

Réflexion sur la notion d'authenticité à la Renaissance

La genèse du faux artistique en Italie aux Quattrocento et Cinquecento

La version des sources écrites modernes : le point de vue vasarien

Anne-Sophie RADERMECKER

Période décisive dans l'essor de l'art occidental et dans l'émancipation de la figure de l'artiste, la Renaissance italienne est souvent pointée par les historiens de l'art comme étant à l'origine des premiers faussaires avec, en guise de pionnier, le jeune Michel-Ange et son célèbre *Cupidon endormi* falsifié. Le choix de revenir sur cette problématique s'est imposé après le constat suivant : si la littérature générale sur le faux artistique abonde, le cas singulier du faux moderne reste peu documenté et ponctuellement abordé sous la plume d'auteurs souvent empreints de la tradition historiographique du début du XX^e siècle. Les discours théoriques construits autour de cette problématique étonnent par leur redondance, leur partialité et leurs conclusions réductrices assimilant bien souvent l'acte de contrefaçon ou de falsification à une prouesse artistique (*faux génial* selon A. Chastel, *faux magistral* selon T. Lenain). Cette conception positive du faux contraste pourtant avec celle défendue par les experts et par le corps académique ce qui, par conséquent, justifie un retour sur la question du faux comme construction culturelle.

Les objectifs de la recherche étaient multiples : sonder les différentes théories émises sur le faux artistique en Italie aux XV^e et XVI^e siècles, revenir en détail sur les anecdotes les plus souvent relatées dans la littérature, confronter les témoignages - tant du point de vue de la forme que du contenu -, réexaminer certaines interprétations et porter un regard critique sur une historiographie qui trahit l'évolution des mentalités, et du *connoisseurship* en particulier. Afin de mener à bien cette étude, l'établissement d'un cadre théorique et terminologique s'est imposé avant d'entreprendre le dépouillement systématique d'une sélection de six matériaux : *Le Vite* de Giorgio Vasari (*Edizione Torrentiniana* 1550, *Edizione Giuntina* 1568), *La Notizia d'opere del disegno* de Marcantonio Michiel (1521), *La Vita di Michelagnolo Buonarroti* d'Ascanio Condivi (1553), *La lettera di Pietro Summonte a Marcantonio Michiel* (éd. Fausto Nicolini, 1925), des extraits de la correspondance d'Isabella d'Este, et le *Schilderboek* de Karel Van Mander (1603). Les sources écrites se sont en effet présentées comme des supports d'études particulièrement instructifs, favorisant - plus que l'objet physique lui-même -, l'appréhension des intentions latentes ou explicites qui conduisent un artiste, un collectionneur ou un marchand à se lancer dans une activité

déontologiquement douteuse.

Les vingt-deux témoignages sélectionnés au total, tous relatifs à la question de l'authenticité en art, portent sur diverses pratiques conditionnées par des mobiles bien spécifiques, comme la copie à l'identique, la restauration des antiques, l'imitation *all'antica*, le *pasticcio*, la contrefaçon de médailles, la falsification par le vieillissement artificiel, l'ensevelissement ou le bris volontaire. Chaque extrait a fait l'objet d'une analyse sémantique approfondie dans sa version originale, soumis ensuite à un commentaire critique et documenté visant à dégager la vérité historique véhiculée par le texte. Les œuvres matérielles, citées dans les anecdotes et conservées aujourd'hui (le *Portrait du pape Léon X* de Raphaël, le *Bacchus ivre* de Michel-Ange, le *Marsia rosso* antique de Cosme I^{er},...) ont également fait l'objet d'investigations complémentaires dans la littérature et dans les institutions muséales concernées.

L'ensemble de la recherche a permis *in fine* d'établir une distinction stricte entre deux catégories de faux recensées dans les sources : le faux artistique *narratif* (en tant que *topos* littéraire répondant à un schéma discursif récurrent et visant à l'édification de l'artiste comme figure mythique et légendaire) et le faux artistique *historique* (en tant que réalité archéologique matériellement identifiable). La principale contribution de ce mémoire a été de sanctionner les nombreux amalgames opérés par la littérature ancienne et récente. Tributaire de la thèse soutenue par E. Kris et O. Kurz, le faux comme *topos* littéraire a en effet servi de base à la construction d'un discours biaisé sur le mode opératoire des faussaires modernes et sur la réception du faux artistique à la Renaissance, certains auteurs procédant à des anachronismes, transposant abusivement les conclusions du faux narratif sur le faux historique ou se référant à des traductions inexactes. Ce constat s'explique en partie par l'insuffisance qualitative et quantitative des témoignages conservés, mais également par le manque de sources relatives au marché secondaire de l'art, gouverné par des acteurs (marchands, artistes, agents...) dont l'identité n'est que rarement connue. La mise en perspective critique des sources a permis de démontrer que le discours idéaliste tenu par Vasari dans ses *Vite* ne reflète pas toujours la réalité historique et, qu'en présence d'œuvres falsifiées ou contrefaites, la réaction des victimes n'est pas celle de l'admiration mais plutôt de l'indignation et du rejet, comme en témoigne l'affaire opposant Isabella d'Este et un marchand d'antiques peu scrupuleux. Seule une lecture très attentive des *Vite* permet en revanche de déceler une réaction objective de Vasari à l'encontre du faux historique. À deux reprises, l'historiographe porte un jugement sévère sur les pertes financières générées par la contrefaçon. Plus précisément, la première accusation intervient dans la vie de Michel-Ange, et la seconde dans la courte biographie d'Albrecht Dürer. Vasari sanctionne le manque à gagner de l'artiste, les répercussions négatives de l'activité frauduleuse sur sa réputation et la piètre qualité des faux, exécutés par des artistes médiocres ou à l'initiative de marchands dont l'unique objectif est la quête de profit. Dans les deux cas, l'artiste est placé en position de victime car, si pour Vasari l'argent n'est pas une finalité, celui-ci s'impose comme une récompense méritée. L'appât du gain devient donc un mobile qui conditionne la fraude ; dès lors que des transferts financiers entrent en jeu, les faits relatés par Vasari prennent une tournure autrement controversée. Ces commentaires constituent les deux seules occurrences des *Vite* à livrer une condamnation analogue à celle que manifeste l'opinion publique actuelle à l'encontre des faux et des faussaires. Déjà à cette époque,

le faux se présente comme une production secondaire, conçue dans l'intention de tromper et délibérément insérée dans les circuits d'échanges afin de pallier la raréfaction de l'offre et de satisfaire une forte demande pour un type précis d'artefacts. Le retour empirique aux documents originaux, la confrontation systématique de ceux-ci et l'identification de concordances lexicales entre les diverses sources ont également permis d'observer l'apparition d'un vocabulaire spécifique au discours de l'expertise. Cette forme précoce de *connoisseurship* témoigne plus fondamentalement de l'émancipation d'un esprit critique entre 1490 et 1530 chez les artistes, les collectionneurs, les agents et les marchands vis-à-vis de l'authenticité présumée de certaines œuvres, dans un contexte régi par la redécouverte de l'Antiquité.