

LE FAUX AU XIX^E SIÈCLE

Introduction

Agathe Novak-Lechevalier
Université Paris X-Nanterre, CSLF

et
Nicolas Wanlin
École polytechnique, LinX

Il y a quelque paradoxe à s'interroger sur le faux au XIX^e siècle quand l'on sait avec quelle passion on y a recherché la vérité, avec quelle persévérance on s'y est attaché à redéfinir et à préciser les contours du vrai : si l'on s'en tient, même, simplement au domaine littéraire et français, nombreux sont les écrivains qui ont posé le « vrai » comme la cible de leur travail : de Stendhal qui, en épigraphe du *Rouge et le Noir*, exige « la vérité, l'âpre vérité », aux Goncourt qui proclament, à rebours des attentes supposées du public (qui aimerait les « romans faux »), que *Germinie Lacerteux* est « un roman vrai » ; de Vigny qui fait précéder *Cinq-Mars* des « Réflexions sur la vérité dans l'art » à Zola qui intitule *Vérité* le dernier roman du cycle des *Quatre évangiles*, tous semblent poser le vrai comme le critère à partir duquel on doit juger de la réussite de leur œuvre.

Mais ces discours qui pointent si explicitement et avec tant de persistance vers la vérité pourraient bien n'être que l'envers d'une inquiétude fondamentale, sinon d'une fascination pour le faux qui hante l'ensemble du siècle. En témoigneraient à la fois l'explosion de la contrefaçon au XIX^e siècle et les retentissantes affaires de faux qui le ponctuent sur un rythme de plus en plus rapide, et cela dans tous les domaines : artistique, littéraire, scientifique, historique, archéologique... Les communications réunies ici seront l'occasion d'en évoquer quelques-unes. Il n'est pas indifférent alors de considérer l'affaire Dreyfus comme le tournant du siècle : elle marque en quelque sorte l'apothéose de ce mouvement, puisqu'elle constitue l'affaire de faux la plus retentissante de l'époque, et qu'elle suscitera, de Reinach à Jaurès, une multitude de textes dénonçant la puissance occulte des faussaires et la manipulation de l'opinion.

Il semblait donc intéressant de s'interroger sur la catégorie du faux au XIX^e siècle, sur le rapport que les contemporains entretiennent avec elle, sur les nouvelles manières qu'on a de la penser et de la considérer, tout en

réfléchissant aussi à la manière dont notre propre pensée du faux est tributaire des paradigmes qui se mettent en place à l'époque. Ce choix semblait d'autant plus pertinent que la question du faux a été, au cours des dernières décennies, l'objet de multiples réflexions dans des disciplines très diverses et avec des partis pris très différents. Certaines (matérialisées par exemple dans le Musée de la contrefaçon, ou dans l'exposition intitulée « Contrefaçon, la vraie expo qui parle du faux » qui s'est tenue en 2010 à la Villette), s'inscrivent avant tout dans des perspectives marchandes et des logiques répressives ; d'autres, plus larges, s'intéressent plutôt à la signification et à la productivité possible du faux – qu'il s'agisse, dans le domaine sémiotique, d'Umberto Eco, avec *La Guerre du faux* paru au début des années 80 ; des travaux de Carlo Ginzburg, notamment dans l'un de ses derniers livres, *Vrai, faux, fictif*, traduit en français en 2010 ; ou encore, dans le domaine de l'histoire de l'art, de l'ouvrage collectif *De main de maître : l'artiste et le faux*, auxquels ont contribué, en 2009 entre autres Michel Laclotte, Nathalie Heinich et Jean-François Jeandillou – sans parler des multiples colloques ou articles consacrés de près ou de loin à cette question¹.

L'ère du faux ?

Toutes ces réflexions construisent le faux comme une notion complexe, ce que montre d'ailleurs la variété des substantifs auxquels l'adjectif peut renvoyer (fausseté, erreur, mensonge...), alors que l'on passe de manière univoque du vrai à la vérité. Dans la même perspective, plus qu'au faux comme catégorie logique conçue comme l'antithèse simple du vrai, nous avons choisi de nous intéresser aux processus dialectiques qui relient de manière complexe le vrai au faux et surtout aux statuts et aux usages du faux : parti-pris qui permet de prendre en compte à la fois les fonctions et les significations du faux, ses diverses modalités, les techniques de production dont il est l'objet, les manières dont il remet sans cesse en question les démarches d'établissement du vrai, et qui diffèrent selon le domaine exploré (scientifique, historique, économique, artistique, social, etc.).

Mais cette approche conceptuelle ne saurait se passer d'une enquête historique qui vise à mettre au jour les spécificités de l'époque qui nous intéresse ici. En quoi le XIX^e siècle inaugurerait-il un nouveau rapport au faux ? Au début de ce siècle, il semble que la manière dont on pense ces catégories du vrai et du faux soit étroitement liée à un contexte socio-historique précis, et, là comme ailleurs, la secousse révolutionnaire joue un

¹ Umberto Eco, *La Guerre du faux*, Le Livre de Poche, 1987 ; Carlo Ginzburg, *Le Fil et les traces. Vrai, faux, fictif*, Verdier, 2010 ; Clément Chéroux, Nathalie Heinich, Antoine Hennion, *De main de maître : l'artiste et le faux*, Hazan, 2009.

rôle central : la Révolution, qui déstabilise les fondements à partir desquels on pensait traditionnellement le vrai et le faux, permet aussi d'historiciser ces catégories logiques qui semblaient jusqu'alors devoir échapper aux variations de l'histoire. La pensée classique sur le vrai et le faux était étroitement liée à des postulats métaphysiques : il suffit de penser à la manière dont Descartes, dans les *Méditations métaphysiques* sort du doute hyperbolique auquel il s'est contraint et ancre la vérité des idées claires et distinctes dans l'existence de Dieu² ; ou bien de relire cette phrase des *Pensées* de Pascal selon laquelle

L'homme n'est qu'un sujet plein d'erreur, naturelle et ineffaçable sans la grâce. Rien ne lui montre la vérité. Tout l'abuse³.

À partir de la Révolution, et surtout à partir du moment où la tête du roi tombe, cette grâce sans laquelle l'homme est condamné à l'erreur semble s'être retirée du monde. Dès lors, le faux n'est plus une simple alternative au vrai : il apparaît comme l'atmosphère même dans laquelle baigne le monde nouveau, caractérisé par le vacillement de toute certitude ; il devient la malédiction propre à l'époque et le signe de son délabrement moral. Le vrai et le faux quittent la sphère de l'absolu pour entrer dans l'histoire : le vrai ne peut plus se concevoir indépendamment de la dynamique historique qu'a instaurée la Révolution. Aller à rebours de cette dynamique, prendre l'histoire à contresens, ce sera inévitablement basculer dans le mensonge.

Les conséquences de ces évolutions sont d'abord perceptibles sur le plan politique, en particulier par le fait que les régimes de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, seront, même pour des raisons différentes, perçus, d'un bord à l'autre comme irrémédiablement « faux », frappés d'une fatale inauthenticité. Du côté révolutionnaire, tout retour monarchique est en effet nécessairement artificiel, puisqu'il paraît aller à contresens de la logique et du sens de l'Histoire et s'établit sur un mensonge premier, selon lequel la Révolution n'a été qu'une parenthèse que l'on peut refermer, voire complètement occulter. Du côté ultra, les « faux rois » que dénonce par exemple Chateaubriand sont victimes de leurs compromissions et incapables de rétablir une monarchie absolue, seule détentrice possible de la vérité politique⁴. La multiplication des faux Louis XVII⁵ qui pullulent pendant toute

² Voir notamment la Méditation Troisième « De Dieu ; qu'il existe » et la Méditation Quatrième « Du vrai et du faux ».

³ Pascal, *Pensées* 83-45.

⁴ C'est évidemment l'avènement de Louis-Philippe qui semble à Chateaubriand le summum du mensonge politique : « En s'élevant dans l'ordre universel, le règne de Louis-Philippe, quelle que soit sa durée, ne sera qu'une anomalie, qu'une infraction momentanée aux lois permanentes de la justice : elles sont violées, ces lois, dans un sens borné et relatif ; elles sont suivies dans un sens illimité et général. D'une énormité en apparence consentie du ciel, il faut tirer une conséquence plus haute : il faut en déduire la preuve chrétienne de l'abolition même de la royauté. C'est cette abolition, non un châtement individuel, qui deviendrait l'expiation de la mort de Louis XVI ; nul ne serait admis, après ce juste, à ceindre le diadème, témoin Napoléon le Grand et Charles X le Pieux. Pour achever de rendre la couronne odieuse, il aurait été permis au

la première moitié du siècle (sept hommes se proclament publiquement comme l'héritier du trône sous le règne du seul Louis XVIII) est un symptôme flagrant de cette profonde crise de légitimité.

Un roman de Balzac comme le *Cabinet des Antiques*, tout entier centré autour du scandale d'une affaire de faux en écriture, emblématise cette malédiction que serait la contagion irrépressible du faux et qui semble frapper l'époque et entacher tous ceux qui de près ou de loin acceptent de prendre part au pouvoir⁶. Tout se passe en effet comme si, à partir de ce cœur fallacieux que constitue le régime politique en place, le mensonge et la falsification contaminaient l'ensemble des institutions et du corps social. Cette contamination s'exprime, chez les romanciers de l'époque, par deux métaphores centrales qui montrent à la fois l'omniprésence du thème du faux et la manière dont le débusquer constitue aussi, dès le début du siècle, une méthode littéraire fort utile pour tous ceux qui prétendent atteindre au vrai. C'est, d'une part, la métaphore du théâtre du monde, en particulier chez Balzac : ce théâtre, n'étant plus adossé à un substrat métaphysique, livre le monde aux jeux des apparences mensongères, des truquages et de l'imposture ; c'est, d'autre part, la métaphore, qui relève plus directement du domaine artistique, de la *copie* : on la trouve par exemple abondamment chez Stendhal – qu'on pense par exemple aux poses et à l'artificialité même de sentiments d'une Mme Grandet à propos de qui la mère de Lucien Leuwen s'écrie « C'est une copie continue⁷ ! »

Cette métaphore de la copie trouve enfin une raison d'être concrète dans la prolifération de faux, de similis et de postiches en tous genres qui caractérise l'ère bourgeoise et l'entrée dans la logique capitaliste. Le goût bourgeois de l'ancien, perceptible dans les intérieurs surchargés de l'époque, s'inscrit dans une logique de la distinction : il vient masquer un manque de légitimité culturelle et, comme le souligne Manuel Charpy, témoigne d'un désir

fils du régicide de se coucher un moment en faux roi dans le lit sanglant du martyr » (*Mémoires d'outre-tombe*, éd. J.-Cl. Berchet, Paris, Classiques Garnier, t. IV, 1998, Livre quarante-deuxième, « Politique générale du moment. Louis Philippe », p. 512.

⁵ Sur ce point, voir Paul Airiau, « La légitimité incertaine (1814-1853) : retour sur les faux Louis XVII », *Revue d'Histoire du XIX^e siècle*, n°39, 2009, p. 115-127.

⁶ Le faux imprudemment commis par Victurnien d'Esgrignon pour solder ses dettes auprès de du Croisier sera noyé sous d'autres faux (« Il faut un faux passeport, maintenant : le crime attire le crime » souligne le vieux notaire Chesnel, *Le Cabinet des Antiques*, « GF », 1987, p. 294), qui sauveront finalement le jeune homme de la prison et du déshonneur. Mais c'est une page d'Histoire qui se tourne, comme le souligne la duchesse de Maufrigneuse qui participe activement à la comédie montée pour disculper d'Esgrignon : « Vous êtes donc fous, ici ? reprit la duchesse. Vous voulez donc rester au XV^e siècle quand nous sommes au XIX^e ? Mes chers enfants, il n'y a plus de noblesse, il n'y a plus que de l'aristocratie. Le Code Civil de Napoléon a tué les parchemins comme le canon avait déjà tué la féodalité. Vous serez bien plus nobles que nous ne l'êtes quand vous aurez de l'argent » (*ibid.*, p. 348).

⁷ Stendhal, *Lucien Leuwen*, dans *Œuvres romanesques complètes*, t. II, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 649. Mme Grandet représente, pour Mme Leuwen, le type même de la vulgarité bourgeoise.

de « capter [...] le prestige culturel et l'histoire longue de l'aristocratie⁸ » – il y aurait à ce propos des parallèles à faire avec la passion pour le « Faux absolu » qu'Umberto Eco analyse dans son article sur les musées de copies aux États-Unis⁹. Au XIX^e siècle, cette passion du « Dieu Bibelot », selon l'expression de Paul Ginisty¹⁰, suscite une explosion de la demande qu'il est impossible de satisfaire, et permet du même coup, en particulier à partir du Second Empire, le développement d'un immense trafic de faux, ainsi que le perfectionnement de toutes les techniques visant à produire l'illusion de l'authentique. Ce sont ces techniques que le collectionneur Paul Eudel, par exemple, décrit exhaustivement dans son ouvrage *Le Truquage. Les Contrefaçons dévoilées*, qui se propose d'explorer « chacune des branches de l'industrie des contrefacteurs », ces « écumeurs de la curiosité » auxquels « rien n'échappe¹¹ ».

Parole d'un collectionneur qui se pose comme expert, au sein d'un monde où il semble devenir de plus en plus difficile d'obtenir une information fiable : l'apparition de la culture de masse, telle que l'a analysée Dominique Kalifa, l'essor de la « civilisation du journal » multiplient les sources de renseignements tout en les rendant de moins en moins vérifiables¹². Rumeurs, légendes, canards brouillent les catégories du vrai et du faux, alors que l'industrialisation du *puff* défini par Francisque Sarcey comme « un gigantesque boniment soutenu des mille trompettes de la publicité », et qui a pour fonction de « lance[r] effrontément un mensonge, et [de] le lance[r] à pleins poumons », vise à tromper délibérément le consommateur¹³. La conscience de l'ignorance devient suspicion du mensonge généralisé, et rend le réel lui-même instable.

À tous les niveaux donc, et sur tous les plans, depuis les hautes sphères du pouvoir jusqu'aux menus objets de la vie quotidienne, en passant par les manipulations de l'opinion qu'orchestrent la presse ou la réclame, le faux semble s'insinuer, corrompre l'existence et déjouer les modalités habituelles de la cognition.

⁸ Manuel Charpy, « L'ordre des choses. Sur quelques traits des la culture matérielle bourgeoise parisienne, 1830-1914 », *Revue d'Histoire du XIX^e siècle*, n°34, 2007, p. 111.

⁹ C'est là encore le défaut d'Histoire que la passion pour le faux que révèle Umberto Eco tente de pallier : « Ailleurs le désir spasmodique du Presque Vrai naît simplement d'une réaction névrotique devant le vide des souvenirs : le Faux Absolu est fils de la conscience malheureuse d'un présent sans épaisseur » (Umberto Eco, *La Guerre du faux*, Le Livre de Poche, 1987, p. 51.)

¹⁰ Paul Ginisty, *Le Dieu Bibelot. Les Collections originales*, Dupret, 1888.

¹¹ Paul Eudel, *Le Truquage. Altérations, fraudes et contrefaçons dévoilées*, Librairie Molière, 1908, p. 9.

¹² Voir Dominique Kalifa, *La Culture de masse en France*, t. I, 1860-1930, La Découverte, « Repères », 2001 et D. Kalifa, P. Régner, M.-E. Thérenty, Alain Vaillant, *La Civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*, Nouveau Monde Editions, 2011.

¹³ Francisque Sarcey, *Le Mot et la chose*, Michel Lévy Frères, 1863, p. 220.

Le faux et les sciences

Que la culture populaire, à l'ère de la médiatisation, voie proliférer le faux sans principe de vérification (canards¹⁴ et *puff*), cela semble une conséquence de la désacralisation des autorités, de la démocratisation de la prise de parole, voire d'un mercantilisme envahissant.

Mais les changements politiques et sociaux depuis 1789 se sont accompagnés d'autres revirements dans les institutions qui ont pour mission de combattre le faux et d'établir la vérité. Après la crise culturelle et épistémologique que représente la Révolution, préparée par les Lumières, le pouvoir politique cherchait une caution et une expertise dans les sciences, ainsi que l'ont montré les historiens Nicole et Jean Dhombres¹⁵.

Déjà en 1784 – et c'était un signe de l'influence des Lumières – on nommait une commission de savants pour statuer sur le mesmérisme, fausse science ou vraie charlatanerie, qui menaçait l'ordre public. C'est une des origines du positivisme, qui se constituera en méthode, voire en idéologie au XIX^e siècle. En outre, de Lavoisier à Cuvier, de Carnot à Monge, de Laplace à Fourier, les savants allaient être appelés à représenter dans l'appareil de l'État, la crédibilité et la productivité nouvelles des sciences¹⁶.

Pourtant, les commissions savantes se succéderont au fil du siècle¹⁷ et l'on verra presque autant de fausses preuves étayer des théories vraies que d'observations justes alimenter des idées fausses¹⁸. Ainsi, parmi les tenants de l'évolution des espèces, qui pensaient que l'homme était cousin du singe, Boucher de Perthes, fondateur de la paléo-anthropologie en France, fut à l'origine d'une retentissante mystification : Claudine Cohen a montré qu'en séparant les tâches de théorisation et de fouille, en rémunérant les fouilleurs en fonction de leurs découvertes, Boucher de Perthes avait suscité la fabrication d'une fausse mâchoire d'homme-singe. La commission d'experts qui examina le cas avait beau être prestigieuse et internationale, elle authentifia ce qui devait se révéler une grossière mystification¹⁹.

¹⁴ Voir l'article de Filip Kekus, « Du canard romantique : enjeux de la mystification pour la génération de 1830 », dans Catherine Dousteysier-Khoze et Alain Vaillant dir., *Romantisme*, n°156 : « L'art de la mystification », 2012-2, p. 39-51.

¹⁵ Voir Nicole et Jean Dhombres, *Naissance d'un nouveau pouvoir : sciences et savants en France, 1793-1824*, Paris, Payot, 1989.

¹⁶ Cela n'empêche pas Guizot de prendre sur lui de délivrer à Hahnemann l'autorisation de s'installer à Paris et d'y diffuser l'homéopathie.

¹⁷ Voir par exemple le [rapport devant le Sénat de Jean-Baptiste Dumas et alii le 1^{er} juillet 1865](#).

¹⁸ Cuvier put ainsi invoquer l'observation positive pour prouver la création séparée des espèces vivantes et confirmer ainsi le récit biblique de la Genèse.

¹⁹ Voir [Valérie Narayana, « Anatomie d'une mystification : représentations fictionnelles du débat de 1830 », *Romantisme*, 2012-2, p. 53-62](#), qui montre les échos chez Balzac de la querelle entre Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire. Voir aussi sur le même sujet Madeleine Frageaud, « Balzac et les messieurs du muséum », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1965, 10/12, p. 637-638 ou encore Françoise Gaillard, « La science, modèle ou vérité ? », *Balzac, l'invention du roman*, Belfond, 1982, p. 57-59.

Dès lors, la faillibilité de la science la rapproche de la légèreté des « puffistes » (pour reprendre un mot consacré par Francisque Sarcey²⁰) et des charlatans. Barnum, aux États-Unis, ourdit une attraction spectaculaire, et lucrative, de squelettes de dinosaures plus que douteux. Jules Verne s'en souvient peut-être dans sa nouvelle « Le Humbug » et le professeur Lidenbrock avait déjà mis en garde contre les fausses découvertes scientifiques dans *Voyage au centre de la Terre*²¹. Toutefois, un Gérard de Nerval aura toujours de bonnes raisons de croire aux sirènes naturalisées qu'il a vues au musée de La Haye : l'existence des chimères est une certitude poétique, sinon scientifique²².

Le faux et les arts

L'histoire de l'art et l'archéologie sont également touchées par le doute en même temps qu'elles prétendent s'attacher les méthodes et le prestige de véritables sciences, tout aussi positives que celles de la nature – donc tout aussi faillibles.

L'historien d'art Giovanni Morelli a tâché de systématiser, à la fin du XIX^e siècle, une science de l'attribution des œuvres d'art. L'originalité remarquable de sa méthode est qu'il privilégie les détails des tableaux, parties exécutées par l'artiste de manière quasi-automatique : peindre une oreille ou un orteil relève moins du travail conscient que de la reproduction d'un automatisme acquis par l'habitude. Ainsi, la facture de ces détails vaut pour une signature ; elle est comme une extension des caractéristiques biométriques de l'artiste. On voit là, comme l'a remarqué Carlo Ginzburg²³, que cette méthode d'attribution a des affinités avec l'anthropométrie de Bertillon et la criminologie naissante : l'artiste laisse ses traces, son empreinte sur la toile, comme le criminel laisse des indices sur la scène de crime. Et de même que Sherlock Holmes remonte la piste du criminel, la science de l'attribution de Morelli entend traquer le faux, ou du moins la fausse attribution, au nom du lien indiciaire qui unit l'œuvre à son auteur (artiste, faussaire ou criminel).

²⁰ « Réclame, puff et puffiste », *Le Mot et la Chose*, Paris, Michel Lévy frères, 1863, p. 206-222.

²¹ Daniel Compère, dans « Puff, bluff et humbug : de Barnum à Jules Verne », *Romantisme*, n° 116, 2002, p. 59-64, signale que Verne, après des découvertes de Boucher de Perthes, ajoute un chapitre où le professeur Lidenbrock met en garde contre les fausses découvertes scientifiques : « Je sais bien que la science doit se mettre en garde contre les découvertes de ce genre ! Je n'ignore pas quelle exploitation des hommes fossiles ont faite le Barnum et autres charlatans de même farine. »

²² Voir *Le Diable rouge, almanach cabalistique, Œuvres complètes*, I, p. 1275 : « La science moderne, fondée sur l'incrédulité et sur la fausse logique des matérialistes, a toujours nié ces créations anormales et les a reléguées dans le domaine de la fable. [...] On ne songe guère à nier l'existence des sirènes quand on a vu au musée de La Haye les trois individus de cette espèce qui y sont conservés. » Ce sont en fait des forgeries dues à des taxidermistes japonais. À la même époque, on n'était pas sûr de l'authenticité des ornithorynques.

²³ Voir Carlo Ginzburg, « Traces. Racines d'un paradigme indiciaire », *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Verdier/poche, [1986] 2010, p. 218-294.

Or, la filiation paradoxale de ce positivisme du paradigme indiciaire avec la conception romantique de l'expression artistique est manifeste : c'est l'intériorité de l'artiste qui est censée s'exprimer dans son œuvre. Selon Nathalie Heinich, le faux, ses pratiques et ses critiques sont révélateurs des valeurs engagées au XIX^e sous le terme d'authenticité²⁴. En effet, la question du faux artistique, quand le romantisme institue son « régime de singularité », ne recouvre plus seulement la question de l'attribution de l'œuvre au bon producteur. La traçabilité de l'œuvre, qui suppose que la chaîne ne soit pas rompue entre le producteur et le propriétaire ou le spectateur, se complique quand s'y ajoutent des valeurs non strictement objectives, qui dépassent la simple attribution. Car il importe que le producteur soit lui aussi authentique, c'est-à-dire qu'il soit sincère dans sa production, qu'il soit désintéressé, qu'il considère sa production comme de l'art, qu'il ne soit pas dans l'imitation d'autrui mais dans un geste d'expression de son intériorité, qu'il ne cherche pas à provoquer ou à scandaliser, que sa production ne soit pas seulement une réponse, positive ou négative, aux attentes du public mais provienne de sa singularité, qu'elle soit *originale*²⁵.

Cette extension de la notion de faux est représentée par le *Pierre Grassou* de Balzac. Il commence par être faussaire lorsqu'un marchand lui fait imiter des toiles de maîtres pour les revendre avec un grand profit. Mais ce que Balzac veut montrer, c'est qu'il trahit foncièrement son art par son activité de portraitiste bourgeois. Finalement, ce n'est pas tant d'avoir peint des faux Titien et des faux Rembrandt qui en fait un faussaire. Il est surtout un faux artiste parce qu'il n'est pas animé du feu, de la folie, du génie des vrais artistes qui, eux, ne prostituent pas leur art au goût et à l'argent de bourgeois ignares.

C'est donc à une conception romantique de l'art que sera due la croissante exigence d'authenticité de la part des experts au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle. En effet, l'accusation qui se porte contre les *fumistes* ou encore les *incobérents* et plus généralement les divers « refusés » des salons de la fin du siècle, met en cause l'authenticité de leurs producteurs : ils ne seraient pas de vrais artistes, leurs œuvres ne seraient donc pas de vraies œuvres d'art.

Or c'est précisément cette valeur d'authenticité que l'art contemporain mettra à mal au cours du siècle suivant, non seulement par les *ready-made* de Duchamp, par les pratiques quasi-industrielles de Warhol, mais par de plus

²⁴ Voir Nathalie Heinich, « Le faux comme révélateur de l'authenticité », *De main de maître. L'artiste et le faux*, Hazan-Musée du Louvre, 2009, p. 53-78.

²⁵ Nathalie Heinich décrit cette attente comme « l'assurance qu'un lien, une continuité existent bien entre ce que nous avons sous les yeux – un objet prétendant à la dignité d'œuvre d'art – et l'instance où il trouve son origine, sans interposition d'un tiers imité ou imitateur (originalité), sans obéissance mécanique à des règles (inspiration), sans emprunt à autrui (intériorité), sans recherches de profits qui biaiserait la vérité créatrice (désintéressement), sans fabrication ni mensonge (sincérité), sans deuxième degré (sérieux). » *Ibid*, p. 74.

larges mouvements qui utilisent subtilement la transgression de l'authenticité comme nouvelle marque de leur authenticité.

Pourtant, si l'on se tourne vers l'amont du siècle, bien loin des pratiques avant-gardistes, c'est à la faveur du goût classique que la copie et l'imitation s'étaient autorisées de l'institution artistique. La vogue du classicisme au XVIII^e siècle, en produisant de nombreux moulages et copies d'antiques, amena l'attention sur la manière de distinguer original et copie, notamment pour différencier la reproduction licite de l'illicite²⁶.

Michel Laclotte insiste en effet sur la part d'innocence du faux : le faux est dû le plus souvent à l'admiration²⁷. Nombre d'artistes pratiquent l'imitation parce que c'est une voie instituée de l'apprentissage de l'art, au cœur de la doctrine classique. Ainsi, tous les ateliers d'artistes recèlent des copies qui sont le plus souvent des exercices de style. Le tableau de Paolo Uccello, *Saint Georges et le dragon*, ne semble pas à sa place au musée Gustave Moreau, tant qu'on ignore que c'est un exercice de Moreau lui-même !

Sous ce régime esthétique classique, et particulièrement pour ce qui concerne la statuaire, les copies pouvaient être révérees au même titre que les originaux car ce qui était apprécié était l'esprit de l'œuvre, non sa part matérielle. C'est ainsi qu'il fut créé un Musée des études à l'École des beaux-arts, fourni en copies de sculptures. On raconte que Carpeaux amena sa fiancée prier devant le moulage d'une statue de Michel-Ange. L'anecdote est à la fois significative de la sacralisation de l'art et de la reconnaissance, qui persiste encore un temps, de la valeur d'une copie comme fidèle instantiation de l'œuvre.

Jusqu'au début du XIX^e siècle, des moulages voisinèrent au Louvre avec des originaux afin de combler les lacunes des collections et de représenter des œuvres difficilement déplaçables. C'était alors la fonction pédagogique, pour le public et pour les artistes en formation, qui justifiait ce mélange. Et la France connut donc, au cours des trois dernières décennies du siècle, un musée des copies de peinture (ouvert par Charles Blanc en 1873), un musée de sculpture comparée (1882) et un musée des moulages à Lyon (1899). Dans aucun de ces musées il n'y avait supercherie car la copie était toujours présentée comme telle, seulement dans le dernier cas cité, la patine appliquée sur les statues les apparentait à de vrais « faux » par une technique employée également par les mystificateurs et les faussaires.

Un siècle plus tard, ce primat de la *cosa mentale* a complètement disparu, remplacé par le primat de l'*aura* de l'original, au point que le ministère de la culture a pu suggérer de sortir purement et simplement les moulages des

²⁶ Voir Florence Rionnet, « Les multiples en sculpture face à l'originalité », *De main de maître*, éd. cit., p. 133-156, ici p. 134

²⁷ Michel Laclotte, « Le faux et le regard de l'historien de l'art. Questions d'attribution », *De main de maître*, éd. cit., p. 13-24.

inventaires des musées. Cette montée spectaculaire de la valeur d'authenticité appliquée à la sculpture est d'autant plus problématique que dans cet art, des techniques de production se développent, de l'usage des praticiens à celui de l'édition en série, qui distendent singulièrement le lien entre la main de l'artiste et l'objet finalement offert au spectateur.

Il y a donc une parenté entre un tirage Barbedienne de la Vénus de Milo et les faux Titien de Pierre Grassou²⁸. Et Michel Laclotte explique que c'est le goût, à l'origine de la demande, qui crée un marché et une industrie du faux. Ainsi, le XIX^e siècle produisit des primitifs italiens à partir du moment où les spécialistes les eurent remis à l'honneur²⁹. La demande bourgeoise encourage l'industrialisation de la production, voire, dans ses marges, le marché du faux. Mais on est toujours frappé, *a posteriori*, de la naïveté de ceux qui se sont laissés prendre : c'est l'effet à retardement du faux, le ridicule consternant ou réjouissant qui retombe sur ses dupes. Ceci s'explique parce que de tels faux se développent dans cet intervalle de temps qui sépare la floraison d'un goût de la construction d'une expertise correspondante.

Il est encore une industrie qui, exploitant un goût plus naïf, crée des « égyptienneries » suite à la très médiatique expédition d'Égypte qui avait conduit militaires, savants et artistes au pays des pharaons. Au retour d'Égypte, on invente un mobilier à l'égyptienne, des bibelots pittoresques, mais aussi de faux vases canopes qui ornent délicieusement les cheminées de l'Empire, de faux papyrus couverts de hiéroglyphes, des statuette comme autant de souvenirs quasi touristiques de l'Égypte. Ce genre de faux, aussi naïf qu'un gadget, annonce les tours Eiffel miniatures vendues sur le Champ de Mars. Ce qui est à l'œuvre ici, c'est la valeur du *kitsch*, dont Anne Larue a montré qu'elle est intrinsèquement liée à la reproductibilité technique³⁰ : estampage, moulage, tirage en série sont la version mesquine, courante et admise de la falsification. Loin de vendre à grand prix une prétendue toile de maître, les industriels de tout poil diffusent des reproductions de ce qui est par ailleurs attesté comme authentique.

L'histoire du faux suivant l'histoire du goût, elle accompagne aussi, naturellement, celle du commerce. Manuel Charpy explique en effet que la prolifération de fausses antiquités au XIX^e siècle et leur commerce fructueux sur le dos des touristes ignorants, avait donné une raison d'être aux hôtels de vente tels que Drouot : il fallait des institutions et des experts qui attribuent des certificats d'authenticité. La toge noire et le marteau d'ivoire du commissaire-priseur, ainsi que ses prérogatives et responsabilités légales,

²⁸ Sur les contrefaçons de tableaux modernes, voir les anecdotes de [Jules Claretie dans *La Vie à Paris*, 1883, Havard, 1886, p. 276-279.](#)

²⁹ Voir sur ce sujet, ici même, l'article d'Esther Moench.

³⁰ Anne Larue, « Dürer kitsch », *Romantisme*, « Images en texte », 2002-4, p. 105-112.

l'apparentaient au monde de la justice et apportaient ainsi au monde de la spéculation l'apparence de la rigueur et la respectabilité judiciaire³¹.

Mais si cette institutionnalisation de l'authentification connaît son moment commercial au milieu du siècle, elle connaît également son moment scientifique, voire scientifique, à la fin du siècle. Malgré les ambitions et les prétentions des méthodes scientifiques en histoire de l'art et en archéologie, il faut aussi faire sa place à l'erreur qui contamine jusqu'aux institutions les plus prestigieuses. Ainsi, en 1896, le Louvre achète une tiare en or censée venir du roi scythe Saïtapharnès. Antoine Héron de Villefosse, conservateur du Louvre, polémique avec l'archéologue allemand Adolf Furtwängler quant à l'authenticité de ce trésor qui a fasciné le public français³². Paul Foucart, de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, authentifie pour sa part l'inscription qui s'y trouve. Ils seront tous deux démentis, ainsi que tous ceux qui auront pris parti, lorsque le faussaire et ses commanditaires seront démasqués. L'année où se noue l'affaire Dreyfus, il y donc aussi une affaire Saïtapharnès qui, toutes proportions gardées, agite l'opinion³³.

Dans *La Vie à Paris*, Jules Claretie développe une idée originale sur la valeur du faux : la tiare de Saïtapharnès a beau être fausse, il tient pour une *œuvre* authentique cet objet dessiné par un archéologue amateur et réalisé par un innocent orfèvre des Balkans : il soutient que l'aventure de ce faux a permis d'amener la lumière sur un remarquable artisan moderne plutôt que sur un chef d'œuvre des temps passés, et que ceci vaut cela³⁴. Aussi espère-t-il qu'on distinguera le faussaire malgré lui – ce qui eut effectivement lieu³⁵ !

Le paradoxe confine à l'absurde et c'est Jarry qui saute le pas en composant alors une véritable 'pataphysique du faux :

Le faux peut quelquefois n'être pas vraisemblable.
La tiare est un bonnet de coton en or.
Faux ou vrai, bonnet jaune, jaune bonnet.
Et puis Saïtapharnès avait horreur de ce genre de coiffure.
C'est bien la tiare de Saïtapharnès, mais Saïtapharnès n'a jamais porté de tiare.

³¹ Art. cit.

³² [« La tiare de Saïtapharnès. Réponse à M. Furtwängler », *Cosmopolis*, septembre 1896, p. 752-764.](#)

³³ Dans *L'Aiguille creuse*, de Maurice Leblanc, Arsène Lupin se vante de posséder la vraie tiare ! « Tu te rappelles le scandale du Louvre, la tiare reconnue fausse, imaginée, fabriquée par un artiste moderne... Voici la tiare de Saïtapharnès, la véritable, Beautrelet ! »

³⁴ De la même manière, Flint Jack fait la démonstration de la taille des silex par les hommes préhistoriques et, finalement, le geste reproduisant le geste original est valorisé comme reconstitution scientifique. De ce fait, son produit n'est plus vendu comme une contrefaçon de vestige mais comme un gadget préhistorique. Voir [Claudine Cohen, « Faux et authenticité en préhistoire », *Terrain* \[En ligne\], 33 | septembre 1999, mis en ligne le 28 avril 2005, consulté le 23 janvier 2015. URL : <http://terrain.revues.org/2685>.](#)

³⁵ Israël Rouchomovsky fut décoré d'une médaille d'or des Arts décoratifs de Paris. C'est d'ailleurs ce que recommandait Raoul Ponchon, dans le poème humoristique [« Cruelle énigme », *Le Journal*, 30 mars 1903.](#) Voir Jules Claretie, *La Vie à Paris. 1901-1903*, Charpentier et Fasquelle, 1904, notamment le chapitre [« Faux bibelots »](#) et p. 214 pour la tiare de Saïtapharnès et p. 215 sur Vrain-Lucas.

Saïtapharnès, en tant que porteur de tiare, n'a jamais existé.
 « Saïtapharnès », mais c'est la signature du fabricant de l'objet.
 Le faux peut quelquefois n'être pas faux – sans blague³⁶.

Il y a aussi quelque chose de l'exercice de style dans nombre de mystifications littéraires, comme lorsque Joseph Marchena publie, en 1808, un *Fragmentum Petronii*. Quérard signale que le ton de plaisanterie dans la préface et les notes pouvaient faire sentir l'arnaque mais le style de Pétrone y était parfaitement imité. Au delà de l'exercice virtuose, la mystification sert surtout à combler des lacunes de l'histoire ou s'inventer des antécédents, des ancêtres, des cautions. Bien souvent, c'est pour trouver une origine, des racines, donc des gages d'authenticité ou une légitimité qu'un individu, une famille, un groupe se crée un ancêtre. Les romantiques s'inventent ainsi deux poètes mythiques : c'est Ossian qui enrachine la poésie romantique dans l'histoire et c'est Chatterton qui lui donne une actualité tragique³⁷. Mérimée invente le *Théâtre de Clara Gazul* en 1825, Eugène de Mirecourt écrit *Les Confessions de Marion Delorme* en 1851 et Pierre Louÿs *Les Chansons de Bilitis* en 1894.

On inventa aussi une certaine Clotilde de Surville dont les poésies furent publiées en 1803. Et l'on croit encore aujourd'hui que la forgerie repose sur une maigre base authentique. En revanche, lorsque Nodier et Roujoux publient des additions à ces poésies, en 1827, il s'agit clairement d'une mystification ludique qui en appelle à la compétence des lecteurs³⁸.

Le faux peut donc être un jeu littéraire, plus ou moins sérieux, dont l'enjeu est la construction d'une histoire et la promotion des valeurs qu'elle illustre. La cohésion sociale ne s'en trouve pas, en principe, menacée. Or, il en va autrement dans d'autres domaines.

³⁶ *Gestes et opinions du Dr Faustroll, pataphysicien. Roman néo-scientifique*, E. Fasquelle, 1911, p. 304. Dans l'ordre des paradoxes décadents, voir celui de des Esseintes qui valorise le faux, dans le [chapitre II d'À rebours](#), dans la mesure où l'artifice est préférable à la nature : « À son avis, il était possible de contenter les désirs réputés les plus difficiles à satisfaire dans la vie normale, et cela par un léger subterfuge, par une approximative sophistication de l'objet poursuivi par ces désirs mêmes. Ainsi, il est bien évident que tout gourmet se délecte aujourd'hui, dans les restaurants renommés par l'excellence de leurs caves, en buvant les hauts crus fabriqués avec de basses vinasses traitées suivant la méthode de M. Pasteur. Or, vrais et faux, ces vins ont le même arôme, la même couleur, le même bouquet, et par conséquent le plaisir qu'on éprouve en dégustant ces breuvages altérés et factices est absolument identique à celui que l'on goûterait, en savourant le vin naturel et pur qui serait introuvable, même à prix d'or.

En transportant cette captieuse déviation, cet adroit mensonge dans le monde de l'intellect, nul doute qu'on ne puisse, et aussi facilement que dans le monde matériel, jouir de chimériques délices semblables, en tous points, aux vraies... » (G. Charpentier et C^{ie}, 1884, p. 29.)

³⁷ Ossian est un poète celte inventé par l'Écossais McPherson, Chatterton un personnage de poète dans le drame du même nom d'Alfred de Vigny.

³⁸ Sur les mystifications littéraires en général et Clotilde de Surville en particulier, voir Jean-François Jeandillou, *Supercherries littéraires. La vie et l'œuvre des auteurs supposés* [1989], Genève, Droz, 2001, p. 45-77.

La société face aux faux

Les errements de la « vraie » science sont moins amusants que ceux de la 'pataphysique, surtout lorsqu'elle prétend mettre au point un dépistage scientifique du faux. Ainsi, l'affaire Dreyfus a vu l'accusation fondée en grande partie sur un bordereau attribué à Dreyfus alors qu'il s'agissait d'une fausse preuve fabriquée par le commandant Henry, connue depuis sous le nom du « faux Henry³⁹ ». Ce faux est l'occasion d'une bataille d'expert au terme de laquelle Zola aura beau jeu de faire remarquer que la plupart de ces experts, faisant partie de l'armée, étaient subordonnés aux officiers qui avaient intérêt à ce que soit prouvée la culpabilité de Dreyfus.

Puisque l'institution militaire pouvait ainsi biaiser l'expertise graphologique, il fallait recourir à l'expertise indépendante de personnalités reconnues. C'est tout d'abord le docteur Bertillon qui examine le bordereau et prétend non seulement pouvoir l'attribuer à la main de Dreyfus mais aussi démontrer mathématiquement le moyen employé par celui-ci pour déguiser son écriture et produire un travail de faussaire très habile. C'est donc en reconstituant une méthode de production frauduleuse que le savant prétendait confondre le coupable et établir la vérité.

Son expertise allait être discréditée par l'intervention d'une caution scientifique plus indiscutable encore, celle du mathématicien Henri Poincaré. Poincaré démontre dans une lettre envoyée au tribunal que la méthode de Bertillon est entachée de graves erreurs mathématiques, notamment dans le calcul des probabilités. De ce fait, l'attribution du bordereau à Dreyfus perd de sa crédibilité.

L'expertise de Poincaré ne fut pas décisive, ni pour l'acquittement de Dreyfus ni pour l'arrestation de Henry mais elle manifesta plusieurs choses : tout d'abord que la science mathématique jouissait d'une plus grande autorité que les sciences jeunes comme la graphologie ou la criminologie ; ensuite que le scientifique pouvait être appelé comme autorité indépendante d'une institution partisane ; enfin que la science était plus que jamais appelée à apporter son expertise pour l'établissement de la vérité, jusque dans les prétoires.

Mais ce mouvement de confiance scientifique est concomitant de la méfiance envers une science qui outrepassa peut-être ses fonctions en s'aventurant sur des terrains mal assurés. Ainsi, le grand physiologiste Charles Richet, futur prix Nobel de médecine, se ridiculisa en apportant sa caution à la pratique du spiritisme. Il avait fondé l'Institut psychique international, dédié à l'étude et au cautionnement des recherches sur les phénomènes surnaturels. On retint particulièrement qu'il avait participé aux séances spirites de la villa

³⁹ Distinguant différents types de faussaires, Remy de Gourmont explique que Henry doit être un faussaire par vanité : *Épilogues. Réflexions sur la vie. 1895-1898*, vol. 1, *Mercur de France*, 1910, p. 301.

Carmen, à Alger, qui furent dénoncées peu après comme des mascarades. La savant avait authentifié de faux spectres et confondu son domaine d'expertise réelle avec une fausse science.

Mais toutes les nouvelles sciences, qu'elles soient occultes ou simplement jeunes, qu'elles soient l'homéopathie ou la radio-activité, lorsqu'elles reposent sur l'invisible, supposent d'avoir la foi. De fait, après l'essoufflement d'un certain scientisme, on constate le retour du religieux à travers le registre de la croyance. Une nouvelle de Maupassant, *La Relique*, en est exemplaire : un fiancé offre une prétendue relique des « 11000 vierges » à sa promise mais comme celle-ci découvre qu'il s'est moqué d'elle et qu'il s'agit d'un vulgaire os de côtelette, elle exige qu'il lui trouve une relique authentifiée par le pape lui-même.

La relique vendue aux touristes dans des boutiques douteuses est emblématique de l'objet faux qui spéculé sur la crédulité : l'acheteur investit dans le merveilleux et c'est sa propre confiance qui confère sa valeur à l'objet. L'ironie est qu'à aucun moment l'authenticité de la relique n'est vérifiable par ses qualités intrinsèques : elle n'est ni vraie ni fausse en elle-même. Ce n'est que l'histoire brodée autour d'elle qui peut garantir son authenticité. En pleine époque de scientisme, Maupassant signale ainsi que c'est toujours l'imagination qui cautionne ou discrédite puissamment le faux. *In fine*, l'Église est l'archétype de cette caution imaginaire ; c'est elle qui produit, et exploite, la foi. Or, le culte des reliques religieuses n'est pas sans analogie avec le régime romantique de l'authenticité artistique : ce sont moins les caractéristiques intrinsèques de l'objet que l'aura accordée à l'original qui détermine sa valeur. Le faux apparaît alors comme l'objet qui cristallise les débats de son époque sur ce qui fonde la valeur subjective et mérite la confiance.

Puissances du faux

« Le faux peut quelquefois n'être pas faux – sans blague⁴⁰. » On peut aussi – Jarry nous y invite – choisir de prendre cette affirmation au sérieux, « sans blague » : elle indique de manière plaisante une scission dans le concept traditionnel du faux, elle en suggère la positivité potentielle, la valeur et la productivité. Et il apparaît en effet, au cours du XIX^e siècle, que le faux est un aiguillon autrement plus stimulant pour l'imagination que n'importe quelle plate et morne vérité. Dans « La Fausse monnaie », Baudelaire fait de la fausse pièce donnée au mendiant un déclencheur de fiction dont la valeur s'avère, pour le poète, incommensurablement supérieure à celle, fixe et limitée, de l'argent. Et dans un tout autre registre, ce n'est sans doute pas un hasard si,

⁴⁰ Alfred Jarry, Gestes et opinions du Dr Faustroll, voir plus haut.

dans la littérature populaire, le personnage du faux-monnaieur porte avec lui tout le prestige d'un mythe qui en fait un bandit de haut-vol : qu'on pense par exemple au fameux marquis de Rio-Santo, dans les *Mystères de Londres* de Féval, escroc d'une intelligence redoutable, à la tête d'une bande de malfaiteurs d'envergure internationale. Les études historiques ont bien sûr souligné l'écart entre cette criminalité mythique empreinte de mystère et les affaires de faux-monnaies réelles, banales et généralement médiocres, œuvres de faussaires à la petite semaine⁴¹. La fascination qu'exerce pourtant le personnage du faux-monnaieur dans les représentations collectives tient sans doute justement à ce qu'il touche au potentiel fictionnel et fantasmatique qu'exerce le faux : c'est ce potentiel qui le transfigure et en fait un homme aux prises avec l'inconnu, un artiste de l'illusion, un savant aux pouvoirs quasi magiques, parfois proche du personnage de l'alchimiste.

Dans la réalité même, l'affaire de faux procède souvent d'un emballement de l'imaginaire, comme si la mise en branle du faux engageait un mécanisme qui menait droit au vertige : c'est le cas par exemple de l'affaire Vrain-Lucas, célèbre faussaire en écriture dont Alphonse Daudet reconnaîtra la formidable charge romanesque en écrivant *L'Immortel*⁴². Rappelons que Denis Vrain-Lucas propose, en 1861, au célèbre mathématicien et académicien Michel Chasles une fabuleuse collection de fausses lettres autographes. Pour prouver leur authenticité, Chasles va produire devant une Académie des sciences longtemps crédule des lettres de Pascal, de Newton, de Malebranche, de Galilée, de Louis XIV, et bientôt toute la collection qu'il a acquise auprès de Vrain-Lucas, c'est-à-dire près de 30 000 autographes de personnages non moindres que Saint-Augustin, Jules César, Cléopâtre Vercingétorix, ou encore Charles Martel et Jeanne d'Arc⁴³... Comment se fait-il donc que les académiciens aient pu accréditer ces faux grossiers, tous écrits sur du papier artificiellement vieilli et dans un français truffé d'archaïsmes de fantaisie ? Sans doute parce que le faux fonctionne parfois d'autant mieux qu'il est invraisemblable, et qu'il excite en nous l'appétit romanesque et suscite une jouissance particulière de l'imagination ; sans doute aussi parce que, lorsque le faux rencontre la créance et suscite l'adhésion, c'est qu'il répond profondément à un désir : il vient conforter une attente préalable, un souhait, conscient ou non, d'être illusionné. Ce n'est ainsi pas un hasard si l'affaire Vrain-Lucas débute avec des notes de Pascal relatives à l'attraction

⁴¹ Voir par exemple sur ce point Sébastien Soulier, « Le faux-monnaieur dans le Puy-de-Dôme du Second Empire à la Belle Époque : du mythe à la réalité », *Criminocorpus*, revue hypermédia, <http://criminocorpus.revues.org/1252#ftn1> ; ou Arnaud Clairand et Charles Froidevaux, « Vie ordinaire d'un faux-monnaieur suisse : Pierre Lemaître (env.1661-env.1717) », dans *Faux, contrefaçons, imitations : actes du quatrième colloque international du groupe suisse pour l'étude des trouvailles monétaires*, Lausanne, Édition du Zèbre, 2004, p. 243.254.

⁴² Le roman de Daudet, paru en 1888, s'inspire directement de l'affaire Vrain-Lucas.

⁴³ Sur cette formidable affaire, voir Marie-Laure Prévost, « Vrain-Lucas, le Balzac du faux », *Revue de la Bibliothèque Nationale de France*, n°13, 2003, p. 59-69.

universelle – il s’agit de prouver que c’est un français qui, *avant Newton*, a fait cette découverte fondamentale. Et cette motivation purement nationaliste emporte l’adhésion plus sûrement que nulle autre, par exemple chez Adolphe Thiers dont Jules Claretie rapporte ironiquement les paroles : « Avant Newton, vous entendez, répétait M. Thiers, avant Newton !... Ce serait un Français qui aurait trouvé avant un Anglais la gravitation ! Voilà pourquoi je pense très sérieusement que cet autographe-là pourrait bien être vrai ! » – et Claretie conclut : « Ainsi raisonnons-nous quand nos passions sont en jeu »⁴⁴.

Prendre en compte ce désir qui motive l’adhésion au faux, c’est comprendre la pertinence de la question que pose Paul Eudel en ouverture de son ouvrage sur le truquage, lorsqu’il donne la parole à un contradicteur l’interrogeant sur l’utilité d’un livre pour éclairer les amateurs d’antiquités :

Voyons, soyez sincère, répondez. Est-ce que les acheteurs qui débutent ne sont pas aussi heureux avec un objet faux qu’avec un vrai ? À quoi bon leur enlever leurs illusions⁴⁵ ?

Quelle différence, en effet, du point de vue de la jouissance ? Plus profondément encore, on peut s’interroger sur l’analogie qui existe entre la structure même du désir et le faux qui vient apparemment le combler. Les célèbres analyses de René Girard sur la médiatisation fondamentale du désir comme, bien avant, les thèses de Jules de Gaultier sur le bovarysme⁴⁶ permettent de réinterpréter les accommodements de l’époque avec le faux comme le symptôme d’une connivence profonde entre l’être désirant et l’objet désiré : revenons-en par exemple à cette classe bourgeoise qui accepte bon gré malgré de s’entourer de faux plutôt que de renoncer à posséder le signe de légitimation que constitue l’objet ancien – le désir initial qui anime l’acheteur n’est-il pas alors désir d’imposture ? Désir de paraître autre que ce que l’on est, exactement comme l’objet que l’on acquiert et que l’on expose ? L’objet faux n’est-il pas un secret que l’on partage avec soi-même et dans lequel, finalement, on se reconnaît ?

Ces questions permettent de comprendre comment, au fur et à mesure que l’on avance dans le siècle, c’est finalement la valeur intrinsèque de la vérité qui se voit remise en cause. D’abord parce qu’à une époque où les savoirs se spécialisent, où l’ambition encyclopédique se trouve dépassée parce que l’on prend conscience que l’on ne peut tout connaître, le faux se voit relativisé : ce que l’on pense faux n’est-il pas surtout le fruit des limites de l’entendement ? D’une conception trop étroite de la vérité ? Plus que la mesquine « vérité » positive, le faux, dès lors qu’il s’affirme et s’assume pleinement comme

⁴⁴ Jules Claretie, *La Vie à Paris 1880-1910*, Charpentier, 1904, « Faux bibelots », p. 215.

⁴⁵ Paul Eudel, *op. cit.*, p. 1.

⁴⁶ René Girard, *Vérité romantique et mensonge romanesque*, Fayard, « Pluriel », 2011 ; Jules de Gaultier, *Le Bovarysme. La psychologie dans l’œuvre de Flaubert*, Cerf, 1892.

artifice, ne touche-t-il pas à l'absolu ? Un roman comme *L'Ève future* (1886) de Villiers de l'Isle Adam traduit ce type de questionnement qui, tout en réévaluant le faux, ne renonce pas à faire valoir une vérité supérieure. La même année 1886 voit cependant naître, avec la parution du *Par delà le bien et le mal*, une mise en cause beaucoup plus radicale, dont la célèbre ouverture met cette fois en question le désir même et la valeur intrinsèque de la vérité :

La volonté du vrai, qui nous induira encore à bien des aventures périlleuses, cette fameuse véracité dont tous les philosophes ont toujours parlé avec respect, que de problèmes elle nous a déjà posés ! [...] Qu'est-ce en nous qui veut la vérité ? De fait, nous nous sommes longuement attardés devant le problème de l'origine de ce vouloir, et pour finir nous nous sommes trouvés complètement arrêtés devant un problème plus fondamental encore. En admettant que nous voulions le vrai, pourquoi pas plutôt le non-vrai ? Ou l'incertitude ? Ou même l'ignorance ? [...] Et le croirait-on ? il nous semble en définitive que le problème n'avait jamais été posé jusqu'à présent, que nous sommes les premiers à le voir, à l'envisager, à l'oser⁴⁷.

En faisant de celui qui recherche le vrai un homme qui veut avant tout se défaire du faux, et qui préfère donc au monde réel, où le faux règne, un outre-monde dans lequel règnerait la vérité, Nietzsche dévoile l'origine morale de l'anathème jeté sur le faux, et dénonce, sous la volonté de vérité, la volonté de néant. Ce renversement axiologique entre faux et vérité, il est le premier à l'accomplir, et ce n'est pas un hasard qu'il l'accomplisse à la fin d'un siècle qui aura intensément travaillé, confronté et réinventé les concepts antithétiques du faux et du vrai.

⁴⁷ Nietzsche, *Par-delà le bien et le mal*, § 1, Livre de Poche, 1991, p. 26.