



## **“ Toutes les faussaires s’appellent Jeanne ”**

Loïse Lelevé

### **► To cite this version:**

Loïse Lelevé. “ Toutes les faussaires s’appellent Jeanne ”. Raison Publique, 2022, N° 24 (1), pp.63-77. [⟨10.3917/rpub1.024.0063⟩](#). [⟨hal-03766755⟩](#)

**HAL Id: hal-03766755**

**<https://hal.science/hal-03766755v1>**

Submitted on 1 Sep 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

« Toutes les faussaires s'appellent Jeanne ».

Analyse de la falsification au féminin

*F for Fake*, le célèbre film d'Orson Welles, met en regard trois grands faussaires : Elmyr de Hory, Clifford Irving qui écrit la biographie du précédent puis falsifie celle d'Howard Hughes, et Welles lui-même. Hory peint, Irving écrit, Welles filme. Face à eux, hormis l'épouse d'Irving au rôle nébuleux dans le scandale lié à son mari, une seule femme : Oda Kojar, moins une quatrième faussaire qu'une impositrice, une affabulatrice. Kojar relate l'histoire de son grand-père, faussaire de Picasso. Le procédé de narration non-fiable sur lequel repose le film est connu : on annonce au spectateur que tout ce qu'il verra représenté pendant l'heure à venir est vrai, avant de lui faire remarquer que, depuis le début du récit de Kojar, l'heure s'est pleinement écoulée. Oda Kojar ne crée pas : elle est un objet de contemplation et de fascination, la cible des regards masculins théâtralement mise en scène dans le film. Elle ment et invente, mais elle ne produit pas ce troublant objet qu'est le faux artistique, un leurre qui tout aussi bien est une œuvre à part entière.

Dans la culture européenne, la figure du faussaire, à la fois dangereux pervers<sup>1</sup> minant l'aura de l'œuvre d'art et génie artistique, se décline principalement, presque exclusivement, au masculin. Le faussaire archétypal – celui que toutes les coupures de presse, les ouvrages de généralisation, les auteurs commentant leur propre roman de la falsification prennent pour exemple –, c'est Han Van Meegeren, qui avoua avoir fabriqué de faux Vermeer pour échapper à des accusations de collaboration avec les dignitaires nazis<sup>2</sup>. La liste des faussaires célèbres

---

<sup>1</sup> Un exemple entre mille, cette déclaration du psychanalyste et conservateur Jean-Michel Ribettes, à propos des faussaires : « Ce qui m'a tout de suite frappé, c'est la tonalité *perverse* qui leur est commune. Bien entendu, son savoir-faire est le trait capital qui caractérise invariablement le faussaire – savoir-faire qu'il n'applique pas seulement à la peinture, mais aussi bien aux êtres. C'est bien là le charme des escrocs. » Éric Laurent et Jean-Michel Ribettes, « De l'imposture. Conversation entre deux psychanalystes (École de la Cause freudienne) : Éric Laurent, Jean-Michel Ribettes » dans *Vraiment faux. Exposition, Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 11 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988, p. 65.

<sup>2</sup> Sur cette question, voir par exemple Michel Laclotte, « 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, Hazan, Musée du Louvre, 2009, p. 13-24 ; Thierry Lenain, *Art Forgery: the History of a Modern Obsession*, London, Reaktion Books, 2011 ; Philippe Levantal, « L'affaire Vermeer rebondit », *Connaissance des Arts*, 1971, n° 237, p. 90-100 ; Jonathan Lopez, *The Man Who*

forme ainsi un club viril : Sean Greenhalgh (qui créa de toutes pièces un *Faune* de Gauguin<sup>3</sup>) ; Eric Hebborn, qui rédigea pas moins de deux manuels de falsification<sup>4</sup> ; Tom Keating<sup>5</sup>, pour l'Angleterre ; Icilio Federico Joni<sup>6</sup>, Alceo Dossena<sup>7</sup> ou Paolo Ciulla<sup>8</sup>, en Italie ; Denis Vrain-Lucas<sup>9</sup>, ou encore Réal Lessard et Fernand Legros, impliqués avec de Hory<sup>10</sup>, côté français. En Allemagne puis en France, Wolfgang Beltracchi, qui co-signa avec son épouse Helene un récent *Faussaires de génie*<sup>11</sup>, ne partageait pas avec sa femme les tâches de création : celle-ci jouait les intermédiaires quand lui peignait. Depuis les Michel-Ange et Del Sarto faussaires des *Vies* de Vasari, jusqu'à Éric Piedoie Le Tiec, qui signe *Confessions d'un faussaire*<sup>12</sup> (les faussaires aiment beaucoup se confesser, comme en témoignent leurs nombreuses autobiographies) les faussaires connus ou reconnus (ce qui est tout un paradoxe) sont des hommes. Nous aimerions pouvoir en conclure que c'est parce que les femmes faussaires ont l'intelligence de ne pas se faire démasquer, mais nous craignons qu'il faille y voir davantage la perpétuation d'un déni d'auctorialité qui touche les femmes et dont l'artiste contemporaine sicilienne Elena Valla interroge les tenants et les aboutissants dans une installation du début du siècle intitulée *Tutte le falsarie si chiamano Giovanna*<sup>13</sup>, « Toutes les faussaires s'appellent Jeanne ». Nous nous proposons, dans le présent article, de montrer en quoi cette œuvre

---

*Made Vermeers: Unvarnishing the Legend of Master Forger Han van Meegeren*, Orlando, Mariner Books, 2008 ; Edward Dolnick, *The Forger's Spell: A True Story of Vermeer, Nazis, and the Greatest Art Hoax of the Twentieth Century*, New York, Harper, 2008 ; Luigi Guarnieri, *La doppia vita di Vermeer*, Milano, Mondadori, 2012.

<sup>3</sup> Shaun Greenhalgh, *A Forger's Tale*, Crows Nest, Allen & Unwin, 2017.

<sup>4</sup> Eric Hebborn, *The Art Forger's Handbook*, Londres, Cassell, 1997 ; Eric Hebborn, *Confessions of a Master Forger: The Updated Autobiography*, Londres, Cassell, 1998.

<sup>5</sup> Frank Norman, Geraldine Norman et Tom Keating, *The Fake's Progress : Being the Cautionary History of the Master Painter & Simulator Mr Tom Keating as Recounted With the Utmost Candour & Without Fear or Favour to Mr Frank Norman*, London, Hutchinson, 1977.

<sup>6</sup> Voir Gianni Mazzoni, *Falsi d'autore: Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, Siena, Italie, Protagon, 2004.

<sup>7</sup> Voir Guy Isnard, *Faux et imitations dans l'art*, Paris, France, A. Fayard, 1959 ; Crispin Sartwell, « Aesthetics of the Spurious », *The British Journal of Aesthetics*, 21 septembre 1988, vol. 28, n° 4, p. 360-367.

<sup>8</sup> Maria Attanasio, *Il falsario di Caltagirone. Notizie e ragguagli sul curioso caso di Paolo Ciulla*, Palermo, Sellerio, 2007 ; Stefano Poddi, « Tra genio e follia. Paolo Ciulla, il falsario caritatevole (I parte) », *Il giornale della numismatica*, janvier 2012, n° 1, p. 40-44 ; Stefano Poddi, « Tra genio e follia. Paolo Ciulla, il falsario caritatevole (II parte) », *Il giornale della numismatica*, février 2012, n° 2, p. 40-43.

<sup>9</sup> Lucien Terras, « Les faux autographes de Denis Vrain-Lucas » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier, 1988.

<sup>10</sup> Réal Lessard, *L'Amour du faux*, Paris, Hachette, 1987.

<sup>11</sup> Helene Beltracchi et Wolfgang Beltracchi, *Faussaires de génie. Autoportrait*, traduit par Céline Maurice, Paris, L'Arche, 2015.

<sup>12</sup> Éric Piedoie Le Tiec, *Confession d'un faussaire. La face cachée du marché de l'art*, Paris, Max Milo, 2019.

<sup>13</sup> Elena Valla, *Tutte le falsarie si chiamano Giovanna*, installation (trois portraits, bande sonore et dispositif d'éclairage), 2002, collection privée.

instaure une pratique critique de la falsification pour interroger l'authenticité comme valeur et comme concept heuristique dans la construction d'auctorialités féminines problématiques.

\*

L'installation met en regard, sous la forme d'un triptyque, trois portraits de femmes, alignés horizontalement sur un mur. De gauche à droite : Jeanne la faussaire, Jeanne la papesse, Jeanne la folle. Le premier portrait est un dessin par Holbein le Jeune<sup>14</sup> d'un priant gothique de la cathédrale de Bourges attribué à Jean de Cambrai. Daté de 1523-1524, le dessin représente Jeanne de Boulogne et d'Auvergne, duchesse de Berry, qui sauva le roi Charles VI de la mort lors du Bal des Ardents. Il est conservé au Kunstmuseum de Bâle. Le second est une gravure anonyme du IX<sup>e</sup> siècle, issue d'un manuscrit d'une *Vie de Benoît III* conservée aux archives vaticanes<sup>15</sup>. Le troisième est une huile sur bois de Juan de Flandes<sup>16</sup>, du début du XVI<sup>e</sup> siècle, représentant Jeanne I<sup>ère</sup> de Castille, fille de Ferdinand et Isabelle, les rois catholiques. Elle est conservée dans la galerie des peintures du Musée d'Histoire de l'art de Vienne.

Le système d'éclairage de l'installation a été pensé pour mettre particulièrement en valeur les visages, mais plus le spectateur reste dans la pièce où se trouve l'installation, plus l'intensité lumineuse décroît, moins les traits sont discernables, plus les trois femmes deviennent fantomatiques. La bande sonore qui accompagne l'installation évoque des bruits de fouilles ou d'excavations. Nous avons pu la voir pour la première fois lors d'une exposition temporaire en 2017 au Palazzo Ducale de Gênes<sup>17</sup>.

Toute l'œuvre fonctionne comme un commentaire ironique de l'effacement des personnages féminins occupant des positions de pouvoir dans les récits historiques contemporains, de leur anonymisation, en somme de leur spectralisation. Ironique parce que tout dans cette œuvre mettant en scène trois figures féminines de faussaires, donc trois autrices problématiques, est sujet à caution.

---

<sup>14</sup> Hans Holbein le Jeune, *Jeanne de Boulogne, duchesse de Berry*, vers 1523-1524, dessin à la craie sur papier japonais, 39,6 x 27,5 cm, Kunstmuseum de Bâle.

<sup>15</sup> *Vita Benedicti Tertii*, Cité du Vatican, Bibliothèque Apostolique Vaticane, ms. Vat. lat. 3873, f. 21 v<sup>o</sup>.

<sup>16</sup> Juan de Flandes, *Jeanne I<sup>ère</sup> de Castille*, huile sur bois de chêne, v. 1500, 29,5 x 19,3 cm, Kunsthistorisches Museum de Vienne, Gemäldegalerie.

<sup>17</sup> *Il regno delle ombre: quando l'arte contemporanea è abitata dai fantasmi della storia (1990-2017)*, Gênes, Palazzo Ducale, 16 mars-16 juillet 2017.

D'abord parce que, si les trois femmes représentées s'appellent bien Jeanne, aucune n'est à proprement parler une faussaire, au sens de la créatrice d'une œuvre d'art ou d'un objet dont la production et la réception repose sur une fausse attribution. Jeanne de Boulogne est dite « Jeanne la faussaire<sup>18</sup> » parce que, ruinée par son époux, elle a entrepris de battre sa propre monnaie sans l'aval du roi de France, ce qui constitue certes une atteinte directe à la souveraineté du roi, mais, à bien y regarder, même pas une contrefaçon : elle n'a pas imité de monnaie existante en créant de fausses pièces, elle s'est contenté de faire fonctionner sa propre "planche à billets". Jeanne la papesse est davantage une impostrice qu'une faussaire : elle dissimule son identité réelle et son genre, mais elle n'est pas une figure de créatrice. Quant à Jeanne la folle, nous nous sommes assez longtemps interrogée sur sa place dans le triptyque, puisqu'en toute rigueur c'est elle qui est victime d'une usurpation (on la fait passer pour démente afin de favoriser l'accession au pouvoir de Charles Quint), jusqu'à trouver exposée dans *La Réfutation majeure*<sup>19</sup> de Pierre Senges l'hypothèse selon laquelle elle serait la vraie autrice du pamphlet éponyme attribué à Antonio de Guevara, dénonçant la découverte des Amériques comme un vaste canular, et le continent américain lui-même comme un gigantesque faux. En somme, elle serait non pas l'autrice d'un faux, mais d'un texte dénonçant faussement un faux faux.

En somme, aucune de ces femmes n'est, à strictement parler, une faussaire : elles tiennent plus d'Oda Kojar que d'Elmyr de Hory. Pire, elles sont pour ainsi dire anonymes. D'une part, parce qu'on ne connaît que très peu leur nom complet (qui se souvient immédiatement que Jeanne la Folle est de Castille ?) : elles sont passées dans l'histoire munies seulement d'un prénom et d'une apposition péjorative, d'un surnom – Jeanne la folle, la faussaire, la papesse. Et quel prénom : Jeanne, comme Marie, ou la Marianne de Marivaux qui porte ce (seul) nom justement parce qu'elle est enfant trouvée, c'est le prénom féminin le plus générique, le plus anonyme qui soit. Voilà donc trois femmes indéniablement puissantes, l'une, cheffe de la chrétienté, la seconde, souveraine légitime de l'un des plus puissants États de son temps, la troisième, gouvernant sans son mari ses terres d'Auvergne et sauvant de la mort le roi de France, effacées de l'histoire, réduites à un prénom commun,

---

<sup>18</sup> C'est encore vrai dans un livre récent : Bernard Mahoux, *Jeanne la faussaire : une femme dans la guerre de Cent ans*, Pollestres, TDO éditions, 2016.

<sup>19</sup> Pierre Senges, *La Réfutation majeure. Version française d'après Refutatio Major, attribué à Antonio de Guevara (1480-1548)*, Paris, Gallimard, 2007.

et à des surnoms inexacts et caricaturaux. Porter seulement un prénom n'est pas toujours gage d'anonymat : nous savons bien qui est désigné par « Raphaël », « Michel-Ange » ou « Léonard ». Mais il y a trois Jeanne : autant dire que ce prénom n'identifie personne en particulier. Le titre, comme le système d'éclairage de l'œuvre, met ainsi l'accent sur l'oubli qui frappe ces femmes ni pleinement faussaires, ni correctement nommées.

Autre élément suspect de l'installation : la mise sur le même plan, à travers le choix d'œuvres de format à chaque fois relativement modeste, et surtout de l'horizontalité du dispositif, des trois femmes, qu'un spectateur inattentif pourrait prendre pour trois figures historiques. Or, si Jeanne de Boulogne et Jeanne de Castille ont véritablement existé, Jeanne la papesse est une fiction issue d'une légende urbaine médiévale, une créature de papier qu'on trouve dans les *Dames de renom* de Boccace, mais non dans les archives de l'histoire. Sa présence dans le triptyque joue ainsi comme le pendant ironique des portraits officiels (prient funéraire ou portrait de cour) et prestigieux des deux femmes politiques, les ravalant toutes trois, avec leur faux nom et leurs vies oubliées, à la même menace de dissolution dans l'oubli et la fiction.

Ce porte-à-faux se retrouve à un autre niveau, celui justement des créateurs de ces portraits. Difficile d'être plus reconnu que Hans Holbein le Jeune, l'auteur des *Ambassadeurs*, du portrait d'Henri VIII ou encore du *Christ mort* dont l'*ekphrasis* constitue un passage fondamental de *L'Idiot* de Dostoïevski. Pourtant, le peintre et son nom demeurent assez nébuleux. "Holbein" est un nom-marque : comme les Breughel par exemple, il est porté par toute une famille de peintres qu'on tend à confondre, de leur vivant même, les uns avec les autres. Dans une logique d'atelier, le nom de famille est moins un facteur d'identification de l'auteur ou de la main du maître qu'un gage de qualité, une marque de fabrique garantissant le respect d'un cahier des charges minimal (qualité des matières, heures de travail consacrées au tableau, expertise des intervenants<sup>20</sup>). Que le peintre s'appelle Hans Holbein le jeune est l'indice même d'un usage commercial du nom familial, usage qui rend extrêmement compliqué le catalogage des œuvres et leurs attributions aux divers peintres homonymes, d'autant que la plupart des catalogues de vente de leur temps ne prend pas la peine de préciser

---

<sup>20</sup> Sur cette question, on peut consulter Anna Tummers et Koenraad Jonckheere, *Art Market and Connoisseurship: A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008 ; et Anna Tummers, *The Eye of the Connoisseur: Authenticating Paintings by Rembrandt and his Contemporaries*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011.

de quel Holbein, au juste, on parle. Admettons cependant qu'on parvienne à distinguer aisément et définitivement Hans Holbein le jeune de son frère Ambrosius Holbein, de son oncle Sigmund Holbein, et de son père, un autre Jean comme lui (Hans est le diminutif de Johannes), Hans Holbein l'Ancien ; on risque tout de même de ne pas savoir grand-chose du peintre : l'historien Derek Wilson a intitulé la monographie qu'il lui a consacrée *Hans Holbein: Portrait of an Unknown Man*<sup>21</sup>. Quant à *Jean* de Flandres/Juan de Flandes, ce n'est que le pseudonyme d'un peintre dont le nom nous demeure inconnu. C'est là, de la part d'Elena Valla, une manière ironique de souligner à quel point l'histoire de l'art se construit pour nous, encore aujourd'hui, par les noms ; à quel point elle est encore dépendante d'une logique qui lie entre elles les activités de nomination, d'attribution, d'évaluation (au sens esthétique et économique du terme) et de classification. Une logique parfaitement instrumentalisée par les Holbein et les Breughel, qui font du nom d'auteur le fondement d'une marque, d'un prix et d'une valeur esthétique, et dont la valeur épistémique et économique est encore peu contestée. Autre parallèle également ironiquement souligné : si l'on ne voit aucun problème à anonymiser, en leur attribuant des surnoms, des femmes dont on a pourtant conservé le nom, il faut en revanche nommer les hommes qui ont perdu le leur. Aux *Jeanne* les surnoms, aux *Jean* les appellations qui pourraient tout aussi bien fonctionner comme des titres de noblesse : de Flandres plutôt que de Castille ou d'Auvergne, la noblesse du canon pictural remplaçant les quartiers de noblesse de la reine déchuë et de la duchesse oubliée.

À ce compte-là, l'anonymat de l'auteur de la gravure de la papesse pourrait bien être plus honnête que ces noms qui sont des reconstitutions *a posteriori* ou des marques de fabrique. Mais c'est là qu'intervient le troisième élément douteux de l'installation d'Elena Valla, qui joue sur le genre même des représentations choisies. En effet, le portrait a valeur d'attestation d'une existence passée parce qu'il représente traditionnellement un être humain de son vivant ou peu après sa mort ; il fonctionne comme l'enregistrement d'une réalité contemporaine – comme, par la suite, la photographie pourra le faire. “Juan de Flandes” est bien un contemporain de Jeanne de Castille, qui a travaillé à la cour des rois catholiques. Holbein a vécu un siècle après la duchesse, mais il copie une sculpture réalisée très probablement de son vivant. Le IX<sup>e</sup> siècle aurait vu Jeanne accéder à la papauté : même s'il s'agit d'un personnage fictif, le choix par Elena Valla d'une représentation contemporaine lui permet de

---

<sup>21</sup> Derek Wilson, *Hans Holbein: Portrait of an Unknown Man*, Londres, Random House, 2006.

jouer sur la valeur d'attestation du portrait. En exhibant une représentation d'époque, elle peut aisément tromper un spectateur inattentif qui aurait oublié l'inexistence de la souveraine pontife. C'est une exploitation classique du paradigme indiciaire théorisé par Carlo Ginzburg<sup>22</sup> : la trace d'un événement ou d'une réalité passés acquiert une valeur documentaire et invite à reconstituer, recréer, et *in fine* avérer la réalité supposée à laquelle elle renvoie. Un seul problème : au IX<sup>e</sup> siècle, la gravure n'a pas été encore inventée en Occident, et le portrait féminin, hors quelques Vierges Marie épisodiques, est pour ainsi dire inexistant. Le portrait de la papesse est une représentation impossible ; et il semble que la conclusion la plus probable qu'on puisse tirer de l'analyse de l'installation est que, s'il demeure anonyme, c'est parce qu'il s'agit en réalité d'un faux d'Elena Valla elle-même. L'hypothèse nous paraît d'autant plus intéressante à défendre qu'elle s'inscrit pleinement dans le discours tenu par l'artiste à travers son installation : il n'existe pas de femmes faussaires à proprement parler, les seules qu'on puisse trouver sont des figures oubliées, presque anonymes, qui ne sont pas des faussaires à part entière. Pour pouvoir parler au féminin de cette figure de créateur subversif qu'est le faussaire, Valla a été obligée de le devenir elle-même : il n'y aurait ainsi de femmes faussaires que celles que l'on invente. Bien entendu, malgré l'absence de preuve d'identité de l'auteur/autrice de cette falsification, il est indéniable qu'il y a bien un faux.

Et comme dans toute enquête, nous pouvons tenter au moins d'établir un faisceau d'indices graves et concordants, en commençant par le choix des médiums. Si le tableau de Juan de Flandes est une huile sur bois, tableau unique correspondant encore à la conception de l'aura de l'œuvre d'art avant l'ère de sa reproduction technique, le dessin comme la gravure défient le concept d'unicité de l'œuvre. Holbein dessine d'après sculpture : il ne fait pas un portrait, mais la représentation d'une représentation. L'effet de présence diminue : la duchesse perd une dimension en passant de la sculpture au dessin, du volume à la représentation en perspective, et, désormais seulement esquissée, semble s'effacer sous nos yeux. La personne se spectralise, la représentation en cache une autre dans un mouvement de relativisation de l'original qui trouve son point d'aboutissement dans le choix de la gravure comme technique du faux. Par définition, la gravure est un multiple ; et sa présence dans l'installation fonctionne comme un avertissement voilé : non seulement le faux peut se glisser

---

<sup>22</sup> Carlo Ginzburg, *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986.

au milieu des chefs-d'œuvre authentiques comme un personnage de fiction peut s'immiscer parmi les *dames de renom* du temps jadis, mais il a aussi tendance à essayer : combien de fausses gravures de Jeanne la papesse ont-elles pu être produites – ne peut-on s'empêcher de se demander à la vue de l'installation ? Sans compter qu'on n'a affaire, en vérité, à aucun chef-d'œuvre authentique dans cette installation : Elena Valla demeure une artiste peu connue et il est évident que les musées de Bâle et de Vienne ne lui ont pas accordé le prêt d'œuvres aussi conséquentes que celles qu'elle met en scène dans son installation. Que voit-on, donc ? Des copies, qui voisinent avec un faux, qui n'existe vraisemblablement pas sous la forme d'un exemplaire unique. Et ainsi le commentaire grinçant sur la fétichisation d'une histoire de l'art comme histoire des noms se prolonge par l'interrogation de notre perception même de l'œuvre d'art : quelle valeur accordons-nous à la copie, quelle place donnons-nous au faux, à la fois dans notre appréciation esthétique des œuvres passées comme contemporaines (puisque l'installation constitue en elle-même une œuvre d'art), et dans notre entreprise de connaissance de l'histoire et de l'histoire de l'art ? Les catégories apparemment nettes qui informent encore la rédaction des cartels de musées et des catalogues de vente, et qui décident des prix et des efforts de conservation, se trouvent ainsi irrémédiablement brouillées dans une œuvre qui, si elle est en soi authentique, est presque entièrement un assemblage de faux.

Et encore, dira-t-on : de faux malhonnêtes, ou plutôt de parodies de faux. Le triptyque concentre tous les clichés attachés à la figure du faussaire<sup>23</sup>, quand on la perçoit comme une menace contre l'ordre économique et épistémique établi par les institutions de l'art : folie (Jeanne de Castille), soif de pouvoir et subversion de l'ordre et des autorités établies (Jeanne la Papesse), enjeux financiers et économiques (Jeanne d'Auvergne). Ici l'atteinte aux institutions (financières, religieuses et politiques, savantes et épistémiques) se fait par le biais de celles qu'elles excluent des postes de pouvoir en leur sein : les femmes (les Jeanne). La contestation de l'ordre économique, de l'ordre politico-religieux, de l'ordre rationnel, apanages de la domination masculine, est perçue et stigmatisée comme une entreprise de

---

<sup>23</sup> Voir par exemple le commentaire de Thierry Lenain sur H. Van Meegeren comme personnage qui correspond à tous les clichés sur le faussaire : instable, dépressif, dépravé, pourvu d'un faible talent mais d'une haute estime de soi, motivé par un désir de vengeance devant son échec critique, au point de vouloir étaler au grand jour l'incompétence des experts et des institutions qui les emploient à travers ses faux... T. Lenain, *Art Forgery*, *op. cit.*, p. 282.

falsification, qui permet de dénier toute auctorialité (un faussaire n'est pas un créateur légitime) aux femmes qui la mènent, et préside à leur oubli.

Voilà pourquoi il nous semble intéressant d'attribuer, même à titre d'hypothèse, le faux à Elena Valla. Que nous dit l'œuvre ? Que la quasi inexistence de femmes faussaires doit s'analyser bel et bien en termes de conception genrée de l'auctorialité. Les hommes faussaires constituent des figures de créateurs ambigus, à la fois contestées et perçues comme géniales, de Michel-Ange à Welles, de Van Meegeren à tous ses épigones qualifiés invariablement de « faussaires de génie<sup>24</sup> ». La falsification au masculin est une contestation du canon qui renforce la légitimité de la canonisation, une subversion de l'auctorialité qui souligne la permanence de l'importance sociale, économique et culturelle de l'auteur et de son nom dans le monde de l'art. C'est la limite de la critique et de la subversion portées, explicitement ou non<sup>25</sup>, par les faussaires : ils sont autant tributaires des historiens de l'art, du marché de l'art et des musées qu'ils prétendent s'en moquer et les humilier publiquement quand ils sont démasqués ou quand ils choisissent eux-mêmes de déchirer le voile. En ce sens, la falsification masculine est une menace épistémique (comment classer et commenter rigoureusement les œuvres si les attributions sont fausses ?) et économique circonscrite et, malgré l'obsession moderne et contemporaine de l'authentification diagnostiquée par Thierry Lenain<sup>26</sup> ou Nick Groom<sup>27</sup>, relativement maîtrisée.

À en croire l'œuvre d'Elena Valla, la falsification au féminin serait autrement plus radicale. Aux femmes est dénié le droit d'apparaître dans le canon, d'être perçues comme des créatrices à part entière : c'est ce que constatait déjà l'historienne de l'art Linda Nochlin quand elle se demandait, dans un article qui a fait date, pourquoi il n'existait pas de grandes femmes artistes<sup>28</sup>. Le faux, pour elles, n'est pas seulement une critique de la pertinence des noms et des œuvres à l'intérieur du canon, mais du canon lui-même, de la notion d'auctorialité elle-même. Ce que suggère l'installation, selon nous, c'est que les femmes faussaires seraient

---

<sup>24</sup> C'est ainsi, significativement, que la traductrice française de l'autobiographie des Beltracchi choisit de rendre le titre original, nettement plus sobre : *Selbstopträt*, « Autoportrait » (H. Beltracchi et W. Beltracchi, *Faussaires de génie*, op. cit.).

<sup>25</sup> Elle est visible par exemple dans la rédaction par un faussaire comme Hebborn d'un manuel de falsification.

<sup>26</sup> T. Lenain, *Art Forgery*, op. cit.

<sup>27</sup> Nick Groom, *The Forger's Shadow. How Forgery Changed the Course of Literature*, London, Picador, 2002, p. 293.

<sup>28</sup> Linda Nochlin, *From 1971: Why Have There Been No Great Women Artists?*, <http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists/>, 30 mai 2015, (consulté le 11 novembre 2019).

les seules en mesure de réaliser, ou de permettre, une histoire de l'art sans les noms – et c'est bien pour cela qu'elles sont si effacées, si apparemment inexistantes.

L'éclairage de l'œuvre insiste sur l'oubli qui frappe les femmes de pouvoir, leur réduction à des fantômes, et sur le portrait comme *imago* et comme idole : *eidolon*, c'est à la fois la représentation comme leurre et le fantôme ; le spectre de la mère d'Ulysse qu'on ne peut embrasser, les raisins de Zeuxis, et la sculpture faussement attribuée à Praxitèle. Holbein copie le priant funéraire chargé de transmettre la mémoire de l'existence de la duchesse, mais il en reprend aussi les traits dans l'une des gravures de sa *Danse macabre*<sup>29</sup>. La fonction d'attestation de la réalité de l'*imago* comme trace et témoignage d'une existence vécue s'oppose ainsi au devenir-fantôme de la femme simultanément commémorée et oubliée. C'est là une autre source de clivage genré : les hommes deviennent des fantômes dès lors qu'ils sont faussaires, comme le faussaire de Welles : « Toute ma vie durant j'ai été un fantôme. Et à jamais, les galeries et les musées seront hantés par mes œuvres. Pensez-vous que je devrais avouer ? Mais avouer quoi ? Avoir commis des chefs-d'œuvre ? Ils seraient tous arrachés des murs. Et que resterait-il de moi alors<sup>30</sup> ? » Tel est le sort paradoxal fait au faussaire masculin, celui d'un mort-vivant : ni pleinement reconnu, ni ne pouvant se démasquer au risque de tomber définitivement dans l'oubli. Mais, parce que les femmes de Valla sont de *fausses faussaires*, des faussaires malgré elles, elles doivent résister justement à cette menace de la spectralisation, cette demi-vie à laquelle les faussaires masculins ne veulent pas renoncer, sauf à être pleinement réhabilités comme auteurs à part entière.

D'où la porosité des frontières entre le document et le trompe-l'œil, l'interchangeabilité de la trace et du faux : comment faire histoire avec des anonymes, comment redonner consistance à des fantômes ? D'où également les bruits de fouille de la bande sonore : la falsification, nous suggère Elena Valla, est une archéologie comme une autre, une manière de pratiquer l'histoire pour des sujets minorés et sans reproduire des catégories d'évaluation qui seraient aussi, encore, des instruments de domination. Histoire de l'art sans les noms,

---

<sup>29</sup> Hans Holbein le Jeune, « La duchesse », gravure sur bois, 1526, publiée dans Hans Holbein, Jean de Vauzelles et Gilles Corrozet, *Les simulachres et historiées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*, Bâle, 1538.

<sup>30</sup> « *For all my life I have been a ghost. And for all time, the galleries and museums will be haunted with my works. Do you think I should confess? To what? Committing masterpieces? They'd all be torn down from the walls. And what then would be left of me?* ». Ainsi s'exprime le faussaire de Picasso dans *F for Fake*. Nous traduisons.

falsification, exorcisme des fantômes : autant de manière d'interroger ce continent encore mal découvert de la création au féminin.

\*

A ce stade de notre article, nous voudrions suivre l'exemple de faussaires connus et nous lancer nous-même dans une confession : ni Elena Valla ni son œuvre n'existent, nous mentons depuis presque le tout début de ce texte mais, à notre décharge, nous n'avons jamais promis, comme Orson Welles, de dire la vérité, même pour un moment.

Pourquoi avoir infligé si longuement à nos lecteurs l'analyse critique d'une œuvre qui n'existe pas ? Principalement pour deux raisons. D'une part, parce que nous voudrions avancer l'hypothèse qu'une pratique réglée et rigoureuse de la falsification peut constituer, dans la pratique critique et théorique actuelle, un outil d'interrogation des valeurs d'authenticité et de vérité corrélées à la conception de la place et du rôle de l'auteur dans la création contemporaine, en miroir de l'outil critique de réévaluation du canon, des institutions et de l'auctorialité que propose la thématization de la falsification dans un pan non négligeable de la fiction et de l'art contemporains (comme tente de le montrer notre fausse étude de l'œuvre de Valla). D'autre part, parce qu'il nous semble que la falsification constitue un outil *sui generis* efficace pour penser des phénomènes d'invisibilisation ou d'inappropriation, qu'il est justement difficile d'étudier dans la fiction contemporaine – à commencer par les problématiques touchant les auctorialités au féminin.

Ce ne serait pas tout à fait nouveau. La falsification, comme thème et comme jeu littéraire et artistique, avait joué un grand rôle dans le projet esthétique et épistémique porté par le postmodernisme. Et dans son ouvrage séminal, Linda Hutcheon analysait une forme de continuité entre pratiques et discours théoriques postmodernes<sup>31</sup>, les uns et les autres se nourrissant réciproquement, au point parfois de brouiller les frontières qui les séparent traditionnellement. Le faux comme thème et comme jeu trouvait ainsi des prolongements théoriques et éthiques dans la réflexion critique postmoderne. Qu'en serait-il alors de la falsification comme enjeu théorique et éthique dans la littérature contemporaine, à l'ère de la "post-vérité" et de l'obsession de "l'authenticité" ? Autrement dit : la falsification, telle qu'elle

---

<sup>31</sup> Voir Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York, London, Routledge, 1988.

apparaît thématisée et pensée à nouveaux frais dans la pratique littéraire et artistique contemporaine, peut-elle légitimement se constituer en outil épistémique à part entière<sup>32</sup> ? Par là, nous entendons non pas étudier les faux, ou inventer de faux articles ou de faux auteurs, sur le modèle des canulars universitaires qui sont des armes de délégitimation désormais bien répertoriées<sup>33</sup>, mais créer, de toutes pièces, un faux à valeur heuristique. En somme, faire de la falsification une pratique scientifique comme une autre.

Quand Linda Nochlin demande pourquoi il n'y a pas de grandes femmes artistes, elle construit sciemment sa critique féministe sur une provocation. Il y a, de fait, des femmes artistes canonisées, même si elles sont nettement moins nombreuses que les hommes : on peut facilement citer, au hasard, Vigée-Lebrun, Berthe Morisot, Annette Messager ou Artemisia Gentileschi. Il est nettement plus difficile, en revanche, de citer des femmes faussaires. Il y a bien récemment eu un film consacré à Lee Israel<sup>34</sup>, mais dans le domaine de la correspondance littéraire. Pire, elles sont presque inexistantes *en fiction* : à notre connaissance, on ne trouve pas de femme faussaire à proprement parler dans la littérature de fiction contemporaine européenne en langue anglaise, française ou italienne, à l'exception du roman historique *La Faussaire de Saint-Sulpice* de Bernard Mahoux sur Jeanne de Boulogne et d'Auvergne, qui était bien loin toutefois d'inventer des Vermeer inédits. On trouve une « falsificatrice », la Lena de la trilogie *Les Falsificateurs* d'Antoine Bello<sup>35</sup>, mais elle souffre d'être une mauvaise « scénariste » : elle n'a pas assez d'imagination pour créer un faux convaincant, tout juste assez d'intelligence pour le rendre crédible en créant des systèmes

---

<sup>32</sup> Nous avons eu l'occasion de développer pleinement notre réflexion sur le passage de la falsification comme pratique fictionnelle et théorique postmoderne à la falsification comme pratique fictionnelle et théorique contemporaine (« épimoderne », pour reprendre le terme d'Emmanuel Bouju) dans une communication intitulée « Qu'est-ce qu'un faux épimoderne ? », présentée dans le cadre de la journée d'études « Après le postmodernisme : l'épimodernisme ? » organisée par Emmanuel Bouju (Université Sorbonne Nouvelle) et Gaëlle Debeaux (Université Rennes 2), à l'université Rennes 2, le 6 juin 2019. Sur la notion d'épimodernisme, voir Emmanuel Bouju, *Epimodernes. Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman*, Québec, Codicille éditeur, 2020.

<sup>33</sup> Sur les problèmes éthiques et théoriques posés par l'usage du faux comme outil critique, on peut se reporter par exemple à Charles Bernstein, « 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*, juin 2008, vol. 22, n° 2, p. 207-227 ; ou Brian McHale, « "A Poet May Not Exist": Mock-Hoaxes and the Construction of National Identity » dans Robert J. Griffin (ed.), *The Faces of Anonymity: Anonymous and Pseudonymous Publication from the Sixteenth to the Twentieth Century*, New York, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003, p. 233-252.

<sup>34</sup> Marielle Heller (réalisatrice), *Can You Ever Forgive Me?*, Archer Gray, Bob Industries, Fox Searchlight Pictures, 2018, 106 mn.

<sup>35</sup> Antoine Bello, *Les Falsificateurs*, Paris, Gallimard, 2008 ; *Les Éclaireurs*, Paris, Gallimard, 2010 ; *Les Producteurs*, Paris, Gallimard, 2015.

d'attestation trompeurs. C'est le personnage masculin, Sliv, qui parfait ses falsifications dans la trilogie. Même les *Veuves* éponymes de Pierre Senges<sup>36</sup> se contentent de raconter des histoires et laissent la falsification en bonne et due forme au narrateur. De faussaire féminine à la Van Meegeren, nulle trace dans les lectures que nous avons pu effectuer.

Bien sûr, on pourrait arguer que cela correspond à un déficit des faussaires historiques ; on peut rappeler que l'auctorialité étant étroitement liée à la notion de paternité corrélée à celle de filiation légitime (*plagiaire* vient de *plagium*, le fait de voler des esclaves ou des enfants pour se les attribuer<sup>37</sup>), l'imaginaire du faussaire comme auteur en négatif explique la non-mixité du cénacle de ces criminels. On pourrait entreprendre une étude des représentations de la masculinité à travers l'acte de la falsification – à commencer par le détournement du schéma œdipien ironisé par G. Perec dans *Le Condottière* lorsqu'il fait tuer le père commanditaire par le faussaire fils aliéné<sup>38</sup>, ou par les relations catastrophiques que ces personnages, quand ils sont hétérosexuels – ce qu'ils sont souvent – entretiennent avec les femmes de leur entourage<sup>39</sup>. À l'inverse, on peut choisir également de voir dans le faussaire une figure masculine subversive et critique : à commencer par tous ces faussaires dont l'action créatrice semble compenser une sexualité absente, pathologique, ou marginalisée (le Simonini d'Eco, par exemple, ou la figure de Paolo Ciulla). Mais c'est étudier l'existant, et par conséquent cela ne répond pas à la question : pourquoi n'y a-t-il pas (ou si peu) de femmes faussaires dans la fiction contemporaine ?

Dans *Vérité et temps : le faussaire*<sup>40</sup>, Deleuze fait de Circé la faussaire par excellence. Si, selon le philosophe, la puissance du faux, c'est l'indiscernabilité du réel et de l'imaginaire (et non leur confusion), leur constante réversion dans le circuit, dans la série des puissances du faux, alors Circé, en tant que reine des métamorphoses, est la faussaire par excellence. Mais, c'est au prix d'une évacuation de toute notion d'origine et d'originalité : métamorphoser, ce n'est pas créer, c'est transformer. L'image de Circé rend compte de la falsification comme altération et comme brouillage des frontières, comme réversion de l'essence et de

---

<sup>36</sup> Pierre Senges, *Veuves au maquillage*, Paris, Verticales, 2000.

<sup>37</sup> N. Groom, *The Forger's Shadow*, *op. cit.*, p. 25 ; Hélène Maurel-Indart, *Du plagiat*, Paris, Gallimard, 2011, p. 19.

<sup>38</sup> Sur ce point, nous renvoyons à Maxime Decout, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Éditions de Minuit, 2018.

<sup>39</sup> On en trouvera un exemple hyperbolique dans *Le Cimetière de Prague* d'U. Eco, dont le protagoniste faussaire, Simonini, proclame sans fard sa haine des femmes. Umberto Eco, *Il cimitero di Praga*, Milano, Bompiani, 2010.

<sup>40</sup> Il s'agit de la série de cours enregistrés à l'Université Paris 8-Vincennes-Saint Denis en 1983-1984. On en trouvera une transcription par exemple dans *La voix de Gilles Deleuze*, [http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id\\_article=260](http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php?id_article=260), (consulté le 16 novembre 2016). Circé est mentionnée dans le cours du 22 novembre 1983.

l'apparence, du réel et de l'imaginaire, mais elle ne rend pas compte de la dimension de la falsification comme fausse attribution, comme mésattribution, comme dés/inappropriation. Circé est une sorcière, et non une autrice, en d'autres termes. L'assomption de la métamorphose se fait au prix de l'évacuation de la dimension auctoriale. Aussi Circé peut-elle être une faussaire, et la faussaire par excellence : n'étant pas une figure d'auteur, c'est l'un des rares cas où le faussaire peut être une femme. Or, pour Deleuze, la série des puissances du faux et son investigation ne sont autres qu'un réinvestissement de la valeur de vérité, sous la forme de la construction d'une multiplicité des vérités. Ce que nous avons essayé de suggérer en passant par Elena Valla, c'est que la falsification au féminin, ou à tout le moins son hypothèse, peut se concevoir comme une mise en œuvre de l'inappropriation comme remise en circulation des noms, des valeurs et des catégories épistémiques qui fondent notre appréhension de l'œuvre d'art, notre légitimation de son rôle social et économique, et même la construction de notre sentiment esthétique. La falsification féminine est doublement inappropriée : moralement, on aurait tendance à la percevoir comme le négatif de l'honnêteté intellectuelle et de la rigueur scientifique qui définissent l'entière de nos pratiques de recherche ; factuellement, puisque si la falsification *découverte* consacre paradoxalement l'auctorialité triomphante des faussaires hommes (il y a des Van Meegeren exposés comme tels dans des musées), la falsification indétectée des femmes est sans autrice, sans attribution et sans nom. Construire de toutes pièces la série des femmes faussaires, ce serait ainsi, cette fois, réinvestir la notion d'authenticité à l'aune de la démultiplication des formes d'authenticités, et d'auctorialités, possibles.

\*

Nous concluons en reprenant l'analyse de Barbara Cassin dans « *To eikos* », ou comment le vrai-semblable est la mesure du vrai » :

[...] *eikos* est ce qui ressemble et semble, c'est-à-dire en l'occurrence ce qui semble vrai, bon ou normal : la vraisemblance par opposition au vrai et à l'in vraisemblable. Mais il faut remarquer la distorsion qu'introduit cette traduction courante par « vraisemblable » : on impose le « vrai » comme modèle alors qu'il est absent du grec. La première caractéristique de l'*eikos* est qu'il est soumis à la loi du comparatif : le « plus vraisemblable » (*eikoteros*) gagne sur le vraisemblable, et tel est le ressort des retournements entre plaidoyers d'accusation et de défense [...]. Autrement dit, le vraisemblable rhétorique ne permet jamais de conclure au vrai, et seule la persuasion (*peithô*) est à même de

déterminer la croyance (*pistis*) de l'auditeur en même temps que la fiabilité (*pistis* encore) de la preuve, d'ailleurs liée au crédit (*pistis* toujours) de l'orateur. [...] S'il en est ainsi, c'est que l'*eikos*, le vraisemblable, est toujours susceptible d'être plus vrai que le vrai. C'est même là le ressort et la supériorité de l'invention poétique [...]. C'est bien parce que le vraisemblable est dans l'ordre du nécessaire et du général (*ta katholon*), et non de la réalité des faits singuliers (*ta kath' hekaston*), que la poésie est « plus philosophique et plus vertueuse (*philosophôteron kai spoudaioteron*) que l'histoire ([Poétique], 9, 1451b 5-7). [...] En rhétorique comme en poétique, le vraisemblable est la mesure du vrai, autrement dit le ressemblant est la mesure du réel<sup>41</sup>.

Plutôt qu'une compréhension de la notion d'authenticité fondée sur un système qui corréle étroitement les gestes d'attribution, de nomination et d'évaluation, et les notions d'authenticité, d'originalité et de vérité, au singulier, on pourrait ainsi envisager l'activité de falsification comme un outil d'investigation du réel fondé sur les notions de crédit, de fiabilité de la preuve, et de persuasion. La falsification heuristique, qu'on décline ici au féminin, par opposition à une falsification mercantile, viserait ainsi à produire des récits<sup>42</sup> interrogeant les mécanismes mêmes de nos systèmes de croyance dans les autorités instituées que sont l'université, le musée ou le marché de l'art ; et le crédit que nous accordons à la pertinence non seulement sociale et culturelle, mais aussi scientifique et économique, des notions d'authenticité, d'originalité, voire de vérité. Une histoire de l'art sans les noms, c'est aussi la postulation d'une nouvelle répartition du crédit et de l'autorité, de la légitimité de ceux autorisés à identifier, évaluer et conserver les œuvres, leurs auteurs, et à les mettre à la disposition des spectateurs que nous sommes.

En somme, et quelque paradoxal que cela puisse paraître, la falsification, qui construit son pouvoir de persuasion à partir d'un usage critique parce que détourné du paradigme indiciaire, s'inscrit pleinement – c'est du moins ce nous avons tenté de démontrer – dans un usage heuristique, et pourquoi pas universitaire, du paradigme fiduciaire.

Loïse Lelevé

---

<sup>41</sup> Barbara Cassin (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004, p. 337.

<sup>42</sup> Comme le rappelle U. Eco, tout faux réussi est avant tout un récit efficace. Umberto Eco, « La forza del falso » dans *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002, p. 320 : « *I falsi raccontati sono anzitutto racconti, e i racconti, come i miti, sono sempre persuasivi.* » (« Les faux dont on narre l'histoire sont avant tout des narrations, et les narrations, comme les mythes, ont toujours un pouvoir de persuasion » – Nous traduisons).

Loïse Lelevé, « Toutes les faussaires s'appellent Jeanne »

## **Bibliographie**

ATTANASIO Maria, *Il falsario di Caltagirone. Notizie e ragguagli sul curioso caso di Paolo Ciulla*, Palermo, Sellerio (coll. « La memoria »), 2007.

BELLO Antoine, *Les Producteurs*, Paris, Gallimard, 2015.

BELLO Antoine, *Les Éclaireurs*, Paris, Gallimard (coll. « Collection Folio »), 2010.

BELLO Antoine, *Les Falsificateurs*, Paris, Gallimard (coll. « Collection Folio »), 2008.

BELTRACCHI Helene et BELTRACCHI Wolfgang, *Faussaires de génie. Autoportrait*, traduit par Céline Maurice, Paris, L'Arche, 2015.

BERNSTEIN Charles, « 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*, juin 2008, vol. 22, n° 2, p. 207-227.

BOUJU Emmanuel, *Epimodernes. Nouvelles « leçons américaines » sur l'actualité du roman*, Québec, Codicille éditeur, 2020.

CASSIN Barbara (dir.), *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*, Paris, Seuil, Le Robert, 2004.

DECOUT Maxime, *Pouvoirs de l'imposture*, Paris, Éditions de Minuit (coll. « Paradoxe »), 2018.

DOLNICK Edward, *The Forger's Spell. A True Story of Vermeer, Nazis, and the Greatest Art Hoax of the Twentieth Century*, New York (N.Y.), Harper, 2008.

ECO Umberto, *Il cimitero di Praga*, Milano, Bompiani (coll. « Romanzo Bompiani »), 2010.

ECO Umberto, « La forza del falso » dans *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani (coll. « Saggi Bompiani »), 2002.

GINZBURG Carlo, *Miti, emblemi, spie: morfologia e storia*, Torino, Einaudi (coll. « Nuovo Politecnico »), 1986.

GREENHALGH Shaun, *A Forger's Tale*, Crows Nest, Allen & Unwin, 2017.

GROOM Nick, *The Forger's Shadow. How Forgery Changed the Course of Literature*, London, Picador, 2002.

GUARNIERI Luigi, *La doppia vita di Vermeer*, Milano, Mondadori, 2012.

HEBBORN Eric, *Confessions of a Master Forger: The Updated Autobiography*, Londres, Cassell, 1998.

HEBBORN Eric, *The Art Forger's Handbook*, Londres, Cassell, 1997.

HELLER Marielle (réal.), *Can You Ever Forgive Me?*, Archer Gray, Bob Industries, Fox Searchlight Pictures, 2018, 106 mn.

HOLBEIN Hans, DE VAUZELLES Jean et CORROZET Gilles, *Les simulachres et historiées faces de la mort, autant élégamment pourtraictes, que artificiellement imaginées*, Bâle, 1538.

HUTCHEON Linda, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York, London, Routledge, 1988.

ISNARD Guy, *Faux et imitations dans l'art*, Paris, Fayard, 2 vol., 1959.

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, Hazan, Musée du Louvre (coll. « Conférences et colloques »), 2009, p. 13-24.

LAURENT Éric et RIBETTES Jean-Michel, « De l'imposture. Conversation entre deux psychanalystes (École de la Cause freudienne) : Éric Laurent, Jean-Michel Ribettes » dans *Vraiment faux. Exposition, Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 11 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1988.

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

LESSARD Réal, *L'Amour du faux*, Paris, Hachette, 1987.

LEVANTAL Philippe, « L'affaire Vermeer rebondit », *Connaissance des Arts*, 1971, n° 237, (coll. « Bibliothèque "Connaissance des arts" »), p. 90-100.

LOPEZ Jonathan, *The Man Who Made Vermeers: Unvarnishing the Legend of Master Forger Han van Meegeren*, Orlando, Mariner Books, 2008.

MAHOUX Bernard, *Jeanne la faussaire : une femme dans la guerre de Cent ans*, Pollestres, TDO éditions (coll. « Histoire du Sud »), 2016.

MAUREL-INDART Hélène, *Du plagiat*, éd. revue et augmentée, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 2011.

MAZZONI Gianni, *Falsi d'autore: Icilio Federico Joni e la cultura del falso tra Otto e Novecento*, Siena, Italie, Protagon, 2004.

MCHALE Brian, « "A Poet May Not Exist": Mock-Hoaxes and the Construction of National Identity » dans Robert J. Griffin (ed.), *The Faces of Anonymity: Anonymous and Pseudonymous Publication from the Sixteenth to the Twentieth Century*, New York, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003, p. 233-252.

NOCHLIN Linda, *From 1971: Why Have There Been No Great Women Artists?*, <http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists/>, 30 mai 2015, consulté le 11 novembre 2019.

NORMAN Frank, NORMAN Geraldine et KEATING Tom, *The Fake's Progress: Being the Cautionary History of the Master Painter & Simulator Mr Tom Keating as Recounted With the Utmost Candour & Without Fear or Favour to Mr Frank Norman*, London, Hutchinson, 1977.

PIEDOIE LE TIEC Éric, *Confession d'un faussaire. La face cachée du marché de l'art*, Paris, Max Milo, 2019.

PODDI Stefano, « Tra genio e follia. Paolo Ciulla, il falsario caritatevole (I parte) », *Il giornale della numismatica*, janvier 2012, n° 1, p. 40-44.

PODDI Stefano, « Tra gennio e follia. Paolo Ciulla, il falsario caritatevole (II parte) », *Il giornale della numismatica*, février 2012, n° 2, p. 40-43.

SARTWELL Crispin, « Aesthetics of the Spurious », *The British Journal of Aesthetics*, 21 septembre 1988, vol. 28, n° 4, p. 360-367.

SENGES Pierre, *La Réfutation majeure. Version française d'après Refutatio Major, attribué à Antonio de Guevara (1480-1548)*, Paris, Gallimard (coll. « Folio »), 2007.

SENGES Pierre, *Veuves au maquillage*, Paris, Verticales, 2000.

TERRAS Lucien, « Les faux autographes de Denis Vrain-Lucas » dans *Vraiment faux. Exposition à la Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1 juin-18 septembre 1988*, Jouy-en-Josas, Fondation Cartier, 1988.

TUMMERS Anna, *The Eye of the Connoisseur: Authenticating Paintings by Rembrandt and His Contemporaries*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2011.

TUMMERS Anna et JONCKHEERE Koenraad, *Art Market and Connoisseurship: A Closer Look at Paintings by Rembrandt, Rubens and Their Contemporaries*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2008.

WILSON Derek, *Hans Holbein: Portrait of an Unknown Man*, Londres, Random House, 2006.