

Le vrai et le faux en peinture de chevalet

PATRICK LE CHANU

À l'aide de techniques d'examen et d'analyse, le scientifique peut discerner les indices d'une falsification artistique. Pour d'autres questions, telle l'attribution d'une œuvre, les progrès sont plus lents

Qui êtes-vous pour prétendre posséder un Picasso?
Richard Weiss, 1998.

Pourquoi les débats sur les faux sont-ils aussi passionnés? Essentiellement en raison d'une récupération commerciale, préjudiciable à l'étude sereine d'une œuvre. Au-delà de ces débats, le statut du chercheur qui étudie les peintures en laboratoire reste de définition délicate : les historiens de l'art et les conservateurs de musée doivent guider son travail, mais le scientifique doit respecter la méthodologie des sciences exactes. De quels outils disposent le scientifique pour étudier une œuvre?

Les méthodes d'examen consistent à réaliser des images des œuvres à l'aide de divers rayonnements. Les images dans l'infrarouge, par exemple, révèlent le dessin sous-jacent, tandis que les images dans l'ultraviolet font ressortir des repeints récents. Les méthodes d'analyse physico-chimique quant à elles, visent plutôt à l'identification des matériaux constitutifs, indices précieux pour reconstituer l'histoire de la création d'un tableau.

À partir de quelques exemples, nous verrons comment ces méthodes sont utilisées et quelles sont

leurs limites. Le plus souvent, ce n'est pas l'authenticité qui pose problème, mais l'attribution. Là, le laboratoire reste encore assez démuné.

Qu'est-ce qu'un faux?

Les médias relatent régulièrement des affaires de falsifications artistiques. Sous cette rubrique, on trouve en fait des cas de nature très diverse, dont certains n'ont rien à voir avec le faux. D'ailleurs, qu'est-ce qu'un faux? C'est un objet créé d'emblée pour tromper

et passer pour ce qu'il n'est pas, du point de vue de son auteur ou de l'époque de sa création.

L'efficacité et l'intérêt des méthodes de laboratoire diffèrent selon les questions que l'on se pose. Première question : à qui est attribué le tableau? Cette question porte exclusivement sur la paternité d'une œuvre créée en toute sincérité par un artiste, mais dont le lien avec celui-ci n'a pas été scellé par une signature ou par un monogramme. Ces cas de tableaux anonymes sont très nombreux dans la peinture antérieure au XIX^e siècle.

Vient ensuite la question des copies. Souvent peintes à des fins pédagogiques par des artistes en cours de formation, elles sont innombrables, et leur quantité dépasse de beaucoup celle des faux avérés. Ainsi, lors de son séjour en Italie, Pierre Paul Rubens (1577-1640) copia les grands maîtres italiens. En raison de la célébrité de leurs auteurs, les copies peintes par des maîtres lors de leur apprentissage sont aujourd'hui bien plus recherchées que bien des œuvres originales. Lorsqu'elles ne portent pas la signature de leur auteur, les copies peuvent être ensuite frauduleusement présentées comme des œuvres de celui ou de celle qu'elles imitent.



1. CETTE PIÉTA que l'on prit d'abord pour un tableau de l'école rhénane du XV^e siècle serait un faux. Le tableau aurait été peint au début du XX^e siècle par le «Fausaire pathétique» qui a été trahi par l'utilisation d'un style différent de celui du XV^e siècle.



2. TÊTE DE CHRIST (La sainte face) censée provenir de l'école espagnole du ^{xv}^e siècle (à gauche). La radiographie du tableau (à droite) est transparente au rayons X, car les pigments de blanc de

plomb, habituellement utilisés au ^{xv}^e siècle pour peindre les carnations sont absents : une sérieuse présomption contre l'authenticité complète de ce tableau conservé au Louvre.

Viennent enfin les faux proprement dits, peu nombreux en regard des œuvres originales et des copies. Ces tableaux sont d'époques variées, et d'une qualité artistique inégale. À titre d'exemple, on retiendra les tableaux de van Meergen, jugés aujourd'hui de qualité médiocre. Ce faussaire, actif au Pays-Bas avant et pendant la Seconde Guerre mondiale peignit notamment plusieurs scènes religieuses censées être de Vermeer de Delft (1632-1675). Ces peintures venaient habilement combler un vide frustrant pour les historiens d'art : celui des œuvres de jeunesse de Vermeer, dont très peu sont conservées. L'analyse des liants de ces peintures montra qu'ils étaient à base de résines synthétiques, inconnues au ^{xvii}^e siècle.

La confusion des genres

Toute œuvre à laquelle le nom d'un artiste n'est pas associé avec certitude est trop souvent qualifiée de faux. Pourquoi cette confusion ? Elle résulte

d'une conception exclusivement commerciale de l'authenticité. C'est le commerce de l'art qui, dans son état actuel, a besoin d'un label sans ambiguïté. C'est pourquoi les marchands d'arts attribuent certains tableaux aux plus grands maîtres de manière parfois excessivement optimiste. Cette omniprésente arrière-pensée commerciale dans l'image de l'art, telle qu'on la retrouve dans l'esprit de la majeure partie de la population, résulte essentiellement de l'absence d'enseignement scolaire de l'histoire de l'art. Pourtant, l'enseignement de l'histoire de l'art en tant que discipline humaniste autonome relativiserait la valeur des œuvres. On serait amené à voir les œuvres d'art non plus à travers leur commerce, mais comme une partie importante de notre patrimoine.

Les textes régissant le commerce et les litiges en matière d'œuvres d'art sont pourtant clairs et parfois pleins d'enseignements pour la réflexion scientifique. Le décret de 3 mars 1981 relatif à la répression des fraudes en matière d'œuvres d'art et d'objets de

collection réglemente le vocabulaire qui établit les relations réelles ou supposées entre une œuvre et l'auteur auquel elle est associée. Ainsi, l'utilisation du terme « attribué à » suivi d'un nom d'artiste correspond à une situation où « 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 ».

L'emploi des termes « de » ou « par » tel ou tel artiste vaut de la part de celui qui les emploie une garantie d'authenticité équivalente à celle fournie par la présence d'une signature originale. Avant l'apparition de ce texte, en l'absence de définition claire, ces derniers termes ont souvent été employés avec une désinvolture qui n'a d'ailleurs pas disparu.

Comment l'étude des peintures au laboratoire se positionne-t-elle face à ce problème ? L'étude des œuvres d'art au laboratoire se situe à la croisée de plusieurs disciplines. L'une d'elles, l'histoire de l'art, fait appel à