annonce. La visibilité de l'œuvre devient un critère d'authenticité. Il suggère que plus l'œuvre sera vue par des conservateurs, visiteurs, experts et amateurs d'art, moins le doute de son originalité pourrait survenir. La garantie d'originalité parvient par d'anciennes prises de responsabilités des acteurs de l'art en mettant en avant l'œuvre par son exposition ou reproduction. De ce fait, le conservateur doit prendre également des précautions dans le cadre d'une exposition temporaire et de la sélection des œuvres provenant de collections publiques et privées. La vigilance doit être encore plus conséquente pour le conservateur si l'œuvre est exposée pour la première fois. En effet, par le choix d'exposer l'œuvre, le conservateur sous-tend l'authenticité de cette dernière en engageant sa responsabilité et celle du musée dont il a la charge. Son exposition viendra intégrer l'historique des prochaines expositions et pourrait faire au gré d'expositions, amoindrir le questionnement sur l'authenticité. Pour le conservateur, le doute paraît permanent et pourrait être à inclure dans l'ensemble de ses choix, c'est une épée de Damoclès quotidienne. En droit comme dans les musées, *in dubio pro reo*, signifiant dans le doute, en faveur de l'accusé, avec la nuance que le conservateur devrait juger l'ampleur du doute dans lequel il se trouve pour avancer dans son travail.

L'artiste, de son vivant, est-il le mieux placé pour authentifier une œuvre ? Le cas Rancillac, une histoire belge

- 17 *La Résistance des Images* est le titre de l'exposition à la Patinoire Royale de Bruxelles ayant duré du 25 avril au 26 septembre 2015 avec notamment les œuvres d'Adami, Arroyo, Cueco, Erró, Giacobazzi, Guyomard, Jacquet, Klasen, Monory, Rancillac, Schlosser, Télémaque, Tyszblat.
- 18 L'artiste est informé du projet d'exposition par son commissaire, Jean-Jacques Aillagon mais découvre les toiles exposées à la réception du catalogue de l'exposition. C'est alors que Bernard Rancillac conteste l'authenticité de deux œuvres signées Rancillac : *Mes Chéries, je ne vous oublie pas* de 2007 et *Faux Picasso revu et corrigé à l'acrylique n° 4* de 2003. Le 9 juin 2015, au sein de la Patinoire Royale, il écrira au feutre noir sur cette dernière : « Ceci est un faux BR ». L'artiste alors âgé de 83 ans, « ni sénile ni gâteux ni ramolli »⁴, questionne la légitimité légale de son acte et la liberté d'expression. Arrêté par la police bruxelloise puis en garde à vue, quasi nu, sans eau et « avec fouille au corps, photos face, dos et profils, confiscation de tout objet personnel, ceinture et chaussures. »⁵ Il est désormais temporairement prisonnier pour avoir révélé deux œuvres inauthentiques.
- 19 D'un côté, la Patinoire Royale ne présente aucun certificat d'authenticité mais établit une authenticité par son représentant et le sapiteur mandaté par elle. De l'autre,

l'artiste refuse la paternité des deux toiles et indiquant leurs absences dans le catalogue raisonné. C'est le 21 septembre 2015, que le juge des référés du Tribunal de grande instance de Nanterre a rendu son ordonnance de référé indiquant que l'artiste ne pourra être contraint de délivrer le certificat d'authenticité. L'avenir de deux œuvres pour le marché est donc scellé avec une marque indélébile sur la fiabilité de l'institution belge. L'action de Bernard Rancillac révèle au grand jour la fiabilité incontestable d'une authenticité par son créateur et face à celle-ci l'action de son opposant ne pourrait relever que d'une procédure visant à déclarer l'artiste sénile.

- 20 Pour le conservateur, cette action rappelle l'importance de travailler en concertation avec les artistes vivants pour établir la liste d'œuvres d'une exposition ou alors réaliser une acquisition. L'artiste doit participer à son élaboration afin d'éviter d'exposer aux regards des visiteurs et d'exposer son institution au discrédit du faux en art.
- 21 Le dernier rappel fait aux conservateurs par cette action est celui du doute permanent de la légitimité d'une œuvre à posteriori et que les paroles d'experts ne seront jamais celles de l'artiste.

Enfin, dans cette production de la copie, du faux, l'authenticité est questionnée

- 22 Et si

[...] à la limite, l'original n'est plus qu'une *matrice* de ses propres copies — destinée aux spécialistes et aux créateurs — vue par surcroît, par des millions de touristes. La copie nous propose une nouvelle vision de l'œuvre et d'abord un idéal asymptotique de la fonction de l'œuvre d'art dans la société ; au terme de cette évolution on devra accepter l'axiome : en tout lieu, en tout temps, toute forme spatiale ou temporelle peut être mise à la disposition de tous. Nous baignons dans un univers esthétique omniprésent qui perfuse chacune de nos actions, dans la seule mesure où nous voulons bien être sensibles à une quelconque forme de beauté... Cette notion de *disponibilité* établit un nouveau clivage, remplaçant celui qui entre ceux qui n'ont pas, entre ceux qui veulent et ceux qui ne veulent pas faire l'effort de la perception esthétique ; elle donne à l'aptitude esthétique, c'est-à-dire à une sensibilité particulière, une nouvelle importance. Il émerge une nouvelle définition de l'*authenticité* : elle n'est plus attachée à l'objet [d'art], mais à la relation qui s'établit entre l'individu récepteur et l'objet : c'est une *authenticité de situation*. Il y a des situations d'art authentiques et des situations inauthentiques : la carte postale sera authentique pour l'amateur qui la regarde amoureuxment, le tableau sera éventuellement inauthentique pour la victime de l'aliénation touristique [...]

(Moles 48)

- 23 qui le regarde parce qu'il est au programme de sa visite de la ville. Les normes disparaissent ; l'authenticité de situation qui remplace l'authenticité de l'objet est alors une attitude particulière d'un individu en face d'une chose, caractérisée par son absence d'« *aliénation culturelle* » (*idem*). Et si la définition de l'authenticité n'était pas définie par le monde dans lequel psychiquement et psychologiquement vit le récepteur.

Si l'homme, ce petit monde de folie,
se regarde ordinairement comme formant un
entier,
je suis, moi, une partie de la partie qui existait au
commencement de tout,

une partie de cette obscurité qui donna naissance
à la lumière...

BIBLIOGRAPHIE

Méphistophélès - Faust Goethe

Moles, Abraham. *Art et ordinateur, Synthèses contemporaines*, Casterman, 1971.

Goethe, Johann Wolfgang von. *Faust*, J'ai Lu, 2004.

NOTES

1. L'affaire Ruffini fait référence à Giulio Ruffini qui vend ou fait vendre des œuvres ayant appartenu à son ancienne compagne, Renée Borie à plusieurs institutions muséales dont plusieurs faux.
 2. En 2018, la gendarmerie des Pyrénées-Orientales enquête sur un vaste trafic de faux tableaux après la découverte au musée d'Elne, de 80 contrefaçons dans la collection.
 3. La lampe de Wood émet une lumière ultraviolette (longueur d'onde 352 nm), utilisée dans l'étude des surfaces picturales ou des surfaces vernies.
 4. Extrait du carnet personnel de l'artiste, collection de l'artiste.
 5. Idem.
-

RÉSUMÉS

L'acquisition ou la donation d'une œuvre d'art pour une intégration au sein des collections d'un musée associe l'effervescence liée à l'accroissement des fonds comme la suspicion sur l'origine du bien. Comment le conservateur enquête-t-il sur l'œuvre afin de diminuer les risques d'entacher sa carrière et l'institution par l'intégration d'un faux ? Recherches historiques, analyses scientifiques, regards des experts et un « je ne sais quoi » déterminent l'authenticité de l'œuvre. Cependant, le conservateur n'évince pas l'épée de Damoclès au-dessus de sa tête.

The acquisition or donation of a work of art for inclusion into a museum's collection combines the effervescence of increasing the stock as well as the suspicion about the origin of the property. How does the curator investigate the work in order to reduce the risks of tainting their career and the institution by incorporating a forgery ? Historical research, scientific analyzes, expert views and a "je ne sais quoi" determine the authenticity of the work. However, the curator cannot fully fend off the sword of Damocles dangling over their head.

INDEX

Mots-clés : Faux, faussaire, conservateur, collections publiques, musées.

Keywords : Counterfeit, forger, curator, public collections, museums.

AUTEUR

THOMAS WIERZBIŃSKI

Restaurateur d'œuvres graphiques.thomas.wierzbinski@orange.fr