

GUY RIBES

avec Jean-Baptiste Péretié

AUTOPOTRAIT D'UN FAUSSAIRE



DOCUMENTS

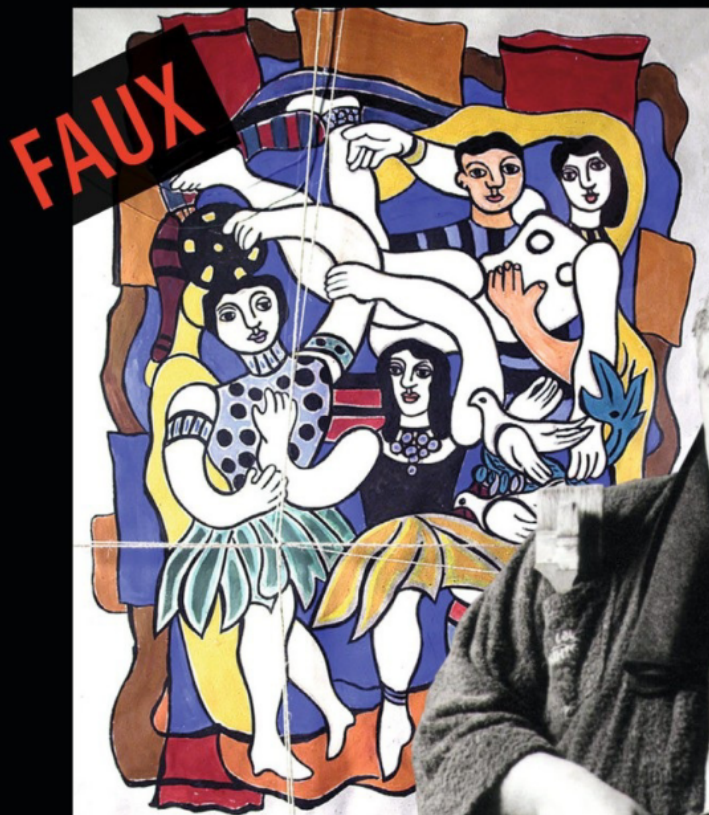
PRESSES
DE LA CITÉ



GUY RIBES

avec Jean-Baptiste Péretié

AUTOPOTRAIT D'UN FAUSSAIRE



DOCUMENTS

PRESSES
DE LA CITÉ



Guy Ribes
avec Jean-Baptiste Pérotié

AUTOPOTRAIT D'UN FAUSSAIRE

DOCUMENTS

PRESSES
DE LA CITÉ 

Un joueur se refait toujours

Il nous arrive rarement de croiser des hommes de talent qui ont marqué une époque. Guy Ribes en est un.

J'ai rencontré Guy il y a dix ans, alors que, foudroyé en plein vol, il se retrouvait à terre, sans rien ni presque plus personne pour le soutenir. Seule la peinture, maîtresse exigeante et fidèle, ne l'a jamais trahi. Guy garde de ces années le souvenir d'une reconstruction douloureuse et solitaire. Ce livre participe à sa renaissance de peintre libre. Guy est un héros de tragédie grecque qui refuse son destin. A soixante-huit ans, enfin serein, il devient celui qu'il aurait dû être : un peintre qui signe de son nom.

Au-delà de sa trajectoire personnelle et de son combat pour rester debout, Guy nous raconte dans ce livre la mutation d'une société dans laquelle l'art est devenu une marchandise ordinaire.

Personnage flamboyant, malicieux et imposant, Guy n'est pas un puissant de ce monde. Il n'a été qu'un maillon dans l'immense marché de l'art qu'il a bien failli faire éclater. En peignant à la manière des grands maîtres, il s'est joué des experts, et des spécialistes.

Enfant de la rue, il connaît la vie des grands peintres jusque dans les détails les plus intimes. Pour peindre un Renoir, un Picasso, Guy changeait de peau. Il se laissait envahir par le maître jusqu'à obtenir le trait parfait. Chaque peinture était un combat qu'il se livrait à lui-même.

Chaque parenthèse dans la vie des autres l'éloignait de sa propre vie.
Jusqu'à l'oubli de soi.

Guy est le dernier dinosaure d'un monde où la peinture était une passion avant d'être un placement.

Il est un homme de cœur et d'honneur, un révolté qui refuse de courber l'échine.

Il a une revanche à prendre sur la vie. S'il a commencé va-nu-pieds, il a connu la fortune et les honneurs.

Guy Ribes est un joueur, et un joueur se refait toujours !

Sylvie Bailly, auteur, scénariste

Délit flagrant

Ce matin-là, j'étais Picasso. Je peignais, entouré d'œuvres d'art et de livres anciens. Les premières lueurs du jour pénétraient dans mon atelier par un velux et une unique fenêtre. Les rayons du soleil créaient une atmosphère en clair-obscur, calme et enveloppante. Derrière moi, une lampe de style Gallé éclairait un jeu d'échecs en bois sculpté. Des tableaux, des statuettes d'art africain et une collection de pipes anciennes couvraient les murs. Quelques exemplaires de *La Gazette Drouot*, l'hebdomadaire de la célèbre maison de ventes aux enchères parisienne, étaient alignés sur les étagères.

Je travaillais et vivais là depuis une dizaine d'années, en compagnie de Boubou, mon imperturbable chat blanc. Dès que j'attrapais un pinceau, Boubou se posait près de moi et observait de ses yeux perçants chacun de mes gestes. Plus qu'un chat, il était devenu un vrai compagnon de création, presque un être humain. Pour lui comme pour moi, cet atelier était un refuge, une tanière. Un petit endroit tranquille, où je passais complètement inaperçu, situé tout en haut d'un hôtel particulier de Saint-Mandé, aux portes de Paris.

Ce matin-là, donc, j'étais Picasso. J'étais totalement concentré sur une tauromachie à l'encre de Chine. Tout devait y être. Tout devait être

ressenti. Tout devait vibrer. Surtout rien de précis ni de trop détaillé : une simple courbe pour figurer l'arène, des taches pour représenter le public, les lances des picadors, le taureau qui charge. Le défi entre l'homme et la bête. Le sang qui coule. La mort.

J'avais, comme toujours avant de me lancer dans la création d'un faux, passé des jours entiers à faire des recherches, à lire et relire des ouvrages spécialisés, à faire des essais... Mais à l'instant précis de la création, tout cela n'avait plus aucune importance. Il fallait oublier la recherche, laisser l'esprit libre et garder la main légère, relâchée.

Je ne savais pas, bien sûr, que ce faux-là serait le dernier que je ferais avant d'être arrêté par la police, quelques heures plus tard. Je le peignais comme les autres, dans un mélange d'exaltation et d'habitude. Des Picasso, j'en avais fait des dizaines au cours de ma vie d'artiste faussaire. Bien sûr, il m'avait fallu des années avant d'en arriver là. J'avais dû suivre une véritable période d'apprentissage. Et, avant même, il m'avait fallu oser m'attaquer à ce géant. Puis rater, recommencer encore et encore, pour enfin parvenir, de temps à autre, à sa hauteur.

Une fois le dessin à l'encre de Chine achevé, j'ai remis du tabac dans ma pipe et je me suis accordé quelques instants de repos dans mon fauteuil en cuir usé. L'odeur envoûtante du tabac envahissait la pièce. Boubou me regardait toujours, en ronronnant, visiblement satisfait du travail de son maître. Puis je me suis saisi d'un livre ancien, acheté peu de temps auparavant dans une boutique spécialisée de la rue de Seine, à Paris. Je l'ai ouvert à la première page et j'ai dessiné un motif représentant un peintre devant son chevalet, affublé de deux petits anges. D'un même mouvement, j'ai ajouté une date, griffonné « Pour M. Schwarz » et j'ai signé : « Marc Chagall ». Le livre, par la simple présence de cette dédicace, venait de multiplier sa valeur par dix. Quant à moi, à cet instant précis, je n'étais déjà plus Picasso. J'étais devenu Chagall. La réalisation de la signature m'avait pris quelques secondes. Mais dans ces quelques secondes, il y avait des années d'expérience.

Savoir peindre à la manière d'un grand maître est une chose, savoir imiter sa signature en est une autre...

Une fois mes travaux matinaux achevés, j'ai rassemblé tout ce qui m'avait servi à leur fabrication : pinceau, papier, encre de Chine, documentation, etc. J'ai mis le tout dans un grand sac-poubelle noir que je suis allé jeter dans une benne à ordures à dix minutes à pied de mon appartement. Puis je suis rentré tranquillement, en profitant du soleil d'hiver.

A mon retour, j'ai réuni quelques tableaux et dessins signés Picasso, Chagall, Léger, Dalí, Matisse et Vlaminck, ainsi que des livres dédiacés par mes soins. Je devais remettre le colis à un amateur de livres anciens à qui j'avais donné rendez-vous dans un restaurant où j'avais mes habitudes, situé près de la mairie de Saint-Mandé.

Mon client est arrivé à l'heure dite, accompagné de l'un de ses amis. Etrangement, la brasserie était presque vide, à l'exception de deux couples assis à quelques mètres de nous. Il m'a semblé aussi que le barman n'était pas le même que d'habitude... Mais cela ne nous a pas empêchés de prendre notre temps et de discuter autour d'un bon repas.

Une fois l'affaire conclue et notre déjeuner terminé, chacun est parti de son côté. Ayant besoin d'acheter une loupe grossissante, je me suis rendu chez un ami opticien, Gilbert, dont la boutique était située non loin de là. Nous discussions tranquillement lorsqu'un couple – lui barbu, elle plutôt jolie – a fait irruption dans le magasin. Gilbert leur a demandé de patienter quelques instants :

— Je suis à vous dans deux minutes.

— Ne te fatigue pas, Gilbert, c'est la police, ai-je déclaré en prenant les devants.

— Monsieur Ribes, vous nous avez reconnus...

Ils ont sorti leur carte et m'ont demandé de les suivre. Puis ils m'ont embarqué, sans fouille ni menottes, très gentlemen, dans une belle berline noire banalisée. J'ai appris un peu plus tard qu'ils appartenaient à la Brigade centrale pour la répression des contrefaçons industrielles et artistiques. Le barbu qui m'avait arrêté était le commandant Marten, un flic que j'ai eu l'occasion de revoir à maintes reprises par la suite. Il n'avait rien d'un cow-boy de banlieue.

On pourrait croire que j'ai ressenti, à l'instant précis de mon arrestation, de la peur, de la colère ou une envie irrépressible de m'enfuir. Mais le sentiment qui m'a envahi a surtout été le soulagement. Comme si le poids qui pesait sur mes épaules depuis trop longtemps, sans que je m'en rende compte, s'était envolé d'un seul coup. Une sensation que le langage froid et technique de la justice – celui de l'ordonnance de renvoi devant le tribunal correctionnel, rédigée par le juge en charge de mon affaire – ne peut exprimer :

« A l'issue de surveillances, les enquêteurs interpellaient le 5 janvier 2005 Guy RIBES et deux autres personnes ensuite mises hors de cause. Dans le véhicule d'une d'entre elles étaient découverts des tableaux et dessins, que Guy RIBES venait de lui vendre, signés PICASSO (scellé CB1), CHAGALL (scellé CB12), Fernand LÉGER (scellé CB13), DALI (scellés CB14, CB15), MATISSE (scellé CB16, CB17), VLAMINCK (CB4), ainsi que des livres d'art censés êtres dédiacés par PICASSO (scellés CB5, CB9, CB10) et CHAGALL (scellés CB6, CB7, CB8). Guy RIBES reconnaissait qu'il s'agissait de faux de sa main [...] »

Pendant dix ans, j'avais travaillé pour une équipe qui utilisait mes talents de faussaire pour réaliser de grosses arnaques. Les tableaux partaient de mon atelier pour finir, au bout de la chaîne, chez des collectionneurs dupés, voire en salle des ventes chez Drouot ou Sotheby's.

Cela ne pouvait que mal finir. Et ce n'était encore que la partie émergée de l'iceberg : durant près de trente ans, j'avais glissé mon style dans celui des autres. Mes mains et mes yeux avaient été ceux de Picasso, Renoir, Matisse ou encore Dalí, par-delà leur mort. J'avais appris à dessiner comme eux, au point d'en oublier ma propre peinture et de me perdre dans les labyrinthes du faux. Je ne savais plus qui j'étais. Enfin, j'allais pouvoir redevenir moi-même, oublier l'altitude des grands maîtres pour mieux retomber sur mes pieds. Je suis vraiment devenu peintre le jour de mon arrestation.

Les flics m'ont emmené dans mon atelier. Là, dix de leurs collègues étaient déjà au travail, en train de fouiller partout, à la recherche de tout ce qui pouvait correspondre à la fabrication de contrefaçons : papiers, couleurs, tampons, etc. Mais ils ne trouvaient rien, pour la simple raison que j'avais l'habitude, pour chaque peinture, de détruire systématiquement tout le matériel qui m'avait servi et qui aurait pu permettre de remonter le fil du processus de création. Comme les « archers » ne découvraient rien de suspect, ils continuaient à fouiller, sans se gêner pour mettre mon atelier sens dessus dessous. Pendant ce temps, ils m'avaient gentiment convié à m'asseoir dans un fauteuil et à ne pas en bouger. Je m'efforçais de réfléchir.

Avaient-ils arrêté les autres ? me demandais-je. Qu'allait déclarer mon ami Gilles, qui jouait le rôle de l'intermédiaire auprès des collectionneurs floués ? Et qu'allait dire le marchand de tableaux véreux ?

J'en suis rapidement venu à la conclusion que si les flics étaient si nombreux à fouiller mon domicile, c'est qu'ils n'étaient pas là pour rigoler. Ils y mettaient les moyens, cela n'avait rien d'une arrestation au hasard. Je commençais donc à envisager les conséquences, à imaginer ce qui m'attendait. J'avais déjà connu, à d'autres occasions, la garde à vue, la moulinette des interrogatoires, l'instruction, la prison... Mais à ce moment-là, j'ai compris qu'il s'agissait de bien plus que tout cela. Ce qui se

dessinait devant mes yeux, c'était un véritable changement de vie. Tout s'achevait. Et tout allait pouvoir enfin recommencer.

Pour la première fois de mon existence, je me suis dit que je pourrais révéler, le moment venu, mes techniques de faussaire ainsi que les petites combines et les grands arrangements du marché de l'art, en particulier la façon dont ce dernier se nourrit des faussaires et de leurs créations. Pour la première fois, j'ai senti qu'il me faudrait raconter en détail ce que j'avais vécu : l'apprentissage du métier, les secrets de fabrication, l'exaltation et la magie du faux, le rôle trouble des marchands et des experts, les entourloupes à plus ou moins grande échelle de ce milieu... Quelques années plus tard, un flic sans imagination a dit dans une interview au sujet de mon affaire que j'étais « le faussaire de la décennie ». Je préfère retenir ce qu'a dit l'expert artistique Gilles Perrault lors de mon procès :

— Si Picasso était vivant, il l'embaucherait.

Dans la voiture qui me conduisait vers les locaux de la police, bercé par le bruit régulier de la sirène, un flot de questions m'a envahi. Comment en étais-je arrivé là ? Comment, alors que rien ne me prédestinait à l'art, avais-je réussi à m'extraire de mon milieu pour devenir peintre, puis, ce que la société nomme d'un terme que je trouve réducteur, un faussaire ? Comment, après une vie consacrée à la peinture, avais-je été une dernière fois rattrapé par la sentence de mon vieux maître en dessin de soierie, Paul Spay, qui, lorsque j'avais seize ans, m'avait dit droit dans les yeux :

— Tu finiras en prison.

Comme un boomerang, mon passé et mon enfance me revenaient à la figure.

L'hôtel du Cheval Blanc

Un souvenir d'enfance. J'ai sept ans, peut-être huit. Tous les jours, je me rends dans une immense pièce sombre et froide, et je m'assois seul à une table. Sur une feuille de papier blanc, je trace inlassablement des cercles et des carrés, à main levée, sous le regard sévère du père Berger, un jésuite de l'Assistance publique. Comme un prof de piano, Berger me fait répéter mes gammes, inlassablement. Cercles. Carrés. Cercles. Carrés. Je suis totalement absorbé par la tâche. Rien ne peut faire dévier mon esprit de l'exercice. Cercles. Carrés. Cercles. Carrés...

Le père Berger est la première personne qui m'a mis un crayon entre les mains. Il m'a ouvert l'esprit pour toujours. Qui sait ce que je serais devenu sans lui ? Il m'avait recueilli et placé dans le manoir de Boisy, un internat pour enfants situé à quelques kilomètres de Roanne. Ce manoir, avec ses tourelles hautes, ses douves et son immense parc, paraissait, pour le gosse que j'étais, à la fois magique et effrayant. Le jésuite, lui aussi, me terrifiait et me rassurait tout à la fois. Il était un mélange de douceur protectrice et de discipline de fer. Les jours de congé, je passais l'après-midi à jouer avec les arcs qu'il nous taillait dans des branches de noisetier. Et le soir, je passais souvent des heures entières à genoux sur une règle en fer, en punition de je ne sais quelle bêtise commise durant la journée.

Dans la solitude de la nuit, mon imagination galopait. Je pensais à mes chevaux en bois, que je n'avais pas eu le droit d'emporter avec moi en quittant la maison de mes parents. Une fois couché, je me retournais dans mon lit, tout au fond d'un immense dortoir qui sentait la paraffine, près de là où le père Berger lui-même dormait. Au bout d'un temps qui me paraissait infini, le poing serré sur mes crayons, je finissais par oublier mes angoisses d'enfant et je trouvais enfin le sommeil.

Durant l'étude, Berger faisait tout pour m'apprendre le latin, mais je n'ai jamais pu retenir une seule déclinaison. Ce n'est pas l'envie qui me manquait, pourtant, mais je n'y arrivais tout simplement pas et plus personne ne m'en a redonné l'occasion par la suite. Heureusement, il n'y avait pas que le latin. Dès que j'avais un crayon à la main et une feuille de papier sous les yeux, mon esprit s'évadait. Toutes mes peurs s'envolaient. Je recopiais des images de bandes dessinées, des chevaux au galop montés par des cavaliers, que je finissais par transformer complètement. Et puis je faisais, sous l'œil attentif du père Berger, des cercles et des carrés à main levée... C'est là le seul et unique enseignement classique que j'ai eu dans ma vie. Tout le reste – les techniques de peinture, l'histoire de l'art et des artistes, les courants et les périodes – je l'ai appris bien plus tard, en rencontrant des maîtres qui ressemblaient à tout sauf à des professeurs des Beaux-Arts. Car étant donné le milieu d'où je venais, absolument rien ne me prédisposait à la peinture.

Je suis né dans une maison close, un jour de juillet. C'était une maison à l'ancienne, située dans le centre de Roanne, fréquentée par tous les notables de la région. Elle s'appelait l'hôtel du Cheval Blanc. J'en garde, malgré le recul des années, une image assez précise. A droite en entrant, se trouvait le bar, et, en face, un bel escalier avec un tapis rouge qui menait aux chambres. Dans la cuisine, un vieux frigo hors d'usage servait de placard pour mes jouets en bois, avec lesquels je m'amusais à longueur de journée.

Madame Jeanne, ma mère, tenait les filles, qu'elle traitait en général avec humanité : celles-ci faisaient partie de la famille. Quand mes parents avaient à faire, les filles s'occupaient de moi avec beaucoup de tendresse et d'affection. Le soir, elles me prenaient une par une sur leurs genoux pour m'embrasser avant que je monte me coucher. Je dormais au dernier étage avec mes frères aînés, dans la grande chambre 17.

Le reste du temps, je baignais dans l'odeur envoûtante de ma mère et de son peignoir en soie de Chine. Ce peignoir, j'en sens encore le parfum aujourd'hui. C'est peut-être même ce kimono qui a fait de moi un peintre : les rouges et ors de ses motifs, qui représentaient des oiseaux de paradis, sont les premiers coloris dont je me souviens avec précision.

Mon père, lui, se chargeait de faire tourner la boutique. Et elle tournait très bien. Comme il était aussi propriétaire d'un cinéma, l'Eden, il avait l'habitude de dire :

— Pendant que monsieur va voir les filles et monte au ciel, madame emmène les enfants à l'Eden, et moi, je suis gagnant des deux côtés.

Et puis, soudain, mon père n'a plus rien gagné du tout. Le champagne a cessé de couler. Les casseroles sont devenues vides. La loi Marthe Richard¹ était passée par là. Mes parents ont été arrêtés, jugés pour proxénétisme et envoyés en prison. Les scellés ont été posés sur la porte de l'hôtel et, du jour au lendemain, je n'avais plus ni ma chambre, ni mes jouets, ni les filles pour s'occuper de moi. Ni, surtout, l'odeur du peignoir en soie de ma mère...

Durant les années qui ont suivi, je me suis souvent demandé ce que devenait notre hôtel, rendu inaccessible par les scellés. Le temps et la poussière ont dû rapidement recouvrir les meubles Art déco et le tapis rouge des escaliers... Dans mes rêveries solitaires, j'arpentais les pièces de cette maison dans laquelle je ne suis jamais revenu. Mais j'ai cherché à retrouver tout au long de ma vie, dans les différents lieux où j'ai habité, cet esprit lointain, cette atmosphère, ces odeurs et ces couleurs de mon enfance.

Mes parents ont fini par sortir de prison et ils ont réuni tous leurs enfants, qui avaient été éparpillés ici et là. Ma sœur Denise, avec qui je m'entendais très bien, avait été envoyée à Noirétable chez des religieuses. Mes frères Jean-Claude et Michel, eux, avaient été mis en pension à Saint-Etienne, au Plateau. Ce sont surtout eux qui m'ont manqué pendant mes années au manoir de Boisy. Pour ce qui est de l'absence de mes parents, je m'étais très vite endurci.

Nous vivions désormais chez ma tante Marie, un personnage particulièrement haut en couleur. Elle était maire de la petite commune de Thoissey dans l'Ain et marchande de bonbons. Elle réunissait ses conseils municipaux au bord du fleuve, où elle passait ses journées à pêcher. Pendant la guerre, elle s'était engagée dans la Résistance pour lutter contre les nazis. Ces messieurs lui avaient coupé le bout des doigts lors d'une de leurs équipées sanglantes. Inutile de préciser qu'aucun drapeau allemand ne flottait au-dessus du camping international du village.

Chez tante Marie, nous vivions à sept dans deux pièces et nous étions invités tous les jours au « restaurant de la table qui recule ». Par conséquent, comme il était difficile d'avoir à manger tous les jours, il était évidemment hors de question pour mes parents de nous offrir le moindre jouet. Avec ma sœur, nous n'avions qu'une boîte d'allumettes pour égayer nos journées. Pendant des mois et des mois, j'ai rêvé devant un camion miniature estampillé Kronenbourg, que je voyais tristement enfermé dans la vitrine d'un magasin de jouets, sans pouvoir le faire rouler autrement que dans mon imagination. Plus tard dans ma vie, quand j'en ai eu les moyens, j'ai retrouvé ce petit camion dans une vente de jouets de collection. Je me suis jeté dessus.

Mon père, lui, avait un camion, un vrai. Il travaillait comme « bâcheur » sur les marchés, c'est-à-dire qu'il transportait les marchandises des autres commerçants dans de grandes malles en osier, ainsi que les barnums montés le matin très tôt. Il faisait tous les marchés de Lyon et de

ses alentours. Dès l'âge de dix ou onze ans, je devais me lever tous les jours à quatre heures du matin pour l'aider à charger le camion avec mes frères et ma sœur, avant d'aller travailler quelques heures dans une fabrique de bonbons, l'usine Revel, à Oullins. C'était un travail pénible et dangereux. La pâte en fusion des bonbons au miel risquait, si on n'avait pas le coup de main, de provoquer de sacrées brûlures. Ça m'est arrivé une fois mais cela n'a pas eu l'air d'émouvoir mon père plus que ça... Quand, enfin, j'arrivais à l'école vers dix heures du matin, je n'avais qu'une envie : dormir. Et je dormais. Je repartais ensuite avant l'heure du déjeuner pour aller chez moi aider à préparer le repas et en fin d'après-midi, rebelote, il fallait décharger le camion. A sept heures et demie du soir, extinction des feux, sous le contrôle vigilant de mon père. Le peu d'argent de poche qu'il me donnait en échange de mon travail, il me le reprenait généralement en me plumant au poker...

Le chef de la famille était un colosse de plus de deux mètres de haut. Son lit et ses meubles étaient fabriqués à sa taille, sans quoi la moindre chaise se serait brisée net sous son poids. Quand il se mettait à hurler, il faisait trembler toute la maison, mais la plupart du temps il n'avait même pas besoin d'ouvrir la bouche : un simple regard suffisait. Ou bien la valse du ceinturon.

Mon père parlait de toute façon très peu. La légende familiale racontait que sa première femme avait été dévorée par les loups. Mais le grand méchant loup, c'était lui. Au moindre faux pas, il punissait sans crier gare. Quand j'allais chez le boucher, il me demandait de faire noter le prix au kilo et le poids exact de la viande, qu'il repesait ensuite sur sa balance personnelle. S'il manquait quelques centimes dans la monnaie que je lui avais rendue, il ne disait rien et laissait passer trois jours. Puis, au moment où je ne m'y attendais plus, il me mettait un coup qui me faisait voler de l'autre côté de la pièce.

— Tu crois que j'ai oublié que tu me devais vingt centimes ? hurlait-il.

Il portait à la main droite une très belle bague, ornée d'une cornaline, offerte par le cirque Bouglione. Cette bague, j'en ai gardé la marque toute ma jeunesse.

A la maison, défilaient souvent des amis de mon père, des figures du grand banditisme, membres du « gang des Traction avant ». Dans le milieu, Jean-Baptiste Ribes était un nom connu et respecté, ce qui explique d'ailleurs la facilité avec laquelle j'ai rencontré, plus tard, des voyous lyonnais : dans la rue, j'étais identifié comme le fils de mon père. Dans ma famille, on pratiquait plutôt le revolver que le pinceau.

Quand j'avais une dizaine d'années, nous avons déménagé à Villeurbanne, dans un appartement beaucoup plus grand. J'allais alors à l'école Berthelot où je me battais régulièrement avec mes camarades Aïssa et Mohamed. C'était la guerre d'Algérie importée dans la cour de récréation. Aïssa et Mohamed étaient encore bien plus pauvres que nous. A côté d'eux, nous étions considérés comme des bourgeois.

En bas, se trouvait une imprimerie, la maison Quentin, dans laquelle je travaillais de temps en temps. L'endroit me fascinait. C'était une grande pièce tout en longueur, avec cinq machines bruyantes et une odeur d'encre qui envahissait chaque recoin. J'étais chargé de porter les encres et de tirer les feuilles imprimées quand elles sortaient des machines.

A l'imprimerie comme à la maison, j'avais toujours un crayon à la main : c'était ma liberté, mon ticket pour l'évasion. Et comme le fils Quentin peignait, je lui apportais régulièrement mes dessins pour avoir son avis et ses conseils. Je lui montrais mes chevaux en mouvement, les portraits des gens que j'avais croqués sur le marché. A force de voir ses peintures, je me suis dit : « Pourquoi pas moi ? » Je lui ai emprunté un pinceau et quelques vieux tubes de gouache et j'ai fait mon premier tableau : un petit portrait de ma mère et de ma sœur, que j'avais imaginées en paysannes bretonnes en m'inspirant de l'école de Pont-Aven. Cette toile, je l'ai gardée pendant de nombreuses années, avant de la perdre dans un déménagement. On y voyait les deux femmes assises, l'une

le visage masqué par sa coiffe, l'autre en train de travailler, dans une atmosphère bleutée, à la fois tendre et mélancolique.

A la même époque, j'ai réalisé ma première commande pour le père de Richard, un copain d'école, qui avait ouvert des terrains de camping sous le nom de « Tout Camp ». Il savait que je dessinais bien et m'a demandé de lui peindre un toucan pour en faire son logo.

Dès que je le pouvais, je passais mon temps chez Richard. Ses parents étaient de bons bourgeois lyonnais, mais ils étaient tout sauf engoncés dans leurs privilèges. Au contraire, ils étaient ouverts, très cultivés, curieux d'informatique avant l'heure, grands voyageurs... Chez eux, les enfants étaient en permanence encouragés à développer leurs talents et à s'exprimer artistiquement. Le piano et la bibliothèque n'étaient pas là pour le décor. Souvent, à l'heure du goûter, le père, ancien ingénieur des Ponts et Chaussées et apiculteur pour son plaisir, ouvrait un livre d'art pour nous l'expliquer, ou nous faisait le récit de l'un de ses voyages avant de nous faire écouter une symphonie de Mozart. Dans la cave de leur maison, il y avait aussi des tas de trésors qui me fascinaient, des objets mystérieux soigneusement rangés sur des étagères, comme dans une caverne magique. J'avais la manie de fouiller dans cette cave : dès que j'y descendais, j'avais l'impression de partir en voyage... L'odeur de cet endroit est toujours restée gravée en moi.

Grâce à cette famille, qui m'avait en quelque sorte adopté, j'ai pu connaître autre chose que ce que m'offrait mon propre milieu. Je passais la journée chez eux et je rentrais chez moi le soir. Là, l'ambiance n'était pas vraiment la même... A la maison, il n'y avait ni livres, ni photos de voyage, ni objets d'art, et je n'entendais jamais parler de Mozart, encore moins de Matisse ou de Picasso.

1. Votée après la guerre, elle obligea la fermeture des maisons closes.

Un deal avec le juge

5 janvier 2005. Le jour où tout a basculé. J'avais été arrêté quelques heures plus tôt et je me trouvais maintenant dans les locaux de la police, dans un immeuble moderne de la banlieue parisienne, à Nanterre. Pour les flics, je n'étais pas un client ordinaire. Comme l'un d'eux me l'a dit alors :

— Monsieur Ribes, vous entrez dans la catégorie « délit noble ».

Evidemment, il était plus intéressant pour eux d'arrêter un faussaire de haut vol que de mettre la main sur un quelconque agresseur à la petite semaine. Dans le service, plusieurs d'entre eux semblaient d'ailleurs curieux de me rencontrer et de voir la tête que j'avais. J'étais le « pépère avec sa pipe »... Une fois les interrogatoires terminés, j'ai été emmené à l'étage supérieur et présenté à la grande patronne de la police judiciaire qui m'a demandé de lui dédicacer un livre ! J'ai écrit : « Pour un vrai flic, une fausse dédicace » et j'ai signé « Pica-Ribes ». Elle a rigolé gentiment... Il se trouve que nous nous étions croisés des années auparavant à Lyon, alors qu'elle venait tout juste de sortir de l'école de police.

Mais dans un premier temps, l'ambiance n'était pas vraiment à la rigolade. Les flics m'ont fait mijoter en me parlant d'une petite embrouille que j'avais eue quelque temps auparavant : une affaire de vente de pipes anciennes qui avait mal tourné. Je me suis expliqué sur cette affaire et j'ai

signé là où on m'a demandé de le faire. Cela semblait moins grave que ce que j'avais imaginé au premier abord. Puis le commandant Marten, le barbu qui m'avait arrêté, est revenu dans la pièce. Je lui ai demandé s'il en avait terminé avec moi.

— Non, je ne crois pas, m'a-t-il répondu avec son air sympathique. Viens voir.

Il m'a alors accompagné dans un couloir et m'a désigné les piles de dossiers qui s'étendaient sur près de cinq mètres de long.

— Tu vois tout ça ? Ce sont tous nos dossiers sur les faux tableaux. Je vais te donner des noms et tu me dis si tu piges de quoi il s'agit.

— Ça va, j'ai compris, lui ai-je répondu.

J'ai subi le feu de leurs questions pendant trois jours. Mais dès le départ, ils m'ont proposé un accord : si j'acceptais de reconnaître mes faux parmi tous les tableaux litigieux qu'ils avaient répertoriés dans leurs dossiers (des centaines d'œuvres), alors ils parleraient au juge et je n'irais pas en prison immédiatement.

Pourquoi me proposaient-ils un tel accord ? La raison était simple. Les flics de la BCRCIA¹, aussi compétents soient-ils, ne sont pas experts en art. Quant aux experts eux-mêmes, ils avaient été dupés à maintes reprises par mes tableaux. J'étais la base de la pyramide, la source de tout un réseau de trafic de faux et si je me mettais à table en reconnaissant mes œuvres, toute la procédure pouvait suivre. Si je ne le faisais pas, l'enquête risquait de patiner ; mais les flics avaient tout de même assez d'éléments contre moi pour me rendre la vie très désagréable.

Leur proposition tournait à mille à l'heure dans ma tête. Il n'était évidemment pas question que je balance qui que ce soit, mais s'il s'agissait simplement de reconnaître mes faux lorsqu'on me présenterait les tableaux et de décrire un système dont j'étais l'épicentre, alors, pourquoi pas ? De toute façon, je ne supportais plus de travailler dans les conditions auxquelles j'étais soumis à ce moment-là. Il était temps que ça explose,

une bonne fois pour toutes. Dans mon esprit, un verrou a sauté pour de bon.

Deux ou trois heures plus tard, le commandant Marten a confirmé que le juge donnait son accord, et il a commencé à me cuisiner. Il voulait tout savoir sur mes secrets de fabrication : mon matériel, ma technique de vieillissement artificiel du papier à dessin... Et ce que je savais des arnaques réalisées grâce à mes œuvres. Je me retrouvais tout à coup en train de donner un cours de faux à la police ! Les flics avaient à leur disposition un prof avec trente ans d'expérience dans son domaine... Au fond, pour moi, c'était l'aboutissement logique d'une vie au cours de laquelle le monde de l'art et le monde des voyous s'étaient si souvent rencontrés.

1. Brigade centrale pour la répression des contrefaçons industrielles et artistiques.

Comment j'ai appris la valeur des objets

A l'âge de treize ou quatorze ans, j'ai quitté le domicile familial. Je ne supportais plus mon père, et ce dernier, qui ne pouvait de toute façon supporter personne, me supportait encore moins que les autres. Il avait pris l'habitude de me traiter de « restant de giclette ». Ma mère n'a jamais rien pu faire pour empêcher ça.

Je me suis retrouvé dans la rue. Pour dormir, je me réfugiais à droite ou à gauche. Au petit matin, j'allais sur les marchés où mes parents travaillaient et j'attendais que mon père, facilement repérable avec ses deux mètres de haut, ait le dos tourné pour aller grignoter. Ou alors je retournais chez moi en cachette et récupérais la nourriture que ma mère déposait sur le bord de la fenêtre, avant de filer en vitesse. L'hiver, quand je redescendais les escaliers de la Croix-Rousse sans savoir où j'allais passer la nuit suivante, je me disais qu'il fallait que je garde le moral... Et je le gardais.

Souvent, dans le quartier de Saint-Jean, au centre de Lyon, j'allais de bar en bar proposer mes services en échange d'un repas ou de quelques pièces de monnaie. Un jour, je suis entré dans une vieille auberge tout en bois, la taverne de Gadagne. C'était un endroit magique, plongé dans une semi-obscurité et rempli d'objets anciens, d'armes de collection et de vieux

tableaux. Le maître des lieux, Armand Bouyet, était l'un des plus grands receleurs de Lyon. La cinquantaine, haute taille et petite moustache, rescapé d'un camp de concentration, il n'avait peur de rien ni de personne. Armand a tout de suite compris que je n'avais pas d'endroit où aller, que je fuyais les griffes de mon père et il m'a pris sous son aile. Sa taverne est devenue mon refuge. La nuit, je dormais sur les banquettes du bar. Et la journée, je me tenais dans un coin, à observer les allées et venues des types qui arrivaient avec la marchandise – des montres, des bijoux en or, des diamants – pour la vendre à Armand. Celui-ci jetait un regard et repérait en un clin d'œil ce qui l'intéressait ou pas :

— Ça, oui, je prends. Tel prix. Ça, j'en veux pas, remballe. Ça, peut-être. Donne-moi une heure.

J'étais tous les jours à la taverne. Je posais de plus en plus de questions et, petit à petit, Armand, qui avait de l'affection pour moi, m'a appris à regarder les beaux objets et à en chiffrer la valeur. Avec une loupe grossissante, il me montrait tous les petits détails sur la porcelaine, l'ivoire, les cuillers en argent. Grâce à lui, je faisais à la fois connaissance avec les choses artistiques et avec le milieu des receleurs, qui étaient d'excellents connaisseurs en matière d'art et d'objets précieux. Armand m'envoyait revendre un article chez un antiquaire ou faire un petit cambriolage ici ou là. Il me donnait une adresse, me demandait d'aller dérober tel objet en particulier, sans toucher au reste. C'était du travail tout en douceur.

— Un bon cambrioleur, ce n'est pas celui qui casse tout, c'est celui qui connaît les choses et qui ne prend que les bonnes, me glissait-il avec son air de ne pas y toucher.

J'ai vite essayé de mettre en pratique les leçons de mon nouveau maître. C'est ainsi qu'un jour, je me suis retrouvé avec une cargaison d'articles religieux et funéraires : croix, Christ en bronze, linceuls, étoffe de soie, cercueil en bois de luxe, qui devaient probablement servir pour les cérémonies occultes ou les messes noires, ce qui n'était pas rare à

l'époque à Lyon, ville connue pour son côté mystique. Je les avais dérobés un matin à l'aube, avec l'aide de ma sœur, dans un camion garé depuis quelques jours sous le pont de la Mulatière. J'ai débaroulé illico chez Armand pour lui proposer la marchandise. Nous avons tout déchargé dans son appartement, situé au-dessus de sa taverne. Les articles funéraires envahissaient littéralement son domicile. Après un examen attentif, Armand m'a racheté le tout. Mais le soir même, il m'a rappelé en me demandant de venir tout reprendre au plus vite.

— Mais pourquoi ? lui ai-je demandé.

— Ecoute, tu peux garder l'argent que je t'ai donné, mais s'il te plaît, sois gentil, remballe tout. Ma femme fait des bonds de dix mètres. Elle est terrorisée à l'idée d'avoir ce genre d'articles dans la maison et je ne trouve pas le moyen de la calmer. Il faut que tu me débarrasses de tout ça immédiatement.

J'ai donc tout récupéré, et l'ai proposé à ma mère qui n'était pas contre une petite affaire de temps en temps. Mais elle a réagi exactement comme la femme d'Armand : elle a sauté au plafond en me disant qu'elle n'en voulait pas. J'ai alors fait le tour des vendeurs d'articles funéraires qui n'étaient pas intéressés non plus... La marchandise s'avérait invendable. Il ne restait plus qu'à m'en débarrasser dans une décharge à proximité d'un camp gitan. Or, dans ce camp se trouvait une petite bicoque qui faisait office de bar, où j'allais boire un café en allant à la pêche. C'est en revenant dans ce bar quelque temps plus tard que j'ai appris la légende qui circulait depuis peu : au petit matin, la Sainte Vierge aurait déposé des croix, des Christ en bronze, des linceuls et d'autres articles encore, pour la communauté gitane qui en avait bien besoin ! Depuis lors, le camp s'est agrandi et la légende de la Vierge, paraît-il, court toujours. Inutile d'essayer de faire entendre l'histoire vraie à qui que ce soit... Pour tout le monde, c'est bien la Sainte Vierge qui avait agi cette nuit-là. Ma mère ne pensait d'ailleurs pas autre chose : « C'est probablement Elle qui a guidé ta main ! » m'avait-elle dit. C'était sans

discussion possible. Armand, toujours bienveillant à mon égard, avait ri aux éclats en entendant cette histoire.

Mes nouvelles activités ne m'empêchaient pas de continuer à dessiner, bien au contraire. Dans la taverne, j'avais toujours mon carnet à dessin sur moi et je croquais sur le vif les gueules des types et des filles qui passaient : des trognes de mecs de la rue ou des visages de femmes trop maquillées. Je vendais ensuite mes portraits pour quelques francs, ce qui me permettait de temps à autre de me payer une saucisse-frites.

Je devais avoir quinze ans lorsque ma mère a entendu parler d'une petite annonce qui disait : « Cherche apprenti dessinateur en soierie. » Ma mère ne savait ni lire ni écrire. C'était une toute petite femme à la présence et à l'élégance intemporelle, une Gitane originaire de Murcie, au sud de l'Espagne. Elle n'avait évidemment jamais fréquenté le monde de l'art, mais elle avait compris que j'étais fait pour le dessin et la peinture. Elle avait senti que j'avais du talent pour ça et pas pour autre chose :

— C'est le destin. Tu as une étoile qui te protège.

Depuis, sur mes propres tableaux, j'ajoute toujours une petite étoile sous ma signature, comme une façon de la remercier.

Maman est donc venue me chercher et m'a emmené dans un atelier spécialisé dans la création de motifs pour étoffes de soie, situé au cœur d'un quartier de traboules¹, dans un ancien monastère. C'était une très grande pièce, étroite et très haute de plafond, éclairée par de larges fenêtres. A chaque table se trouvaient un dessinateur et son apprenti. Je m'y suis immédiatement senti à l'aise, comme si j'étais déjà dans mon élément. Nous étions cinq ou six à passer le test, autour d'une grande table, avec à notre disposition tout le matériel nécessaire. Nous pouvions dessiner ce que nous voulions, avec une seule contrainte : interdiction de déchirer quoi que ce soit pour recommencer. Tout ce qui était esquissé sur

le papier devait servir à nous juger. J'ai peint des fleurs et j'ai été embauché immédiatement.

Le travail de « pommeau² » consistait principalement à assister un dessinateur confirmé. J'étais, pour ma part, l'apprenti de Bourgeaillat, un ancien blouson noir, qui avait fait de la prison avant de se ranger et de se marier. Il était très précis et soigneux, ce qui m'a permis d'acquérir une grande rigueur. Au début, comme beaucoup de jeunes, j'utilisais trop la gomme, ce qui graissait la feuille de papier. Bourgeaillat m'a donc purement et simplement interdit son usage. Tous les matins, à partir de six heures, je devais laver poil par poil ses pinceaux au savon de Marseille, mettre de l'ordre dans ses feuilles de papier et préparer ses couleurs. Celles-ci n'étaient pas en tube mais en poudre et il fallait retrouver la couleur exacte avec laquelle il avait travaillé la veille. Quand il arrivait, à huit heures, je devais déjà être en train de finir l'un de ses motifs, avant d'aller chercher du charbon à la cave pour alimenter le poêle. Puis je sortais acheter le petit déjeuner en suivant à la lettre les instructions de mon chef : le jambon devait être acheté dans telle charcuterie et le pain dans telle boulangerie et surtout pas dans telle autre, où le commerçant n'avait pas daigné dire bonjour la fois précédente... Si je ne respectais pas les ordres, je risquais de me faire maltraiter voire virer. J'entretenais de bonnes relations avec Bourgeaillat mais il ne me faisait pas de cadeau. La règle, c'était : le boulot d'abord.

Nous travaillions dans un univers particulièrement exigeant. La soierie lyonnaise étant réputée dans le monde entier, il fallait se montrer à la hauteur. Mais l'ambiance était unique. Les soyeux avaient leur vocabulaire – ils disaient par exemple un « dérain » pour un dessin, une « boîte à papouilles » pour une boîte aux lettres, et pour embobiner les nouveaux venus, on leur demandait d'aller chercher « la pierre à aiguiser les pinceaux » – et leurs traditions. Tout le monde fumait la pipe, de longues bouffardes de révolutionnaires qui permettent de dessiner sans avoir la fumée dans la figure. Quand le maître de l'atelier voyait qu'on était mal

partis sur un motif, il s'approchait l'air de rien, se penchait au-dessus de notre épaule et disait :

— Dis donc, c'est bien ce que tu fais... Oh, excuse-moi, petit, j'ai fait tomber un peu de cendre sur ton dessin.

Et il l'étafait alors en faisant mine de vouloir l'enlever, puis il se mettait à crier :

— Tu vois pas que c'est de la merde ce que tu fais ?

Très vite, moi aussi, je me suis mis à fumer la pipe, une habitude qui ne m'a plus jamais quitté. Mais surtout, j'ai appris à manier les couleurs et je me suis formé la main comme nulle part ailleurs. Pour les motifs, nous nous inspirions des gravures de Buffon ou de Jean Pillement, ainsi que des roses de Pierre-Joseph Redouté. Le dessin de soierie demandait une très grande finesse d'exécution, une maîtrise parfaite des coloris, une très stricte discipline de travail et un respect absolu du matériel. C'est un fait, les plus grands coloristes sont les dessinateurs de soierie. Leur talent est devenu légendaire par la suite. Mais l'âme de ce métier a été tuée par les dessinateurs qui se sont syndiqués, les techniques modernes qui ont débarqué, et l'obligation d'engager des élèves des Beaux-Arts. Les rouleaux gravés qui absorbaient l'encre et la diffusaient sur le tissu ont été remplacés par un nouveau procédé d'impression, l'offset, un peu comme la photo numérique a chassé l'argentique. Qui, à l'heure actuelle, saurait faire une gamme de coloris de la qualité que nous atteignions alors ? Pour le futur faussaire que je deviendrais, c'était une école magnifique. D'autant que la soierie m'a formé à la pratique de la copie. Lorsqu'un motif était accepté, il fallait en effet le reproduire à l'identique dans dix coloris différents, qui seraient ensuite présentés au client afin qu'il choisisse sa gamme préférée.

Le maître de l'atelier, Paul Spay, était un véritable mythe vivant. Il dirigeait l'un des ateliers les plus réputés de Lyon et était le plus grand dessinateur que j'ai connu. Avec son allure toujours élégante, ses yeux

clairs, ses petites lunettes et son corps d'alpiniste, il impressionnait tout l'atelier. Il se baladait entièrement nu sous son tablier pour effrayer les rares jeunes filles qui s'essayaient au métier. Une seule a tenu plus de quelques jours, celle que l'on appelait la Gigi. Mais la pauvre, elle en entendait des vertes et des pas mûres... Elle a fini par craquer elle aussi.

Tout le monde respectait infiniment Spay, et moi le premier. A son contact, j'ai peu à peu gravi les échelons : au bout de quelques mois, je suis devenu dessinateur. Je contribuais sérieusement au chiffre d'affaires de la maison, ce qui me rendait fier de moi, peut-être pour la première fois de ma vie. Je dessinais des fleurs et des herbiers, ou bien des motifs abstraits, des cercles et des carrés, en essayant tous les matins de me renouveler, d'inventer de nouvelles formes.

Chaque dessin était numéroté et référencé dans un cahier avec les initiales du dessinateur. Quand Spay vendait le motif, le dessinateur touchait dix pour cent, ce qui pouvait doubler ou tripler sa paye. A son retour de ventes, il criait dans tout l'atelier :

— J'ai vendu le G4, le M5, le D7.

Tout le monde plongeait dans le cahier pour voir qui était l'heureux élu. Celui qui n'avait pas vendu de dessin cette fois-là était le bouc émissaire pour le reste de la semaine. Une grosse brosse à dents, que nous avions fabriquée nous-mêmes, était accrochée au-dessus de sa tête, comme s'il avait mauvaise haleine. Et il était superbement ignoré par Spay durant les jours suivants : un dessinateur qui ne vendait pas, c'était un dessinateur qui ne créait pas.

Mais Spay connaissait aussi les difficultés de la création et de la jeunesse. Il savait qu'il y avait des moments où les motifs ne sortaient pas des pinceaux et dans ce cas-là, il nous emmenait tous à la pêche. Ou bien il nous laissait faire les imbéciles avec une brosse de toilette, qu'on trempait dans les couleurs et qu'on se balançait à la figure. Jusqu'au jour où les couleurs ont giclé sur une feuille : cela a donné de très beaux herbiers. Tout le monde s'est alors mis à peindre avec ce nouveau pinceau ! Quand le maître n'était pas là, c'était la cour de récréation... On

se passait une paire de jumelles pour regarder les filles qui travaillaient en face de l'atelier. On se chamaillait. On se charriait à longueur de journée. Mais dès qu'on entendait la Frégate noire de Spay qui rentrait sous le porche, tout le monde se calmait. Comme il boitait, on pouvait deviner le moment précis où il allait entrer dans l'atelier. Alors, c'était le silence total : tout le monde s'était remis au boulot.

Un jour, Bourgeaillat, qui partait habituellement en tournée de ventes à l'étranger avec le maître, a voulu rester avec sa famille. Spay m'a alors proposé de partir avec lui, ce que j'ai accepté sans hésiter une seconde.

— Tu te trouves une pièce d'identité et une autorisation parentale et tu viens avec moi, a ordonné Spay. Et surtout, a-t-il ajouté, un costume.

Tu parles que j'en ai trouvé un ! Un copain, qui avait travaillé à la Brioche, à Lyon, avait un trois-pièces de garçon de café. Je le lui ai emprunté et je suis parti en voyage avec un costume de serveur trop grand pour moi. Je portais la lourde valise qui contenait les trois cents ou quatre cents dessins que nous propositions à nos clients, des soyeux locaux qui achetaient les droits de reproduction des motifs, en Italie, en Espagne, en Allemagne ou en Autriche. Le soir, une fois la vente terminée, j'étais chargé de faire une copie des dessins vendus pendant la journée, afin que la quantité de marchandise qui entrait sur le territoire soit équivalente à celle qui en sortait et que la douane nous laisse tranquilles. Une fois de plus, cela m'exerçait la main de manière redoutable. Puis, les travaux du soir terminés, Spay m'emmenait voir les filles.

La première fois que nous sommes allés en Espagne, Spay s'est moqué de moi parce que dans le train, en voyant un grand lac près de Marseille, j'ai cru que c'était la mer, que je n'avais jamais vue de ma vie. En rentrant, ils m'ont tous charrié pendant trois semaines.

Pour détendre l'atelier, Spay avait un grand jeu qui faisait rire tout le monde, sauf moi. Sa fille et moi louchions, mais pas du même œil. Parfois, il amenait sa fille à l'atelier et nous mettait tous les deux côte à côte, pour

que nos yeux convergent ou divergent selon la position où il nous plaçait. Et tout le monde se tordait de rire. Spay me disait toujours :

— Dis donc, t'aurais pas un strabisme divergent, toi ?

Je n'avais jamais entendu cette expression de ma vie. Mais je savais que mon père, jamais avare de compliments, me surnommait « vise de biais ». Un jour, accompagné de ma mère, je suis allé à l'hôpital Saint-Luc, rencontrer le professeur Paufique, grand chirurgien ophtalmologiste. Ce dernier m'a opéré, et, parce que j'ai gardé les yeux très rouges pendant un moment, mon surnom a changé : je n'étais plus « vise de biais », mais « mon petit lapin » quand j'arrivais à l'atelier. Ça ne m'a pas empêché de retravailler tout de suite.

Les banquettes de la taverne d'Armand n'étant pas toujours disponibles, je passais parfois la nuit sur une des tables à dessin de l'atelier. Un matin, Spay, arrivé plus tôt que d'habitude, m'a surpris en train d'y dormir. Il savait aussi que je me servais du matériel de l'atelier pour mes dessins, que j'allais vendre sur les marchés afin de gagner quelques sous. Mais il me laissait faire avec bienveillance. Je me souviens d'un soir où je suis entré dans l'atelier, à la nuit tombée. L'immense pièce, haute de sept mètres de plafond, était plongée dans l'obscurité. Je marchais doucement, pour éviter de faire grincer le plancher en bois. Au fond, une lampe restée allumée m'attirait comme un aimant. C'était Spay à son bureau, en train de travailler sur un motif.

— Entre. Je t'ai senti arriver, a-t-il crié.

Le courant d'air de la porte lui avait annoncé ma présence. Nous avons discuté un moment et je lui ai fait part de mes envies de peinture.

— Ribes, si un jour dans ta vie tu arrives à faire un seul très bon tableau, sois content. Un seul. Parce que tout le reste, c'est de l'apprentissage.

Ce tableau, l'ai-je peint ? C'est la grande question. Mais cette phrase est restée gravée dans ma mémoire.

Des années plus tard, en retournant à l'atelier de dessin, je suis tombé sur le neveu de Spay qui m'a annoncé que son oncle était mort « d'un infarctus à l'Artabuche ». C'était la manière des soyeux pour dire que sa tendance à picoler de l'Artaban, du gros rouge à quatorze degrés, avait fini par le tuer. Spay buvait dans un verre « millésimé » – le même depuis des années et des années – et nous avions interdiction absolue de le laver. Il a fini par régler l'addition.

Avec le recul des années, je réalise à quel point cette rencontre avec Paul Spay a été déterminante dans ma vie. Cela a d'ailleurs été une constante : j'ai toujours appris grâce aux autres. N'ayant pas beaucoup fréquenté l'école, j'ai, à chaque fois que j'ai pu apprendre, saisi ma chance. Berger le père jésuite qui m'enseignait à tracer des cercles et des carrés, monsieur Netz, le père de Richard, le bourgeois cultivé qui me parlait de Mozart, Armand Bouyet le receleur qui aimait les beaux objets, Paul Spay le maître du dessin de soierie... Tous m'ont donné, chacun de manière différente, le goût et le sens des belles choses. Ce sont des hommes sans qui je ne serais pas devenu un artiste. J'ai puisé chez eux ce que je n'avais pas reçu ailleurs. Ils ont été, en quelque sorte, mes vrais pères.

Quand je sortais de l'atelier de dessin le soir, je traînais dans les rues et c'est comme ça, aux heures sombres, que j'ai rencontré Jean Mahler, un ami d'Armand Bouyet. Jean avait quelques années de plus que moi : j'avais seize ou dix-sept ans, il devait en avoir vingt-quatre ou vingt-cinq. Notre rencontre a été une sorte de coup de foudre. Comme un grand frère, il m'a prêté ma première piaule et m'a pris sous sa protection.

Jean était instruit, très intelligent et doté d'un humour terrible. Avec ses yeux noirs très durs et la balafre qui lui barrait la joue droite, il inspirait immédiatement le respect. Quand il entrait dans une banque, tout le monde était persuadé qu'il allait la braquer ! Quand je l'ai rencontré, il possédait déjà deux bistrots et maquait quelques filles dans le vieux Lyon, à l'ancienne mode.

Les filles faisaient le tapin dans le quartier de l'église Saint-Nizier. Quand l'une d'elles levait un client, elle l'emmenait boire un verre de champagne au bar de la Trinité, rue de la Loge. Le bar était, bien entendu, tenu par Jean et sa femme Marie-Jo, coiffeuse dans le civil. La fille montait ensuite dans une chambre située un peu plus loin et devait, à la fin, repasser par le bar pour donner à Jean le fric de la passe. Mon boulot consistait à la suivre et à rester derrière la porte pour surveiller que tout se passait bien, qu'elle ne se faisait pas attraper par d'autres voyous, et qu'elle ne se tirait pas avec la fraîche.

Régulièrement, les archers du roi – comme on appelait les flics – faisaient une descente. Le rituel était parfaitement huilé. Quand ils arrivaient devant le bar de Jean, on entendait le tintement des couteaux et des flingues qui tombaient par terre. Le coup classique consistait à lancer en vitesse son arme dans le seau à champagne déposé sur le comptoir, afin que la serveuse puisse le remplacer discrètement par un seau vide. Le commissaire Colonna, avec son crâne chauve comme une boule de billard, un peu comme le personnage de la série télévisée des années 70, *Kojak*, faisait alors son entrée en claquant dans ses mains :

— Allez, allez, les enfants, on bouge.

Et il citait les noms de ceux qu'il venait arrêter. Au bout d'un moment, c'était devenu une telle habitude qu'il venait carrément tout seul. Il nous jetait des paires de menottes, que nous nous attachions nous-mêmes au poignet. Puis il buvait tranquillement un verre de champagne avec Jean ou Marie-Jo avant de nous emmener dans sa 4L à « la Vauban », le siège de la police judiciaire, d'où nous ressortions après une garde à vue classique.

Les soirs de java, pour fêter une bonne nouvelle, il arrivait que nous nous retrouvions à plusieurs chez la Mère Vittey, une brasserie située du côté de la gare. Nous mettions alors un cadenas à la porte et semions un joyeux bazar en jouant à la pétanque à l'intérieur de la brasserie, tranquillement, jusqu'à l'arrivée de la police, qui nous emmenait terminer la nuit, une fois encore, à « la Vauban ».

C'est avec la même bande que nous avons monté, quelque temps plus tard, une cantine pour étudiants, les Pieds dans le plat. Notre resto était situé dans une cave de Saint-Paul, sur deux niveaux : les filles à une grande table en haut, avec interdiction stricte de porter un pantalon, et les mecs en bas, si bien que ceux-ci ne se privaient pas de mater sous les jupes de leurs copines. Nous servions un menu unique : fondue bourguignonne avec vin au tonneau... Quand un groupe d'étudiants arrivait de l'école de médecine ou d'ailleurs, j'attrapais l'un d'eux et lui mettais un coup de craie dans le dos, pour lui signifier qu'il était responsable de l'addition. Et je le récupérais à la sortie pour qu'il paye la note. L'ambiance était terrible. Ça fumait comme des pompiers, ça buvait comme des trous, ça chantait des chansons paillardes... Evidemment, nous ne payions ni taxes, ni impôts, ni fournisseur, si bien que l'aventure n'a pas duré très longtemps. Mais le restaurant existe toujours. Tous les étudiants lyonnais ou presque ont mis, un jour ou l'autre, les pieds dans le plat...

Mes nuits dans la rue étaient un drôle de mélange de rire et de violence. Un soir, Jean m'a confié un « dollar or » que j'ai bêtement perdu au poker contre un gros balaise qui possédait un bar. Jean est allé le récupérer lui-même en mettant la main du type dans son percolateur à café. Après cet incident, nous avons eu table ouverte en permanence. Quand il s'agissait de se faire respecter, Jean ne rigolait pas du tout.

Je fréquentais donc au quotidien ce qu'on appelle des voyous. Mais je tiens à dire que c'est un mot, et surtout une étiquette, que je n'aime pas. D'abord parce que quand j'étais jeune et que je traînais dans la rue, ce sont eux, les « garçons », qui m'ont tendu la main. Ils m'ont donné à manger et m'ont appris à m'en sortir en toutes circonstances, sans jamais renoncer à essayer de bien vivre. C'est ainsi qu'avec un ami, qu'on surnommait le gros Roland, on se déguisait en curés pour déjeuner aux frais de la princesse. Lui jouait le prêtre et moi le jeune séminariste. Une

bible sous le bras, nous allions dans des brasseries situées dans des quartiers de Lyon où personne ne nous connaissait. Nos soutanes nous garantissaient généralement une belle cuite. Mais il faut dire que le gros Roland, un personnage à la Falstaff, enchaînait les idioties et faisait rire tout le monde. Nous demandions d'abord de l'eau avant de nous mettre à boire comme des ivrognes, ce qui choquait au début mais finissait le plus souvent, au bout de quelques verres, par nous attirer la sympathie du patron.

Mes copains de la rue m'ont surtout donné, par leur manière de parler, de vivre et d'être, l'esprit artistique. Jean, Jimmy, Tony, « Nez-de-bœuf », Richard, Jeannot-les-belles-pompes, Bernard Guitare, Crochet, Patache, Michel Moquette... Ils étaient de cette vieille école où le délit devient presque poétique. Il y avait chez eux une part de rêve et de magie. Finalement, leur monde n'était pas si éloigné de celui des artistes. Ils étaient libres et comprenaient la création. Ils voulaient vivre intensément. Ils n'avaient pas peur de terminer derrière les barreaux, mais craignaient la prison mentale d'une vie trop rangée. Tous autant qu'ils étaient, ils m'ont toujours encouragé à créer, à développer ma peinture.

Je peignais dans la petite chambre que m'avait prêtée Jean, avec le matériel que j'empruntais à l'atelier. Je m'essayais à toutes les techniques sur tous les supports possibles, avec une préférence pour le papier, et je dessinais tous les motifs qui me passaient par la tête : des chevaux, des anges, des visages, des paysages, des jardins publics, des femmes avec un landau, des vieux vus de dos, des quartiers de Paris que j'imaginai alors que je n'y avais jamais mis les pieds... J'expérimentais dans tous les sens.

Souvent, quand mes copains partaient le soir, les plus âgés me disaient :

— Reste là, fais ta peinture. Fais-nous des tableaux.

Ils avaient compris que j'étais fait pour être artiste, pas voyou. C'est avant tout grâce à la peinture, et au respect qu'elle inspirait à mes amis, que je ne suis pas devenu un vrai truand. C'est à ce moment-là que je me suis mis à peindre pour le milieu. Quand Jean a récupéré sa chambre, j'ai

habité pendant quelque temps une petite maison de gardien que des amis corses m'avaient trouvée, sans eau ni électricité.

Un soir, alors qu'il faisait nuit noire, trois voitures sont arrivées devant ma bicoque, tous feux éteints. Des types en sont sortis, entourant un homme qui s'est approché de moi et m'a tendu une photo. Je m'éclairais à la bougie mais j'ai pu y distinguer les traits d'une vieille femme. Avec un accent corse très marqué, l'homme m'a demandé :

— Hé, le peintre, est-ce que tu peux me faire un portrait à partir de cette photo ?

J'ai opiné du chef.

— Très bien. Au revoir, le peintre.

Et il a disparu comme il était venu. Ce type, entouré de cinq ou six hommes, c'était Barthélemy Guérini, dit Mémé Guérini, une très grande figure du milieu. A l'époque, j'ignorais totalement qui il était. Et sur la photo, c'était sa mère ! Les Corses m'ont dit :

— Tu ne lui demandes pas un rond. Par contre, nous, on te donnera du boulot.

J'ai donc peint le portrait de la mère de Mémé Guérini. La récompense ne s'est pas fait attendre. C'est grâce à eux que j'ai décoré des cabarets de Lyon, des endroits comme la Calèche ou Ma Rue, qui leur appartenaient.

Quelques années plus tard, un juge m'a surnommé le « peintre des voyous ». Il y avait un peu de mépris dans cette expression, comme si peindre pour des voyous avait moins de valeur. Pourtant, beaucoup de garçons de la rue que j'ai fréquentés s'intéressaient vraiment à l'art. J'ai même connu des tueurs qui adoraient la peinture. C'est vrai, j'ai eu dans ma jeunesse ce qu'on appelle de mauvaises fréquentations. Mais c'était mon milieu, ma famille. Il y avait entre nous une fidélité indéfectible. Mes copains n'étaient certes pas des enfants de chœur, mais je ne les ai jamais reniés. Un écart à l'amitié se payait de toute façon très cher.

Plus tard dans ma vie, je suis tombé sur des gens propres sur eux, venant de toutes les classes sociales, mais qui n'étaient pas forcément les

plus recommandables. Seulement ils ne portaient pas le même costume. Leurs combines n'avaient pas la moindre poésie. C'était parfois à se demander qui étaient les pires voyous...

Mon maître en dessin de soierie, Paul Spay, savait pertinemment qui étaient mes amis et il m'avait dit que je finirais un jour ou l'autre par aller faire un séjour en prison. Je n'ai pas mis très longtemps à lui donner raison.

Jean Mahler avait une imprimerie qui fabriquait de faux dollars. J'étais chargé de livrer la marchandise aux clients. Le coup était classique : pour donner confiance au pigeon, un intermédiaire lui présentait d'abord de vrais billets. Puis, au moment de remettre la commande, on lui fourguait des faux. A l'époque, tout était moins sécurisé qu'aujourd'hui et ce genre d'arnaque était possible. Jean faisait d'ailleurs la même combine avec des lingots et des pièces d'or. Il suffisait de jouer au type un peu éméché dans un bar et de sortir une vraie pièce. Cela attirait l'attention d'un client, qui demandait si on avait, à tout hasard, d'autres pièces comme ça. On répondait alors :

— Oui, mais c'est pas nous qui les avons, c'est un vieux monsieur.

Cela donnait confiance et on lui refilait des fausses. Pour les billets, je ne savais pas moi-même ce que je devais livrer, je me contentais de faire la mule, sans jamais ouvrir la valise. C'était la règle. Mais l'imprimerie faisait trop de bruit, cela a attiré l'attention de deux plantons qui sont entrés là par hasard et sont tombés sur des billets en train de sécher. Le réseau de faux-monnayeurs a été démasqué et je me suis retrouvé arrêté avec les autres. J'étais encore jeune, mais j'avais déjà de faux papiers : le nom était vrai, la date de naissance avait été modifiée... J'étais donc devenu majeur avant l'heure. C'est ce qui m'a coûté huit mois de détention préventive. Je suis allé au placard pour la première fois de ma vie pour une histoire de faux. Mais ceux-là n'avaient rien d'artistique...

1. Passages typiques du vieux Lyon qui permettent de passer d'une rue à une autre à travers les immeubles.
2. Apprenti, dans le jargon de la soierie.

Une rencontre avec Picasso

Je n'avais pas vingt ans. Après ce séjour en prison, je ne suis pas revenu chez Spay, mais je suis retourné dans la rue. L'ambiance avait changé. Les bandes rivales, celle des Buères, d'Oullins, de Vaulx-en-Velin, s'affrontaient durement. On commençait à retrouver des cadavres dans la Saône... Tony, le frère d'un ami, s'est fait tuer par les flics. J'étais dans la voiture quand ils ont commencé à tirer, mais heureusement j'en suis sorti à temps. Ce jour-là, il y a eu deux morts : Tony et son chien. Ça commençait à sentir sérieusement le roussi. Jean Mahler a filé en Espagne et il m'a conseillé de prendre l'air.

A cette époque, je revenais chez mes parents tous les dimanches pour déjeuner. C'était jour de trêve avec mon père. La semaine, on se haïssait mais le jour du Seigneur, on enterrait provisoirement la hache de guerre. Etant donné la tournure que prenaient les événements dans la rue, il a suggéré, lui aussi, que j'aille voir ailleurs en m'engageant dans la Légion.

Le lendemain, je me suis rendu dans une immense cour où se trouvaient deux postes de recrutement militaires. D'un côté, la Légion, de l'autre, la Marine. Je suis entré, sans m'en rendre compte, dans le mauvais bureau. L'officier m'a retenu et je me suis engagé dans la Royale.

J'ai été envoyé à Hourtin, non loin de Bordeaux, pour faire mes classes. Puis, comme mes supérieurs ont vu que j'avais quelques aptitudes,

j'ai passé un diplôme en accéléré. Quelques mois plus tard, j'embarquais sur la *Jeanne d'Arc*, un croiseur porte-hélicoptères de la Marine nationale, en tant que détecteur anti-sous-marins, et avec pour objectif de devenir mécanicien aéronaval.

Saint-Pierre-et-Miquelon, Mururoa, Papeete, Istanbul... j'ai vu du pays. A l'arrivée dans chaque port, tout l'équipage était au garde-à-vous, en uniforme, sur le pont. C'était très impressionnant. En cours de route, j'ai vu des baleines et des ours blancs, des étoiles filantes et des aurores boréales... Mais surtout, j'ai appris la discipline de la vie à bord. J'étais comme un fauve qui se retrouvait soudain dans une grande cage flottante à ciel ouvert. Après la période sauvage que j'avais vécue à Lyon, où tout pouvait arriver d'une minute à l'autre, l'armée m'a civilisé. En mer comme à terre, tout était impeccablement réglé.

Pourtant, même durant cette période, je n'ai jamais cessé de peindre. A bord, il y avait toujours une cabine à décorer ou une carte de vœux à dessiner. Un jour, un copain est venu me voir avec une photo de son fils et de sa femme et m'a demandé de lui en faire un dessin. Comme il était content du résultat, il a voulu que je le représente lui, dans son bel uniforme, pour qu'il puisse envoyer son portrait à sa famille. D'autres sont venus me voir eux aussi et mes dessins sont devenus un moyen pour les hommes de communiquer avec leurs proches. A terre, je saisisais des visages de femmes sur le vif ou des paysages au lever du soleil, sur mon carnet de croquis. Je dessinais tous les jours. Dans cette petite société pleine d'ordres à recevoir et de hiérarchie à respecter qu'était l'armée, il y avait tout de même une place pour l'art.

Puis j'ai eu ma première permission. C'est ce moment qu'a choisi mon père pour commettre un double meurtre. Une histoire de voisinage qui a mal tourné... Il était en situation de légitime défense mais le fait qu'il ait rechargé son fusil pour achever ses agresseurs n'a pas vraiment plu au juge. Noune, ma mère, s'est retrouvée toute seule, sans avoir de quoi subvenir à ses besoins. Elle s'est alors résolue à monnayer son don de voyance, hérité de sa mère. Sous le nom de Madame Carmilla, elle a

commencé à recevoir une importante clientèle de personnalités locales, qu'elle répartissait par catégories selon les jours de la semaine : le lundi, les hommes politiques ; le mardi, la police ; le mercredi, les filles de luxe ; le jeudi, les magistrats ; le vendredi, les maquereaux... Tous voulaient connaître leur avenir. Elle le leur lisait dans les cartes de tarot ou dans une boule de cristal, et leur proposait aussi de communiquer avec les esprits, sur simple demande, à toute heure du jour et de la nuit. A la fin de ses séances, elle vendait à ses clients ce que nous appelions, entre nous, du « perlimpinpin » : des petits sachets d'une mystérieuse substance noire, qu'elle bénissait à la manière gitane. La substance noire n'était en fait rien d'autre que la cendre du poêle qui servait à chauffer la maison. Une fois refroidie, elle était sanctifiée par ma mère et vendue à bon prix. C'était un simple tour de magie...

Rapidement, la salle d'attente de Madame Carmilla a été pleine du matin au soir, et le carnet de rendez-vous rempli trois mois à l'avance. Ma mère avait très peu d'instruction mais elle savait compter ! Elle était un peu illusionniste et c'est sans doute d'elle que je tiens mon goût pour la magie du faux. Elle savait rêver et faire rêver les autres... Bien qu'analphabète, elle se rendait parfois dans les librairies, déambulait et feuilletait attentivement des ouvrages, en prenant l'air de s'y connaître, pour le pur plaisir de jouer la comédie. Elle avait même un auteur favori, Maurice Dekobra, dont elle cherchait toujours à connaître le dernier livre.

— Je vous remercie, madame, quand vous aurez sa prochaine parution, faites-moi signe, lançait-elle à la vendeuse avant de sortir.

Grâce à son activité de voyante, elle avait acquis une certaine notoriété. La télévision est même venue la filmer et on peut la voir, sur des images en noir et blanc, dans les archives de l'INA.

Quant à mon père, lorsque je suis allé le voir au parloir, il ne m'a dit qu'une seule chose :

— Ne tue jamais.

Peut-être est-ce pour suivre son conseil que j'ai fini par quitter l'armée.

De retour à la vie civile, je me suis mis à peindre de plus belle. Avant même d'être un besoin artistique, c'était un besoin matériel : en vendant quelques peintures ou quelques dessins, je parvenais toujours à m'en sortir. Je dessinais tout le temps, avec n'importe quels matériaux, sur n'importe quoi : des assiettes, un frigo... A cette époque, j'aurais même pu peindre avec du cirage. Et puisque les toiles coûtaient cher, je tendais parfois un drap sur un fil à linge, en mettant un poids au bas pour le raidir au maximum, et je m'en servais comme support.

La peinture voulait de moi autant que je voulais d'elle. Mais en même temps, je ne contrôlais rien du tout. J'allais des scènes figuratives aux motifs abstraits, en passant par des scènes de rue et des paysages, sans souci de cohérence. J'ai fait ma première petite exposition à Lyon, dans la galerie d'une certaine madame Charousset, qui m'a dit :

— Vous partez dans tous les sens. Vous serez bon dans vingt ans.

Au même moment, j'ai fait la connaissance de monsieur Escoffier, grand amateur de bridge, qui m'a accueilli quelque temps dans un château de l'Ain, où le roi d'Angleterre Edouard VIII avait séjourné. Pour gagner un peu ma vie, j'aidais monsieur Escoffier à préparer les réceptions, notamment celles des mariages de grandes familles bourgeoises de Lyon. Et comme il élevait des poulets, je les élevais avec lui... Sa mère vivait au premier étage du château et à cause de son grand âge, elle demandait à recevoir l'extrême-onction tous les soirs, juste au cas où elle ne passerait pas la nuit ! Le curé venait donc tous les soirs et tous les soirs il se faisait attaquer par les chiens dans le parc du château. Mais il avait remarqué que lorsqu'il ne portait pas sa soutane, les chiens étaient un peu moins hargneux. Il la planquait donc dans son sac et traversait le jardin habillé en civil. Puis une fois arrivé au château, il se changeait pour remplir son office. Avec mon copain Emile, qui travaillait au château, notre grand jeu consistait à lui planquer ses vêtements civils pour compliquer son retour...

Dans le hall d'entrée de son château, Escoffier avait un très beau marbre de Rodin. Un jour, encore assez ignorant des choses de l'art et surtout très stupide, j'ai ajouté des moustaches au feutre indélébile sur la sculpture. Il a fallu faire venir un sculpteur pour qu'il retaille le marbre. Ce jour-là, Escoffier a failli me tuer. Il y avait de quoi, bien sûr.

C'était la bohème. J'allais là où je trouvais un toit. C'est ainsi que je me suis installé quelques mois en Provence, dans le village de Malaussène, où une sorte de fou local, qui était aussi le plus gros propriétaire terrien de la région, m'a donné une bergerie où il n'y avait ni eau ni électricité. Au petit matin, j'emmenais les touristes voir le lever du soleil sur le mont Ventoux, et, le reste du temps, je peignais. Puis je suis parti vivre à Cannes, sur les hauteurs, dans une vieille maison abandonnée qui s'écroulait mais qui avait une vue magnifique sur la baie. Je vivais au jour le jour. J'achetais mon matériel chez un marchand de couleur, la Palette de Rubens, et je vendais des aquarelles sur le port. Le soir, je peignais la mer et les bateaux devant le palais des festivals, sur les marches. J'avais les cheveux longs et une moustache, un grand manteau en cuir avec mes pinceaux dedans. Je chantais en peignant quand un jour une femme très élégante m'a dit :

— Quand on dessine comme vous, monsieur, on ne dessine pas sur un trottoir.

Je l'ai gentiment envoyée balader.

L'été suivant, Emile, qui était le fils de la conservatrice du musée de Cannes, est venu me trouver. Il fabriquait des bijoux et moi des aquarelles que nous vendions sur le port. Un jour, il a sorti un tableau de Nicolas Poussin du musée, et nous l'avons mis, pour rigoler, sur le trottoir au milieu de mes peintures. Un tableau de maître du XVII^e siècle posé sur le bitume, au milieu de mes aquarelles... C'était en plein festival pyrotechnique de Cannes et beaucoup de monde déambulait dans la ville. Mais personne ne s'est rendu compte de quoi que ce soit ! Jusqu'à ce

qu'un type finisse par remarquer la chose et hurle au scandale. Nous avons évidemment rendu le Poussin... Je n'avais pas perdu l'esprit de mes copains de la rue.

Peu de temps après, à la tombée de la nuit, je remontais seul la Croisette avec mes pinceaux sous le bras et mon chevalet replié sur le dos. Il flottait dans l'air une atmosphère étrange. Une limousine est arrivée et s'est garée à quelques mètres de moi. Un vieil homme en est sorti, est descendu sur la plage et s'est mis à tracer des motifs sur le sable avec sa canne. Les vagues les effaçaient au fur et à mesure qu'il les dessinait. Je l'ai regardé faire pendant un moment. La lumière de la fin du jour, le clapotis des vagues, les dessins qui apparaissaient et disparaissaient... le temps semblait suspendu. En remontant dans sa voiture, l'homme m'a fixé de ses yeux noirs, avec une extrême intensité. Des années plus tard, en lisant tout sur lui, j'ai réalisé que ce personnage mystérieux était Picasso. Il avait créé devant moi les seules œuvres que personne ne pourra jamais voir... Mais, ce soir-là, j'ignorais absolument qui il était. J'avais simplement vu un vieux monsieur qui dessinait sur la plage, comme une apparition, un fantôme prêt à rejoindre l'autre rive. Sa vie de peintre s'achevait. La mienne ne faisait que commencer.

Aquarelles en série

Grâce à ma formation en dessin de soierie, qui m'avait exercé la main de manière formidable, j'étais très à l'aise avec l'aquarelle, technique qui exige à la fois légèreté et rapidité. J'en vendais dès que je le pouvais et où je le pouvais. C'était mon assurance pour le quotidien. C'est ainsi que je me suis retrouvé à Paris avec Jean Mahler, rentré d'Espagne. Nous voulions aller voir Belle-Epine, le plus grand centre commercial français, qui avait ouvert ses portes peu de temps auparavant. Bien sûr, j'avais pris quelques aquarelles sous le bras pour tenter de les vendre au plus offrant.

Une fois arrivés, nous sommes entrés dans un magasin de pompes funèbres, sur l'idée de Jean, pour « choisir » un cercueil. De fil en aiguille, j'ai proposé mes aquarelles au propriétaire du magasin, un dénommé Dumas, en espérant lui en vendre une ou deux. Il s'est avéré qu'il ne commercialisait pas seulement des articles funéraires : il avait aussi monté, avec deux associés, un réseau de petites galeries d'art dans toute la France et avait quelques relations avec d'autres galeries à l'étranger. Nous avons repris contact quelques jours plus tard et j'ai signé un contrat aux termes duquel je m'engageais à leur fournir plusieurs dizaines d'aquarelles par mois.

Au fur et à mesure, j'ai mis au point un procédé de fabrication qui me permettait d'en produire de grandes quantités. Je divisais le stock en deux

catégories : marines « bretonnes » d'un côté, et paysages « de Sologne » de l'autre. Je n'avais jamais mis les pieds en Bretagne ni même en Sologne mais pour figurer un bord de mer ou un coin de campagne, quelques cartes postales et un peu d'imagination me suffisaient. Je peignais d'abord les fonds, puis j'ajoutais les ciels, et enfin la plage et les bateaux pour les marines bretonnes, les arbres pour les paysages de Sologne. Je tamponnais les feuilles des arbres d'un côté et j'adoucissais la mer de l'autre. Chaque aquarelle était unique et de belle facture, tout en étant fabriquée en série. Cela rapportait gros mais n'avait aucun intérêt artistique.

J'exposais mes toiles environ une fois par mois, dans toutes les villes de province un tant soit peu touristiques, bien loin du monde des galeristes parisiens ultra-mondains. Cela me permettait de voir du pays puisque je me rendais à chaque vernissage. Mais surtout je commençais, pour la première fois, à gagner correctement ma vie grâce à la peinture. Tout le monde ou presque aimait mes aquarelles et tout le monde ou presque pouvait en acheter une sans se ruiner.

Lors d'un vernissage à Thonon-les-Bains, sur le lac Léman, j'ai aperçu une très belle femme, en compagnie de son mari, en train d'acheter une de mes aquarelles. Je me suis approché et nous avons sympathisé. Elle était chirurgien-dentiste, lui chef de clinique. Ils venaient de se marier. Le mari m'a invité à dîner chez eux et je suis reparti avec sa femme. Le charme d'une aventure avec un peintre a eu raison du confort d'un mariage bourgeois...

Dès le début, Anne-Marie m'a demandé de lui offrir un nouveau dessin par jour, en échange de quoi elle s'engageait à me transmettre sa culture, son goût pour le théâtre et la musique, à m'apprendre comment m'habiller correctement... Grâce à elle, j'ai découvert l'opéra : Mozart, Wagner, la Callas, *Didon et Enée*, de Purcell. Anne-Marie et moi allions au théâtre une fois par semaine. Boulevard ou classique, je voulais tout voir, tout savoir. Quand je pénétrais dans la salle de spectacle, je ressentais une sensation

unique. J'avais l'impression d'entrer dans ce monde de l'art et des artistes qui m'attirait, et dont je me sentais naturellement proche.

Lorsque nous dînions chez la mère d'Anne-Marie, Stéphanie, celle-ci marquait toujours une distance avec moi. Elle m'aimait bien, mais ne manquait jamais de me rappeler d'où je venais :

— Vous n'êtes pas de notre monde, Guy, et vous n'en ferez jamais partie, me disait-elle.

Après le dîner, nous faisions des parties de Scrabble tous les trois. Je perdais à tous les coups, parce que mon vocabulaire et ma culture générale n'arrivaient pas à la cheville des leurs. Mais, petit à petit, l'écart s'est réduit. J'écoutais aussi attentivement que possible dès qu'elles parlaient de musique classique ou de littérature, avec ce ton légèrement hautain, cette retenue typique des grands bourgeois. A table, j'avais l'obligation de porter une cravate, mais je tenais à rester moi-même et il n'était pas question non plus que je joue à être un autre en imitant leur langage châtié.

— Si des fois il vous arrivait de passer l'arme à gauche, je vous ferais jouer le requiem de Gabriel Fauré, lançais-je à la mère d'Anne-Marie, par provocation.

Le pire, c'est que j'ai fini par le faire. Des années plus tard, quand elle est morte, je me suis débrouillé pour tenir parole. Stéphanie adorait ce requiem. Quant à Anne-Marie, elle a quitté la vie à son bon plaisir.

Entre-temps, Dumas et ses associés avaient organisé, par l'intermédiaire d'un contact qu'ils avaient sur place, une exposition de mes œuvres à Athènes. Le soir du vernissage, à la galerie Omikrona, il y avait tout le gratin, l'ambassadeur de France, des hommes politiques, des journalistes, etc. Les gens picoraient dans les assiettes et buvaient aux frais de la princesse. Ils échangeaient des paroles insignifiantes – « Ma tante fait de la peinture », « Vous connaissez bien la Sologne ? » – en tournant le dos aux tableaux. Franchement, je m'emmerdais terriblement. Mais soudain, un murmure a parcouru l'assistance. Un type avec un

manteau de vison sur les épaules est entré dans la galerie, accompagné d'une femme magnifique qui tenait ce qui semblait être un loup en laisse. Autant dire qu'ils ont fait une entrée très remarquée. Après avoir salué quelques connaissances, l'homme au vison s'est approché de moi.

— C'est vous, Ribes ? m'a-t-il interrogé.

— Oui, j'en ai bien peur, ai-je répondu.

— Et vous aimez ce que vous faites ?

— Je me plie à la commande...

Il m'a alors proposé de quitter le vernissage. Ce soir-là, j'ai plaqué tout le monde, et je suis parti avec Lambert Monet, l'homme au vison, et Simone Bicheron, la femme magnifique. Le loup, lui, s'appelait Pussy. Nous sommes allés dîner tous les trois. Le courant est merveilleusement bien passé entre nous. Nous avons bu et ri jusque tard dans la nuit...

Quelques jours plus tard, Simone m'a prêté sa voiture, une Mini Cooper jaune citron, et m'a encouragé à partir faire le tour du Péloponnèse. C'est d'ailleurs en regardant les papiers dans la boîte à gants que j'ai réalisé qu'elle était l'épouse de l'acteur Curd Jürgens, l'acteur d'*Et Dieu créa la femme*. Pendant quelques semaines, j'ai sillonné les routes grecques. Je suis allé au théâtre antique d'Epidaure et sur le site d'Olympie, au petit port de Nauplie et à Mistra. Les paysages, la lumière, les odeurs de la Méditerranée remplissaient mes yeux et mon âme d'artiste. Dumas et les aquarelles un peu trop commerciales à mon goût me semblaient tout à coup bien loin...

Lorsque je suis rentré, Lambert m'a proposé de quitter Dumas et de peindre pour son compte. En plus de parler au moins cinq langues et d'être d'une élégance folle, il était marchand d'art pour la jet-set internationale et propriétaire d'une galerie à Cologne. J'ai tout de suite accepté, mais j'étais encore sous contrat avec Dumas et ses associés. Lambert m'a dit de ne pas m'inquiéter pour ça, qu'il s'en occuperait. L'affaire s'est réglée en Allemagne, dans son fief, où il leur a fait comprendre qu'il n'était pas question qu'ils fassent de vagues. Il les a payés et ils ont filé. Lambert jouait clairement dans une autre cour.

Grâce à Lambert qui y séjournait de manière quasi permanente, je suis retourné à Athènes quelque mois plus tard, où j'ai fait la connaissance de gens merveilleux : des vedettes du théâtre et du cinéma grec comme Kostas Karras, Alikì Vouyoukláki ou Irène Papas. Simone, qui avait quitté son mari pour un éclairagiste promis à un grand avenir de metteur en scène, Stylianos Pavlidis, vivait dans une petite chambre dont j'ai repeint l'un des murs pour égayer la pièce : une scène de commedia dell'arte, avec des personnages masqués, qui jouaient l'une l'amoureuse, l'autre le valet, et le troisième, le vieillard grincheux. Plus tard, elle a hérité d'une maison dans le Roussillon qui s'appelait le Pot de Simone. En souvenir de cette période, elle a fait démonter puis remonter dans l'entrée de sa ferme le mur de la chambre d'Athènes.

Je coulais des jours heureux, avec l'insouciance de mes vingt-cinq ans. La semaine, je jouais au Scrabble avec Irène Papas et le week-end, j'allais sur la petite île d'Hydra où je retrouvais la grand-mère de Lambert, qui était la seule personne de l'île autorisée à avoir une voiture : elle se déplaçait dans une magnifique Rolls Royce avec chauffeur, immatriculée en Suisse allemande. Sa promenade du soir consistait à rouler au pas d'une extrémité à l'autre du port.

A la même période, Lambert m'a fait travailler pour le théâtre national grec. J'ai peint les décors de deux pièces : *Irma la Douce*, d'Alexandre Breffort, et *Topaze*, de Marcel Pagnol. Pour le premier, j'ai représenté les rues de Pigalle et les escaliers de Montmartre plongés dans la pénombre, avec des filles à peine éclairées par le halo jaunâtre des lampadaires parisiens. Pour le deuxième, c'était la Provence, la place du marché, l'intérieur d'une école... Il fallait créer l'illusion sans ajouter trop de détails, pour que les comédiens puissent bien se détacher sur le décor et habiter la scène au mieux.

Lors de la première de *Topaze*, qui marquait la réouverture du théâtre national, a eu lieu un incident dont tout Athènes se souvient encore. On

était au début des années 1970. C'était encore la dictature des colonels, où tous les artistes, journalistes, acteurs, tous ceux qui n'allaient pas dans le sens du gouvernement et qui avaient une certaine influence sur la population, étaient systématiquement muselés de manière plus ou moins brutale. La salle était bondée et empestait la naphtaline car les spectateurs avaient sorti de leurs placards, pour l'occasion, leurs beaux habits et leurs manteaux de fourrure. Quand le rideau s'est levé, des militaires ont fait irruption dans le théâtre et ont voulu embarquer l'acteur Kostas Karras, l'Alain Delon grec. Toute l'assistance s'est levée comme un seul homme et l'a spontanément entouré pour tenter de le protéger. La nouvelle s'est répandue dans Athènes comme une traînée de poudre et, une heure après, des milliers de personnes défilaient dans la rue avec des bougies. Ça n'a pas empêché les militaires de l'accompagner jusqu'à l'aéroport où il a pris un avion pour Genève.

Malgré cette lourde atmosphère politique, je vivais avec indolence, sans penser à l'avenir. Mes amours étaient passagères. J'ai rencontré Macha, une sublime Crétoise qui tenait le bar Seven to Seven à Athènes. Son mari, un écrivain nommé Emmanuel Sakos, a fait une crise de jalousie féroce en apprenant que sa femme le trompait avec un Français. On me disait :

— Méfie-toi, il t'en veut, c'est un Grec, tu sais... les Grecs, c'est le grand drame...

Le type me jouait une tragédie en trois actes. En d'autres termes, il menaçait de me tuer. Finalement, je suis allé le voir et je lui ai dit :

— Ecoute, je suis d'origine gitane. Et chez nous, c'est le sang pour le sang.

J'avais une bille sur moi, une bille rouge écarlate. Je l'ai brandie devant ses yeux et j'ai ajouté :

— Tu vois, entre toi et moi, il n'y a plus de dialogue. Il n'y a plus que le sang.

Je n'ai rien dit, je suis resté totalement silencieux, ma bille rouge devant son visage, augure du terrible destin qui l'attendait s'il tentait quoi

que ce soit. Les mois suivants, il m'est arrivé de le croiser dans les bars d'Athènes et, à chaque fois, je brandissais devant lui ma bille rouge, dont je ne me séparais jamais. Cela a dû l'impressionner suffisamment pour qu'il finisse par me laisser tranquille.

Un soir, Lambert a organisé un dîner avec toute sa bande d'amis du théâtre et du cinéma grec. Il m'avait prévenu que la grande actrice Alikì Vouyoukláki, que je n'avais encore jamais rencontrée, serait présente. La table dressée dans le salon d'un grand hôtel brillait de reflets d'argent et de cristal, et les assiettes étaient en porcelaine de Rosenthal. A table, j'étais assis entre une très belle femme et une autre que je trouvais plutôt quelconque. Au début du dîner, Lambert m'a demandé de dessiner au feutre, comme je le faisais souvent à l'époque, sur une assiette, et de l'offrir à ma voisine, Alikì Vouyoukláki. J'ai esquissé un visage de femme, j'ai signé puis je me suis levé et me suis tourné vers la plus belle de mes deux voisines :

— Alikì, si vous permettez. Voici un modeste cadeau...

Lambert s'est levé en catastrophe : la grande star du cinéma grec, c'était l'autre ! Evidemment, il n'était pas question de reprendre le cadeau offert. Il a donc fallu que je dessine sur une autre assiette et que je l'offre à Alikì pour rattraper le coup. Me voyant faire, d'autres convives m'en ont demandé à leur tour. Je me suis mis à en faire pour tout le monde : un bateau pour l'un, un cheval pour l'autre, le tout en quelques traits. Tout allait bien jusqu'à ce que le patron de l'hôtel vienne me voir discrètement et me glisse à l'oreille :

— Monsieur, je vous en supplie, arrêtez, ces assiettes valent une fortune...

Lambert, une fois de plus, a arrangé la situation.

Quand je repense aujourd'hui à cette époque, que j'ai traversée en compagnie de gens pleins de talent, je réalise à quel point j'étais heureux et combien je vivais intensément. Lambert voulait m'entraîner vers une

peinture plus créative, plus personnelle. Il m'encourageait à grandir artistiquement, à devenir un véritable peintre. Sous son influence et grâce à son goût extraordinaire, mes aquarelles se sont considérablement allégées. « Enlève tout ce qui ne sert à rien », me disait-il. Il m'incitait à me débarrasser de ma technique trop habile, trop mécanique, et à ne garder que la pure sensibilité. Il me poussait à retenir mon geste, à suggérer les voiles au lieu de peindre le bateau en entier, à représenter des motifs moins précis, plus abstraits. Ces aquarelles-là, je ne pouvais pas les faire en série. Elles n'étaient pas commerciales.

Mais je n'ai pas su en faire grand-chose. J'étais doué de mes mains, mais n'étais pas encore prêt à la vraie création. Je vivais à mille à l'heure, sans prendre de recul, au jour le jour. C'était l'instant présent à l'état brut.

A Athènes, je logeais au Saint George Lycabettus, l'un des plus beaux hôtels du pays, avec vue imprenable sur l'Acropole. A force de brûler la chandelle par les deux bouts, je n'ai plus eu les moyens de payer ma chambre. Le directeur, un Français nommé Chakroum, a fini par me faire comprendre qu'il était temps que je règle la note. Je lui ai assuré que j'allais faire venir de l'argent de France mais quelques semaines ont passé et l'argent n'arrivait pas... Il a été bienveillant, car il a compris ma situation et m'a dit :

— Puisque vous n'avez pas d'argent, c'est moi qui vais vous en faire gagner.

Il m'a demandé de décorer l'hôtel et d'autres établissements qui appartenaient au même groupe. Et qu'ai-je peint pour répondre à la commande ? Des marines bretonnes et des paysages de Sologne...

J'ai fini par me faire expulser de Grèce, car je fréquentais tous les artistes et journalistes de l'époque, qui disaient tout haut ce qui se pensait tout bas. Ça n'a pas plu aux colonels. Des flics en civil sont venus me chercher au petit matin dans une Dauphine et m'ont emmené jusqu'au Pirée, le port d'Athènes. J'avais des dollars sur moi, je les leur ai donnés

sans chercher à négocier. Ensuite, ils m'ont emmené à l'aéroport et ils m'ont mis dans un avion de la Swiss Air, direction Genève. Une page de ma vie se tournait.

J'ai revu Lambert Monet bien des années plus tard, à Amsterdam, alors que ma carrière de faussaire était déjà bien lancée. Il vivait alors aux Pays-Bas, où il continuait à vendre des tableaux pour la jet-set. Il m'avait proposé de venir passer quelques jours à Amsterdam, en souvenir des jours heureux que nous avions partagés en Grèce. Lambert m'a accueilli à l'aéroport, toujours aussi élégant et bel homme, et il m'a reçu chez lui pendant deux semaines. Aux murs de la chambre d'amis dans laquelle je dormais, il y avait deux tableaux de Brueghel de Velours.

Un matin, alors que j'avais travaillé toute la nuit, j'ai croisé dans son appartement une femme en simple peignoir, avec des bigoudis dans les cheveux. Fatigué par ma nuit de travail, j'ai d'abord cru que c'était la femme de ménage. En fait, c'était Shirley Bassey, la chanteuse à la voix d'or qui avait enregistré le générique de *Goldfinger* ! Le lendemain soir, nous sommes allés tous ensemble dans un bar, où un autre ami de Lambert, le danseur Barychnikov, nous a rejoints pour une nuit inoubliable et très arrosée. Lambert n'avait pas changé : il avait des amis toujours aussi remarquables.

Lors de mon séjour, je lui ai montré un de mes Picasso et il lui a beaucoup plu. Mais je ne lui ai rien dit de mes activités de faussaire. Il ne s'intéressait pas à ce genre de choses. Depuis, nous ne nous sommes plus jamais revus mais aux dernières nouvelles, il se trouvait à Marbella. J'espère le revoir un jour.

Une fois à Genève, je me suis rendu à l'hôtel Intercontinental, où j'avais déjà séjourné à l'occasion d'une exposition d'aquarelles. Quelques semaines plus tard, comme au Saint George Lycabettus d'Athènes, je me suis retrouvé dans l'incapacité de payer la note, et la direction commençait à s'impatisser. Je me demandais comment j'allais pouvoir

filer à l'anglaise quand une rencontre inopinée, voire miraculeuse, m'a sorti de l'impasse. Dans l'ascenseur, un homme à l'allure incroyable – un Stetson vissé sur la tête, des lunettes de soleil sur le nez, emmitouflé dans un manteau de fourrure et une écharpe rose au cou – m'a salué :

— J'ai entendu dire que vous étiez peintre et que vous aviez quelques soucis pour payer votre chambre.

— Oui, c'est vrai, mais comment le savez-vous ?

— Peu importe. Ne vous en faites pas, je m'en occupe.

J'ai demandé au concierge de me renseigner sur l'identité de mon sauveur. Il s'appelait Fernand Legros. Fernand était marchand de faux tableaux et riche à millions. Mais ma rencontre avec lui a été sans lendemain. Il s'est contenté de me sauver la mise. Il était excentrique et plein aux as, et il a fait ce geste par pure générosité.

Retour en France et premiers faux

J'ai fini par revenir en France. Encore jeune artiste, je peignais, outre mes éternelles aquarelles, des scènes de rue que je vendais pour assurer mon quotidien : un square en fleurs, une jeune femme mélancolique sur un banc public, deux personnages déambulant dans un paysage urbain...

Depuis ma rencontre avec Anne-Marie et Lambert, je m'intéressais de plus en plus à l'histoire de l'art et aux grands maîtres. De manière un peu anarchique, je lisais tout ce qui me tombait sous la main et qui me permettait de développer ma sensibilité et d'étoffer mes connaissances. J'étais particulièrement attiré par les figures majeures de l'art moderne : Picasso, Chagall, Dalí, Modigliani... Leurs parcours de vie me fascinaient autant que leurs œuvres. Je procédais avec la passion et l'obstination de l'autodidacte : quand je m'intéressais à un peintre, il fallait absolument que je devore *tout* ce qui le concernait. Moi qui avais quitté l'école très jeune et n'avais jamais pris de cours d'histoire de l'art, j'avais une soif d'apprendre presque impossible à étancher. Chaque minute devait me servir à avancer, progresser, comprendre. Je n'avais pas une seconde à perdre.

Grâce à Lambert pour qui je travaillais encore, j'ai fait connaissance avec Leonor Fini, une peintre d'origine italienne proche du mouvement

surréaliste qui vivait entourée de chats. Lors d'une exposition dans la galerie de Lambert à Cologne, elle a débarqué avec son grand chapeau sur la tête. Elle a regardé mes gouaches, m'a trouvé sympathique et m'a suggéré de passer la voir lorsque je serais de retour en France. Revenu à Paris, je me suis rendu sans tarder à son domicile, situé près de l'ancienne Bibliothèque nationale. Elle m'a proposé de la suivre pour un séjour de quelques jours en Crète. Nous sommes partis en Cadillac et en compagnie de ses innombrables chats. Là-bas, j'ai retrouvé l'ambiance que j'avais tant aimée en Grèce.

A la même période, j'ai fait la connaissance de quelques peintres à la mode. Leurs œuvres commençaient à très bien se vendre, mais ils n'arrivaient pas à faire face à la demande. Je les assistais donc en vue d'une exposition à venir, pour qu'ils puissent produire plus vite. En partant de leurs carnets de croquis, je préparais des fonds, rouge vif ou bleu ciel par exemple, en appliquant les couleurs sur la toile. Les amateurs de peinture ont parfois une vision un peu trop romantique de l'artiste, génie isolé dans son atelier, qui affronte seul les souffrances de la création. En réalité, l'histoire de l'art est aussi faite d'œuvres créées en commun, en atelier, par un maître et ses assistants, tel Rembrandt entouré de ses élèves. Braque et Picasso ont quant à eux inventé le cubisme à deux, et travaillaient ensemble sur certaines de leurs œuvres. Pour qualifier leur aventure picturale, Braque a parlé d'une « cordée en montagne », comme s'ils étaient deux alpinistes grim pant ensemble vers les sommets, assurant chacun la réussite de l'autre. La peinture n'est pas un art aussi solitaire qu'on pourrait le croire...

En mai 1981, au moment où François Mitterrand a été élu, je me suis installé à Paris. J'avais la trentaine et vivais toujours au jour le jour. Pour subvenir à mes besoins immédiats, j'ai vendu une affiche d'époque tirée d'un dessin de Toulouse-Lautrec, que Jean Mahler m'avait donnée. Mais je n'avais nulle part où loger... J'ai alors rendu visite à Paul Dupont, un client qui m'avait acheté une toile alors que j'habitais Cannes. Ce jour-là,

nous avons sympathisé et il m'avait laissé sa carte de visite que j'avais précieusement conservée. Arrivé sur son lieu de travail, la banque Scalbert-Dupont, dans le VIII^e arrondissement de Paris, je l'ai fait demander à l'accueil. Je pensais qu'il était un simple employé. La réceptionniste m'a demandé qui j'étais et si j'avais rendez-vous. J'ai répondu avec assurance que Paul était un ami. Ce que je ne savais pas, c'est qu'il était le grand patron de la société ! Je n'avais pas fait le rapprochement entre son nom de famille très commun et celui de la banque. Paul est venu me chercher et nous sommes montés discuter dans son bureau. Je lui ai expliqué ma situation et il m'a proposé de venir habiter chez lui, un très grand appartement dans lequel il vivait seul. Il avait un certain âge, un métier très respectable et était ravi d'héberger un jeune artiste dont la présence le faisait rajeunir de vingt ans. Mais au bout d'une année, il m'a fait comprendre qu'il allait emménager avec sa maîtresse et qu'il serait préférable que je quitte les lieux. Une nouvelle fois, je me retrouvais sans rien. Je lui ai demandé s'il pouvait m'aider. Et que m'a-t-il donné ? Un simple ticket de métro. Sur le moment, je lui en ai voulu terriblement. Mais plusieurs années après, alors que l'argent n'était plus un problème et que je m'étais installé à mon tour dans un très bel appartement, je l'ai invité à dîner pour le remercier de m'avoir accueilli alors que j'étais sans le sou. Au cours de la soirée, je lui ai montré ce même ticket de métro, signe que j'avais fait du chemin... Il n'en revenait pas.

Le jour où j'ai quitté Paul, j'ai feuilleté les petites annonces dans un journal, sans trop y croire, lorsque je suis tombé sur ces trois lignes : « Offre logement gratuit dans hôtel particulier. Artiste uniquement. Toute autre profession, s'abstenir. » Je n'en croyais pas mes yeux, c'était miraculeux. Je me suis rendu à l'adresse indiquée, à Nogent-sur-Marne, à proximité du bois de Vincennes. J'ai été accueilli par un couple charmant, Herschel et Dora. Lui était cardiologue, elle écrivain et poète. Ils vivaient dans une maison qui avait beaucoup de cachet, mais bien trop grande

pour eux. Ils tenaient donc à accueillir un artiste, sans lui faire payer le moindre loyer. Je me suis installé chez eux sans tarder, avec mon chevalet et le peu d'affaires que j'avais.

Herschel et Dora étaient des intellectuels inspirés par la création, anti-bourgeois dans l'âme, ayant une vision de la vie d'une liberté totale. Ils recevaient des écrivains, des exilés chiliens, des Américains de passage à Paris... Ils m'ont immédiatement adopté.

« Créé, me disaient-ils, tu es là pour ça. » J'essayais, à l'époque, de développer une peinture plus personnelle en expérimentant, à partir de motifs abstraits ou figuratifs, dans toutes les directions. Herschel et Dora observaient les progrès de mes tableaux, me donnaient leur avis, toujours avec délicatesse.

Dora avait son bureau au deuxième étage et Herschel occupait le rez-de-chaussée. Quant à moi, je peignais au premier. Ils avaient tous les deux arrêté de fumer mais à chaque fois que je descendais voir l'un ou bien que je montais voir l'autre, je les trouvais en train de cloper en cachette. Quand ils étaient ensemble, en revanche, ils n'allumaient pas la moindre cigarette. Les apparences, au moins, étaient sauvées. Tous les soirs, j'allais marcher dans le bois de Vincennes avec eux, autour du lac. Nous parlions d'art et de littérature, au milieu des arbres et des gens en train de faire leur jogging. Sans doute, pour la première fois de ma vie, je me suis senti en mesure de parler de création sans me sentir trop ignorant ou « inférieur ». A force de dévorer des livres, je parvenais enfin à échanger et à tenir une conversation.

Toute bonne chose a une fin. La fille d'Herschel et Dora est revenue des Etats-Unis et il m'a fallu quitter l'atelier de Nogent-sur-Marne. Mais je n'oublierai jamais la générosité de leur accueil. J'ai gardé un lien avec eux jusqu'à leur mort.

Peu de temps auparavant, j'avais rencontré un éditeur d'art qui avait l'allure, l'accent et les manières d'un ferrailleur : Jacques Boulan, un grand baraqué qui sortait du même milieu que moi.

Jacques partageait son temps entre sa péniche sur la Seine et sa galerie de la rue Saint-André-des-Arts. Lors de notre première rencontre, je lui avais montré une cinquantaine d'aquarelles. Il m'avait répondu que cela l'intéressait mais qu'il lui en faudrait plutôt cinq cents que cinquante ! Avec lui d'abord, puis avec d'autres marchands et d'autres maisons, comme Terre des Arts, Club du livre, Vision nouvelle ou Pierre-Philippe Deschamps, mon business de l'aquarelle s'est considérablement développé. J'étais capable d'en produire des centaines de bonne qualité, douces et légères, en une vingtaine de jours, grâce à un programme de travail particulièrement intensif. C'est dans ces moments-là que la discipline acquise en soierie, et renforcée à l'armée, me servait. Je me levais tous les matins à cinq heures et, quand j'étais en forme, je peignais deux aquarelles toutes les vingt minutes, montre en main. Paysages de Sologne, marines bretonnes... D'abord les fonds, puis les arbres d'un côté et les bateaux de l'autre. Ma méthode était parfaitement au point. J'en ai même profité pour diversifier les motifs : mêmes paysages aux quatre saisons, marines du Nord et marines du Sud, ciels calmes et ciels orageux... Je les signalais au crayon « aquarelle originale, Guy Ribes » et j'ajoutais un petit numéro à côté. A la fin de la période de travail de vingt jours, si j'avais atteint mon quota, je pouvais profiter de la vie jusqu'à la fin du mois. Je commençais à vivre vraiment confortablement, d'autant plus que le matériel que j'utilisais était plutôt bon marché.

Mais c'était un piège redoutable dans lequel j'étais en train de m'enfermer. Les marchands avec qui je travaillais ne s'intéressaient pas à ma création personnelle. Ils ne voulaient que des aquarelles, en très grande quantité, qu'ils vendaient comme des petits pains dans toute la France. Un jour, l'un des marchands, Jean-Pierre de Boutselis, m'avait rendu visite à Malo-les-Bains, où je m'étais installé pour quelque temps. En allant à Paris en voiture, il était venu me voir pour me passer une commande de deux cents aquarelles. Il avait déjà prévu de revendre le stock à un client, et comptait prendre la marchandise lors de son retour

vers Bruxelles. J'ai accepté la commande mais au lieu de m'y mettre tout de suite, je suis parti à la pêche. J'adore pêcher... Et je n'ai pas fait les aquarelles. Comme prévu, quelques jours plus tard, Jean-Pierre est revenu.

— Alors, tu as mes aquarelles ?

— Non, je ne les ai pas.

— Guy, débrouille-toi, il me les faut impérativement pour après-demain soir.

— Mais, Jean-Pierre, comment veux-tu que je fasse deux cents aquarelles en si peu de temps ?

— Débrouille-toi. Je ne bouge pas d'ici tant que je ne les ai pas.

Je les ai peintes en quarante-huit heures, sans m'arrêter, même pas pour aller dormir. Jean-Pierre était content : il avait son stock qu'il allait pouvoir revendre dans la foulée. Quant à moi, je suis allé me coucher.

Quelques années plus tard, Jean-Pierre m'a emmené à Tokyo, où il avait de bons clients, pour une exposition. Mes aquarelles, qu'il vendait trois fois plus cher qu'à Paris, sont parties en deux jours. Au dîner, Jean-Pierre m'a dit :

— On ne bouge pas, on reste là.

Il a loué une suite à l'hôtel pour y installer un atelier et m'a fait peindre des aquarelles pendant deux mois, jusqu'à épuisement. Il partait la journée et revenait le soir avec le produit de la vente... A la fin, je suis parti en voyage en Asie et j'ai dépensé la totalité de ce que j'avais gagné. Je suis rentré à Paris complètement fauché.

Pour les marchands, j'étais rapide, efficace et je rapportais gros. Mes aquarelles étaient comme des billets de banque. Un paysage ou une marine, qu'ils m'achetaient à l'époque autour de deux cents francs¹ pièce, était revendu jusqu'à vingt fois plus cher. Imaginez ce que pouvaient rapporter plusieurs centaines d'aquarelles... Pour eux, c'était le jackpot assuré. Grâce à leurs représentants qui démarchaient les clients en province, ils écoulaient le stock très rapidement. Le fruit de la vente leur permettait de financer d'autres peintres qui travaillaient également pour

eux, mais qui produisaient une œuvre plus personnelle et plus exigeante. Ils se servaient en quelque sorte de ma technique et de ma rapidité pour miser sur des talents moins malléables. J'étais donc non seulement enfermé dans une peinture sans âme, mais je voyais d'autres artistes qui montaient, soutenus par les recettes de mes aquarelles. Aujourd'hui encore, on trouve sur Internet, et à tous les prix, certaines de ces toiles qui correspondent malheureusement à une période beaucoup trop commerciale de ma vie de peintre.

A cette époque, j'ai été copié. Un des marchands a demandé à sa fille de peindre à ma manière. Il la faisait signer « Rives » au lieu de « Ribes », ce qui, pour un client lambda, pouvait passer inaperçu. J'ai même décidé, pour qu'il se fasse un peu d'argent, d'enseigner à Jean Mahler, qui était peintre à ses heures perdues, mes techniques de fabrication. Il s'est pris au jeu et s'est mis à vendre, lui aussi, des aquarelles. Un marchand a alors carrément proposé que celles de Jean soient signées de mon nom, qui avait l'avantage d'être connu dans le milieu. La grande confusion régnait autour de ma signature. Ça ne pouvait pas durer.

J'aurais certainement pu, à ce moment-là, démarrer une vraie carrière d'artiste s'il y avait eu ne serait-ce qu'un marchand d'art pour décider d'investir sur mon talent, plutôt que sur ma capacité à produire. Sans doute n'ai-je pas eu de chance ou n'ai-je pas su la provoquer... Je servais avant tout de fond de caisse et j'en éprouvais une grande frustration. Je me sentais bloqué de tous les côtés. Mais quand je m'en ouvrais auprès de mes marchands, ils me répondaient :

— Tu préfères ton nom dans un catalogue ou du pognon dans ta poche ?

Pour moi qui avais connu des jours difficiles depuis ma petite enfance, c'était un argument qu'il était difficile de balayer d'un simple revers de main.

J'arrivais de temps en temps à vendre des tableaux un peu plus personnels mais à des marchands différents, ce qui était très mauvais pour

ma cote. Celle-ci ne montait jamais, car ils vendaient à la moindre occasion. Il aurait bien mieux valu pour moi n'être représenté que par un seul. Il aurait possédé toute ma production et aurait, ainsi, pu contrôler le marché en faisant progressivement monter ma cote.

D'un côté, j'étais coincé par l'étiquette d'aquarelliste commercial collée sur mon front, de l'autre, je me passionnais de plus en plus pour l'art moderne, la bohème de Montmartre, l'invention du cubisme, l'Ecole de Paris... Comment vivre avec la même intensité que ces artistes qui me fascinaient tant ? Pourquoi ne pas essayer de rivaliser avec eux ?

Je me suis souvenu, alors, d'une expérience que j'avais eue quelques années auparavant. Sans doute y avait-il eu une part de jeu. Le terme « faux », en tout cas, ne m'était pas vraiment venu à l'esprit. J'habitais encore dans le sud de la France, où un amateur d'art du coin adorait Weisbuch, mais sans avoir les moyens de s'en offrir un. Cet artiste aujourd'hui un peu oublié se vendait bien à l'époque. Un jour, je lui ai donc fait un tableau qui ressemblait à s'y méprendre à un Weisbuch. Puis un deuxième, puis un troisième... Jusqu'au jour où le peintre lui-même a eu vent de cette histoire et m'a demandé d'arrêter.

En me remémorant cette histoire, je me suis dit que peindre à la manière des plus grands serait une opportunité de passer au stade supérieur. Comme une façon de me dépasser moi-même, d'entrer dans la cour des grands. Ma peinture personnelle ne décollait pas et il me semblait évidemment beaucoup plus excitant de m'imaginer en train de créer un Picasso plutôt que de passer ma vie à faire des aquarelles en série... Des années plus tard, j'ai compris que ce basculement avait aussi à voir avec mon manque d'instruction. Si j'avais reçu une autre éducation, si j'avais été à l'école plus longtemps, si j'avais suivi un enseignement artistique, j'aurais intériorisé des références et des codes sur ce qu'il est acceptable ou non de faire pour un artiste, et je n'aurais sans doute jamais fait ce que j'ai fait. Mais j'étais issu d'une famille de rien, j'avais forgé mon

caractère et ma morale dans la rue, et je ne voyais pas le mal qu'il pouvait y avoir à peindre des faux.

1. Trente euros.

Apprenti faussaire

On ne devient pas faussaire tout seul. Je n'aurais jamais pu faire tout ce que j'ai fait sans l'homme qui fut mon maître illusionniste : Henri Guillard. De même que, dans mon enfance, le receleur Armand Bouyet m'avait appris à regarder les beaux objets, de même que le créateur de soierie Paul Spay m'avait enseigné le dessin, de même que mon frère de la rue, Jean Mahler, m'avait enseigné mille et une combines pour m'en sortir, Henri a été mon guide dans l'apprentissage de l'art et de la magie du faux.

Je l'ai rencontré au milieu des années 1980, dans son imprimerie du XIV^e arrondissement de Paris, alors que je travaillais sur des lithographies de mes toiles personnelles. Henri a surgi de son bureau, comme un diable sort de sa boîte. C'était un petit bonhomme extraordinaire, un chauve pétillant d'une soixantaine d'années, malin comme un singe, qui déambulait dans son immense atelier où ses deux fils travaillaient avec lui, au milieu du bruit des machines, des odeurs d'encre et de papier. Nous nous sommes plu immédiatement. Je me sentais à l'aise en sa présence et je lui ai raconté, tout naturellement, que j'étais bloqué dans ma progression artistique. De fil en aiguille, je lui ai parlé des peintres que j'admirais. Alors il s'est mis à me raconter son enfance.

Son père, un très grand imprimeur d'art, avait notamment imprimé la Suite Vollard, une série de cent gravures de Picasso, en pleine Seconde Guerre mondiale. Lors d'un bombardement, toute la Suite Vollard avait volé dans les airs et les gens, en ces temps de pénurie de papier, s'en étaient emparés. Sur les marchés alentour les impressions avaient servi à emballer les légumes !

Henri avait grandi dans une atmosphère unique. Dès son plus jeune âge, il avait côtoyé les plus grands artistes que son père accueillait dans son atelier. Il y voyait régulièrement Picasso qui donnait des dessins pour l'amuser au petit garçon qu'il était alors ! Devenu à son tour imprimeur d'art, Henri appartenait à une véritable aristocratie d'artisans, parmi les meilleurs du monde, qui maîtrisaient la lithographie et la gravure dans leurs moindres détails. C'était une autre époque, bien avant le règne du numérique...

Surtout, il était une véritable encyclopédie vivante de l'histoire de l'art. J'ai beaucoup appris rien qu'en l'écoutant : un détail sur tel peintre, une anecdote sur les méthodes de travail, sur la signature ou sur un épisode de la vie de tel autre... Il est impossible de faire un bon faux sans une connaissance parfaite de l'artiste imité, de ses techniques comme de son histoire personnelle et de celle de son entourage. Or, le simple fait de côtoyer Henri m'a fait plus apprendre en ce domaine que tous les cours que j'aurais jamais pu suivre. Henri connaissait des secrets qu'on ne trouve pas dans les livres. Des secrets indispensables à la fabrication d'un tableau de très grande facture. Il m'a permis, peu à peu, d'entrer dans la peau des génies.

Un soir, après une journée de travail à l'imprimerie, Henri m'a proposé de me raccompagner en voiture. Puis il m'a dit, avec un air mystérieux :

— Si ça t'amuse, j'aimerais te montrer quelque chose.

Nous sommes sortis de Paris et avons roulé en silence quelques kilomètres, en direction d'Ivry, jusqu'à arriver devant un grand hangar isolé, quelque part en banlieue parisienne. Henri a éteint les feux de la

voiture et nous sommes descendus, toujours sans échanger le moindre mot. Je n'avais aucune idée de là où je pouvais être, mais ma curiosité commençait à être particulièrement excitée. Henri a ouvert la porte du hangar et là, j'ai tout de suite compris. Devant mes yeux, se trouvaient des machines et des ouvriers au travail ! En plus de son imprimerie officielle, Henri possédait cette imprimerie clandestine, tenue par des jumeaux, artisans conducteurs de machines. Dans ce lieu, la nuit, il faisait ce qu'on appelle du « sur-tirage » de lithographies de Salvador Dalí. Le principe, m'a-t-il alors expliqué, était le suivant. Dalí vendait les droits de reproduction de ses œuvres sous forme de lithos. Le contrat spécifiait que ces droits étaient cédés, par exemple pour trois cents exemplaires numérotés, auxquels s'ajoutaient quarante exemplaires « HC » (hors commerce), censés servir d'épreuves test au moment de la fabrication, et dix épreuves d'artistes, normalement réservées au peintre pour son propre usage. Mais le contrat était « interprété » de manière plus libre. Puisque la lithographie pouvait se tirer sur différentes qualités de papier (Arches ou Arjomari par exemple, des papiers très nobles, de haute qualité, utilisés pour les plus belles épreuves), les trois cents exemplaires prévus à l'origine devenaient trois cents exemplaires par type de papier et... par pays ! Pour chaque Etat, la numérotation se faisait de 1 à 300, ce qui multipliait le nombre de lithos de manière considérable, et donc les sources de revenus. Il ne s'agissait pas, au sens strict du terme, de faux Dalí, mais de reproductions de ses œuvres beaucoup plus nombreuses qu'elles n'auraient dû l'être. La combine se situait dans une zone grise, à la limite de la légalité, et le filon était connu par de nombreux marchands d'art, qui ne se privaient pas de vendre des lithographies de Dalí à des particuliers. Ceux-ci croyaient acheter une litho beaucoup plus rare qu'elle ne l'était en réalité.

Pour mieux comprendre cette situation, il faut dire quelques mots du business qui s'est développé autour de Salvador Dalí avant sa mort. D'abord, le peintre catalan a, en quelque sorte, lui-même ouvert la porte

aux faussaires en multipliant les signatures. On en a dénombré 678 différentes ! Il a d'abord signé « DALI » en lettres capitales, puis « Salvador Dalí », avant d'opter pour « GalaSalvadorDalí ». Cela rendait la vie plus difficile aux experts qui cherchaient à identifier ses œuvres. Surtout, des membres de son entourage, qui n'étaient pas payés directement mais qui touchaient des commissions sur la vente de ses œuvres, ont encouragé une production de plus en plus incontrôlée, qui a fini par donner lieu au commerce des fausses lithographies dans les années 1980. Ce n'est pas un hasard si le poète surréaliste André Breton avait forgé l'anagramme « Avida Dollars » pour surnommer Dalí. Au final, à cause de toutes ces histoires, la cote de Dalí a pris du plomb dans l'aile. Et l'affaire a fini par exploser pour de bon. J'ai gardé une coupure du journal *Libération* daté du 2 avril 1999, sur laquelle on peut lire ces quelques lignes :

« Six éditeurs et marchands ont été condamnés, mardi, à des peines de prison avec sursis et des amendes par le tribunal correctionnel de Valence pour recel de fausses lithographies de Salvador Dalí. L'affaire était entre les mains de la justice depuis onze ans et concernait plusieurs dizaines de milliers de fausses lithographies de l'artiste espagnol, saisies à l'époque chez un éditeur parisien, Gilbert Hamon, aujourd'hui décédé. Le tribunal a également ordonné la confiscation et la destruction des lithographies. »

Dalí, paraît-il, se plaignait parfois de ne pas toucher un pourcentage sur les faux de ses œuvres. On raconte aussi qu'il lui arrivait de signer des feuilles encore vierges avant même qu'elles soient imprimées, si bien que n'importe quel motif représenté dessus, qu'il soit ou non de sa main, devenait automatiquement un « vrai » Dalí !

Mes premiers essais de faux, bien sûr, je les ai faits dans la solitude de mon atelier. Il ne s'agissait évidemment jamais de la reproduction exacte d'une œuvre existante et connue, puisque n'importe quel expert compétent se serait rendu compte qu'il avait affaire à une copie. Les œuvres de Picasso, par exemple, sont référencées et il suffit de consulter un catalogue raisonné¹, comme le Bloch ou le Zervos, qui les répertorie,

pour en connaître la provenance. Mes faux étaient donc des œuvres « à la manière de », de nouvelles toiles ou de nouveaux dessins, censés avoir échappé au recensement des œuvres de tel ou tel artiste.

J'y allais à l'instinct, sans documentation solide et sans véritable direction. Étais-je capable de me mesurer avec les plus grands ? Ma technique, aussi bonne soit-elle, allait-elle être suffisante pour m'élever à leur altitude ? Je n'en avais, à vrai dire, aucune idée. Mais je me disais que le meilleur moyen de le savoir était d'essayer. Je me suis d'abord attaqué à Chagall, que je « sentais » bien et qui me semblait plus accessible que Picasso. Une fois mes premières tentatives réalisées, il me fallait les tester auprès de personnes qui avaient un œil suffisamment aguerri.

C'est ainsi que, comme une évidence, j'ai apporté à Henri ma première aquarelle à la manière de Chagall. Et, comme une évidence, elle était mauvaise. Mais Henri a tout de suite vu mon potentiel. Il a senti que j'étais doué et m'a encouragé à continuer. Il l'a fait très intelligemment, sans rien me demander, sans rien imposer, en attendant que je sois prêt à lui présenter un autre tableau. Henri connaissait l'âme des peintres. Au début, à chaque fois que je lui montrais un essai, il me disait :

— Guy, tu vois, là, ça ne va pas. Cette couleur spécifique, ce motif particulier... Chagall n'aurait jamais fait ça.

Et il m'expliquait pourquoi. Il me donnait carrément des cours de faux. J'étais son unique élève et je l'écoutais avec une attention extrême. Il ne me donnait jamais de conseils à proprement parler. Il se contentait de regarder ce que je lui apportais, et il me disait pourquoi telle partie était bonne et telle autre mauvaise. Jusqu'au jour où, à force de tentatives, je lui ai apporté un Chagall qu'il a jugé digne de ce nom. Henri l'a immédiatement vendu à un dénommé Léon Amiel, un très important éditeur de livres d'art basé à New York, qui avait aussi des bureaux à Paris. Mon premier Chagall a donc été suivi d'un deuxième. Puis d'un troisième... En tout, il lui en a vendu une trentaine. J'étais comme dans un rêve. En quelques mois, en travaillant d'arrache-pied et en ouvrant mes

oreilles lorsque Henri parlait, j'étais passé du statut d'aquarelliste commercial à celui de peintre capable de marcher dans les pas de l'un des plus grands artistes du xx^e siècle.

Mais la leçon de faux était loin d'être terminée. Un matin, j'ai reçu un coup de téléphone d'Henri, qui m'a dit, avec une voix inquiète :

— Guy, on est dans la merde.

— Qu'est-ce qui se passe ? ai-je demandé naïvement.

— Je suis convoqué par Léon Amiel. Et il veut que tu viennes avec moi au rendez-vous.

Amiel avait des connexions supposées avec la mafia new-yorkaise... En une seconde, tout ce que j'avais réussi à accomplir au cours des mois précédents semblait s'écrouler comme un château de cartes. Non seulement le client américain avait découvert la supercherie mais j'allais devoir rendre des comptes en personne à un type qui n'avait pas du tout l'air de rigoler.

Henri et moi nous sommes rendus à l'adresse d'Amiel, dans le VI^e arrondissement de Paris. Devant la porte de son bureau, il y avait deux types en costume, à la mine patibulaire. Amiel, lui, était encore plus impressionnant. Quand je l'ai vu surgir au fond de la pièce, j'ai cru voir un géant fondre sur moi. Il devait mesurer deux mètres dix pour cent cinquante kilos. Le long du mur, mes trente faux Chagall étaient étalés. Tout ce que j'avais peint et qui lui avait été vendu par Henri depuis près d'un an... Ça commençait à sentir sérieusement le roussi. Je ne faisais pas le fier, mais alors pas du tout...

Le géant s'est alors approché de moi, il m'a mis la main sur l'épaule et m'a dit, en français avec un accent américain :

— C'est toi ça ? C'est toi qui as fait tout ça ?

— Oui, ai-je répondu d'un air penaud.

— Pffff... a-t-il soufflé. Assieds-toi.

Amiel m'a alors expliqué qu'il savait pertinemment, dès le premier tableau qu'il avait acheté, qu'il s'agissait de faux. Je ne comprenais plus

rien. Il avait sorti de très belles sommes de son portefeuille pour les acquérir ! Pourquoi les avoir achetés s'il savait qu'ils étaient faux ? Il m'a alors ordonné, me regardant droit dans les yeux :

— Allez, déchire tout ça.

Sans même imaginer discuter, j'ai obéi. J'ai déchiré un à un tous les Chagall qui m'avaient donné tant de mal. Puis il m'a demandé de venir jusqu'à la table de son bureau. Y étaient disposés des tas de livres sur le maître, avec des marque-pages.

— Voilà, Chagall, c'est tout ça, m'a-t-il dit.

Et alors, il s'est mis à me parler de sa peinture. Pourquoi le bleu ici et pourquoi le rouge là. Pourquoi telle couleur permettait à l'artiste d'exprimer l'état intérieur du personnage et telle autre lui permettait de figurer le décor. Pourquoi tel motif était presque toujours associé à tel autre... Finalement, pour conclure, il m'a dit :

— Tu as compris ? Alors tu vas m'en refaire un bon. Allez, file maintenant.

Je suis sorti de son bureau totalement abasourdi. Henri, lui, est resté seul avec Amiel. Je l'attendais dans la rue, en essayant de me repasser la séquence que je venais de vivre. De toute évidence, Amiel n'était pas un client ordinaire. Il participait lui-même au business des faux. Quand Henri a fini par sortir, je lui ai tout de suite demandé :

— Tu savais qu'il savait ?

— Bien sûr, m'a-t-il répondu.

— Mais alors, tout ce pognon...

— Comment veux-tu apprendre autrement ? a rétorqué Henri, avec un petit sourire en coin.

Je n'en revenais pas. Henri avait décelé mon potentiel mais il savait que j'avais besoin de temps, et donc d'argent, pour vivre et pour m'améliorer. Il avait donc mis dans la combine Amiel, qui avait en quelque sorte financé mon année d'apprentissage. Pourquoi lui ? Parce qu'il était un acteur important du marché de l'art de l'époque, ce qu'Henri s'était bien gardé de me dire. Editeur de premier plan, il était devenu

l'ami personnel de Picasso, Dalí, Miró et Chagall, qui était décédé peu de temps auparavant. Qui aurait osé lui dire qu'un de ses Chagall était faux, alors qu'il en possédait beaucoup de vrais et qu'il avait connu personnellement le peintre ? Il détenait également les droits d'édition en lithographie de Chagall. Il était donc particulièrement bien placé pour diffuser des faux.

Les leçons données par Henri se sont achevées ce jour-là. Henri avait tellement le goût de l'illusion qu'il n'avait pas résisté au plaisir de cette mise en scène. C'était aussi certainement une façon de me faire prendre conscience que j'entrais dans un monde dangereux, où il ne s'agissait pas de faire les choses à la légère. Le message était le suivant : « Ce que tu as fait jusqu'à maintenant, ce n'était peut-être pas si mal, mais ce n'était qu'un début. Ta période d'essai est terminée. Désormais, tu vas passer aux choses sérieuses. »

1. Inventaire faisant mention de toutes les œuvres d'un artiste, ainsi que de leur localisation et de leurs propriétaires.

Faussaire à plein temps

Tous les matins ou presque, j'ouvrais les yeux vers cinq heures, sans avoir besoin de mettre un réveil. Mon atelier était encore enveloppé par le calme de la nuit finissante. Je me levais, buvais un café puis je m'approchais de ma table à dessin. Je touchais calmement mes pinceaux, mon papier, mes couleurs. Je fixais mon attention sur la sensation pure : l'odeur de la peinture, le goût si familier de ma pipe que j'avais allumée d'un geste mécanique. Déjà, j'étais sur le seuil d'un autre monde. Tandis que les premières lueurs du jour pénétraient dans la pièce, je respirais lentement sans bouger, entre concentration et abandon, pendant un temps indéterminé. Peu à peu, quand tout se passait bien, ma conscience s'élevait. Je me trouvais alors en pleine harmonie avec l'espace qui m'entourait, avec mes instruments de travail. Le pinceau devenait le prolongement de ma main et ma main le prolongement de mon esprit. J'entrais dans la peau d'un autre. Alors, seulement, je pouvais commencer à créer.

Après mes premiers Chagall, je me suis essayé à d'autres peintres et, ma confiance grandissant, à Picasso. J'ai commencé par des dessins, des motifs simples, du moins en apparence, ou qui en tout cas me semblaient accessibles. Dès que j'en avais l'occasion, je me rendais au musée Picasso.

Surtout, j'achetais de plus en plus de livres sur le maître espagnol, jusqu'à en posséder une véritable collection. Son parcours de vie, ses amours, ses amitiés, son aventure artistique, tout cela me fascinait.

Dans ma découverte de ce géant, Henri Guillard a été, de nouveau, mon guide et mon premier critique. Pendant des mois, je lui apportais des essais signés Picasso, jusqu'au jour où il m'a dit :

— Guy, ce n'est pas ça la signature de Picasso.

C'est une chose de peindre comme le maître, c'en est une autre de savoir imiter sa griffe ! Nous nous sommes donc mis d'accord : Henri apposerait lui-même la fausse signature.

Un soir que je traînais dans son imprimerie officielle, Henri m'a demandé de le suivre, avec son air malicieux. Il m'a emmené au fond de son atelier, derrière un futoir de papiers, d'encres et de matériaux en tous genres. Alors, il m'a fait découvrir une porte masquée dans une bibliothèque, qui donnait accès à une petite pièce secrète. C'est là qu'il stockait ses fausses lithos. Et c'est là aussi qu'il signait les Picasso que je lui apportais, sur des tables lumineuses. Il y avait donc en quelque sorte un faussaire pour la peinture et un autre pour la signature... Puis, peu à peu, à force qu'il me parle de Picasso, de l'âme de sa signature, de ses différentes époques, j'ai su la faire moi-même. A partir de cette période, je peux dire que je suis devenu faussaire à plein temps.

Je retrouvais Henri au bistrot du coin, chez Ahmed, en face de la gendarmerie à Ivry. Nos rendez-vous commençaient toujours avec un petit blanc, des cacahuètes et une partie de 421. C'était sa manière à lui de se concentrer. On jouait tranquillement aux dés et tout à coup, en plein milieu de la partie, Henri me disait :

— J'ai peut-être une idée.

On se dirigeait alors vers son bureau, il passait quelques coups de téléphone, trouvait un client dans son fichier et il me passait commande :

— Picasso. Trois dessins.

- Pour quand ?
- Quand tu veux.
- Même tarif que d’habitude ?
- Même tarif que d’habitude.

Henri avait l’intelligence de ne pas avoir de demandes trop détaillées et de me laisser le temps de trouver l’inspiration. Il me respectait en tant qu’artiste. On ne peut pas faire un bon faux sous la pression d’un délai trop serré, ou d’une commande trop contraignante. Peindre un faux, c’est comme peindre tout court : il faut se sentir libre. Je ne peignais d’ailleurs jamais aussi bien que quand j’imitais un peintre que j’aimais vraiment. Je me renseignais simplement sur la période que voulait Henri, s’il préférait des motifs en noir et blanc, ou en couleur, à la gouache ou à l’encre. Parfois, il me demandait aussi de réaliser les dessins préparatoires de telle ou telle huile. Il me connaissait et savait ce dont j’étais capable. Il n’avait pas besoin de m’en dire beaucoup plus.

Etonnamment, Henri m’a toujours poussé à développer ma propre peinture. Il m’encourageait à poursuivre mes recherches. Lui qui m’a tout appris sur le faux me demandait souvent :

- Pourquoi tu ne fais pas ta peinture ?
- Et toi, pourquoi pas tu n’imprimes pas normalement ? répondais-je.
- Mais moi, je n’ai pas ton talent... rétorquait-il.

Il avait conscience que je n’exploitais pas tout mon potentiel. Mais j’étais grisé. Rivaliser avec un grand peintre dans la magie de la création me procurait des sensations telles que je n’en avais jamais connu auparavant. C’était comme une drogue euphorisante. Et puis, comment me plonger dans une création personnelle alors que je passais mes journées dans la peau d’autres artistes ? C’était un cercle vicieux. Je m’étais mis à faire des faux parce que ma propre peinture n’était pas inspirée. Mais plus je faisais des faux, moins elle l’était, car il est impossible d’être à la fois soi-même et un autre.

Henri était non seulement un excellent professeur, mais aussi l'intermédiaire parfait entre moi, le faussaire, qui devais évidemment rester dans l'ombre, et le marché de l'art. Comme je l'ai déjà dit, il avait grandi dans l'imprimerie de son père, au milieu des plus grands peintres. Lorsque Picasso venait travailler à l'atelier, et qu'il passait son après-midi à dessiner en attendant la fabrication de telle ou telle litho, il offrait souvent un ou deux dessins au petit Henri au cours de la journée. Si bien qu'à l'âge de vingt ou vingt-cinq ans, le petit Henri, qui n'était plus si petit, possédait une belle quantité de dessins ! C'est comme ça, en vendant progressivement sa collection, puis celle de son père, qu'il a mené grand train toute sa vie. Quand je l'ai rencontré, il avait déjà vendu les trésors qu'il avait eus entre les mains, mais je suis arrivé au bon moment : il a compris qu'en me guidant dans la bonne direction, il pourrait se faire fabriquer de nouveaux trésors. Et comme il avait passé sa vie à se défaire d'œuvres authentiques, il était parfaitement crédible auprès des marchands et des clients, qui le connaissaient bien. Il n'avait qu'à prétendre qu'il lui en restait encore.

Pourtant, Henri n'était pas un escroc. Il s'amusait de tout ça, et prenait plaisir à ce genre de supercherie, qui était pour lui plus un jeu qu'une véritable arnaque. Un jour, je suis arrivé dans son bureau, avec deux Chagall emballés à lui remettre. Un type était assis là, que je n'avais jamais vu. J'ai regardé Henri d'un air interrogateur, pour m'assurer qu'on pouvait lui faire confiance.

— Il est avec nous. Tu peux parler.

Alors j'ai déballé mes Chagall, je les lui ai montrés. Et puis Henri a proposé d'aller déjeuner. Il est sorti le premier, je l'ai suivi ainsi que l'homme que je ne connaissais pas, et qui n'avait pas dit un mot. Il marchait derrière moi quand tout à coup, il m'a sorti sa carte de police ! Henri a rigolé : l'inconnu était un grand flic, surnommé Pierrot, en cheville avec lui. Pierrot avait joué à me faire peur, et Henri, une fois de plus, n'avait pas résisté au plaisir de la mise en scène.

Au fil du temps, Henri et moi avions fini par nous connaître tellement bien qu'il passait à l'improviste dans mon atelier, avant d'aller jouer aux courses à Vincennes. Il arrivait le matin à onze heures et me donnait tout de suite son argent en me disant :

— Ça, au moins, je ne le perdrai pas. Je repasserai te voir dans quelques jours.

Henri perdait systématiquement aux courses. Il revenait « lessivé », comme il disait. Quand il repassait me voir, il me demandait toujours :

— Bon, alors, fais voir ce que tu m'as fait.

Sa première impression était capitale. Il fallait qu'il ressente immédiatement une émotion. Parfois, dès le premier coup d'œil, il me disait :

— Oui, c'est bon, je le prends.

Il était content, tout simplement, et n'avait rien à ajouter. Il avait perdu une grosse somme aux courses mais il savait qu'il allait regagner au moins dix fois plus avec les faux que j'avais achevés.

D'autres fois, il faisait la moue :

— Non, ce n'est pas bon, déchire.

Alors je déchirais, sans le moindre état d'âme. J'avais une confiance absolue en lui. Dans ces moments-là, je mettais mon orgueil de côté. Henri était un pro parmi les pros. Il savait faire la différence entre un tableau qui était vraiment bon, qui pouvait partir vivre sa vie sur le marché de l'art et se mêler à des œuvres authentiques, et un tableau moins réussi qui risquait de ne pas passer. Selon moi, c'est ce qui faisait son immense compétence. D'autant qu'avant de lui présenter mes tableaux, je faisais déjà moi-même une première sélection. Je ne lui montrais que ceux que je sentais le mieux. Les tableaux qui sortaient de mon atelier avaient donc déjà subi une double épreuve du feu : la mienne et celle d'Henri. Le but du jeu n'était pas de duper le petit collectionneur de province. Il s'agissait de s'attaquer à la haute, aux experts et aux grands marchands. Il n'était donc pas question de produire des œuvres

médiocres. Or le faux n'est pas une science exacte. On ne peut pas atteindre l'excellence à tous les coups. Mais, au bout d'un moment, j'avais la main et il était rare que je me loupe. Ma méthode était au point. Je jouais enfin dans la cour des grands.

Le faux est une expérimentation permanente, une suite d'erreurs et de découvertes, pour laquelle il n'existe évidemment aucun manuel. La première étape, pour en faire un de très haut niveau, consistait toujours à me plonger dans les ouvrages spécialisés et à m'imprégner en profondeur, dans les moindres détails, de telle ou telle période de la vie du peintre que j'imitais. Selon que je devais faire un dessin ou une huile de format important, mes recherches pouvaient durer quelques jours, quelques semaines ou plusieurs mois.

Pour avoir l'esprit plus libre, il m'arrivait de quitter Paris et d'aller m'installer à Madère ou à Corfou avec mon matériel et la documentation indispensable. Je lisais, prenais des notes, je m'immergeais... Quand il s'agissait de faire un Picasso, je devais déterminer précisément son année, son mois, voire son jour de fabrication supposé et le lieu où le peintre était censé l'avoir créé. Comment et pourquoi aurait-il fait cette œuvre ? Dans quel état d'esprit se trouvait-il ? Telles étaient les questions que je me posais et auxquelles je devais apporter des réponses pleinement satisfaisantes. C'était un vrai travail d'enquêteur.

Si je lisais par exemple qu'à telle époque de sa vie, à tel endroit, Picasso avait fait une série d'une dizaine de dessins, des esquisses dans le cadre de ses recherches picturales, alors mon but était de créer le onzième. Je cherchais à « glisser » le nouveau dessin au milieu d'un ensemble existant, ce qui le rendrait forcément plus crédible. Je devais alors commencer par une étude approfondie des dix dessins authentiques. Je devais retracer la recherche de Picasso lui-même, pour pouvoir m'inscrire dans ses pas. Car ensuite, une fois que l'œuvre serait terminée, l'expert qui étudierait mon Picasso ferait lui aussi son enquête : il se plongerait dans les ouvrages pour déterminer l'année, le lieu de

fabrication, les œuvres existantes déjà authentifiées... Il ferait le même travail que moi, mais dans l'autre sens. Je n'avais donc pas le droit à l'erreur.

Une fois la phase de recherche achevée, je devais me procurer le matériel d'époque. Et c'est là qu'encore une fois, la présence d'Henri à mes côtés a été déterminante. Henri conservait dans son imprimerie quelques trésors, et notamment des stocks du papier sur lequel les grands peintres avaient travaillé. Il possédait par exemple du papier filigrané, sur lequel étaient inscrites, en transparence, les initiales « MC », pour Marc Chagall. Cela valait tous les certificats d'authenticité puisque c'était le papier « personnel » de Chagall. Aux yeux des experts, une gouache peinte sur ce support ne pouvait qu'être de la main du peintre russe.

Et puis il y avait, comme toujours, la part de chance. J'avais l'habitude de faire mes emplettes chez de vieilles bigotes qui tenaient une papeterie à Saint-Mandé. C'étaient deux sœurs qui avaient repris le magasin que leur mère avait elle-même hérité de sa propre mère. Personne n'avait jamais fait de travaux ou entrepris la moindre rénovation dans leur boutique, si bien que, pour le passant lambda qui jetait un œil à l'intérieur, c'était un vieux capharnaüm sans intérêt. Mais pour les connaisseurs, c'était la caverne d'Ali Baba. Comme j'y allais régulièrement, une certaine confiance s'est instaurée entre nous. C'est comme ça que je leur ai demandé si, à tout hasard, elles n'avaient pas gardé de stocks datant de l'époque de leur mère ou de leur grand-mère. Et là, ça a été le jackpot. Dans l'arrière-boutique, elles entreposaient des boîtes entières de crayons à mines d'argent, de la gouache d'avant-guerre, du kraft ancien, des plumes... J'avais devant moi un véritable trésor. Pour un artisan du faux, il y avait là de quoi travailler pendant des années. Je n'en revenais pas. Je leur ai absolument tout racheté, ce qui les arrangeait bien, car elles ne savaient pas comment se débarrasser de toutes ces vieilleries. Elles m'ont tout de même demandé pourquoi cela m'intéressait autant. Je

leur ai répondu en prenant l'air le plus détaché possible que j'aimais bien dessiner avec du vieux matériel...

Une fois celui-ci en ma possession, venait la phase de fabrication elle-même, évidemment la plus délicate. Je ne la commençais jamais sans un long moment de concentration, durant lequel je me tenais absolument immobile, seul et en silence, parfois pendant des heures entières. C'était ma façon d'entrer dans la peau du peintre que j'allais incarner le temps d'un tableau. Chagall, par exemple, s'inspirait des couleurs du bouquet de fleurs que son épouse lui apportait tous les matins. Je faisais donc rigoureusement la même chose : j'avais un contrat avec une fleuriste de Saint-Mandé qui, tous les matins, me livrait des fleurs fraîches.

La seule façon de pouvoir créer une œuvre de cette ambition, c'était d'être le peintre. Il ne me suffisait pas de savoir peindre ou dessiner comme un autre, il fallait, pendant quelques jours ou quelques nuits, *être* cet autre. Cela peut sembler fou mais j'ai appris à être Chagall, Matisse ou Picasso, à penser comme eux, à interpréter leur personnage, un peu comme le ferait un comédien. D'où cette indispensable concentration, ce moment de basculement où je sortais de moi-même pour devenir un autre. Il fallait que je charge mes batteries en émotions, que je me sente vraiment prêt, et tant que ce n'était pas le cas, je ne bougeais pas d'un cil. D'autant que, selon les commandes, je devais parfois être Picasso le lundi et Matisse le jeudi, ce qui demandait un effort supplémentaire. C'était comme si je devais jouer deux rôles différents la même semaine... Puis, quand enfin je me sentais d'attaque, un matin à l'aube, je commençais. J'entrais dans le rêve.

Une des techniques auxquelles je recourais consistait à peindre un tableau en m'inspirant de plusieurs œuvres authentiques dont je faisais en quelque sorte la « synthèse ». Si je créais une œuvre de Matisse, je la composais à partir des motifs et des couleurs de deux ou trois vrais tableaux. Cela rendait ma peinture plus plausible, puisqu'elle ressemblait

évidemment à des œuvres existantes. J'achetais donc le catalogue raisonné de Matisse, j'arrachais les pages qui m'intéressaient et j'envoyais Mimi, mon assistant, les agrandir au format original. Il était hors de question que j'aille moi-même chez l'agrandisseur, cela aurait été prendre un risque inutile au cas où la police se mettrait à poser des questions indiscrettes. Mimi, que j'avais connu par mon ami Jean Mahler, était donc mon homme de confiance pour cette tâche importante. Il avait deux qualités essentielles : discret de nature, il passait totalement inaperçu et de plus il ne parlait jamais à personne.

Une fois les agrandissements effectués, je me trouvais devant deux ou trois photocopies grandeur nature, en noir et blanc. Le reste du catalogue raisonné, même s'il coûtait très cher, partait généralement à la poubelle, car j'effaçais toujours les traces de mes forfaits. La fois suivante, je devais donc le racheter. Mais avec un peu de chance, l'œuvre que j'étais en train de faire serait intégrée un jour dans la nouvelle édition du catalogue.

Commençait ensuite la fabrication proprement dite. J'avais à tâtons. Comme pour n'importe quel tableau, chaque faux suppose une recherche. Un peintre, qu'il soit faussaire ou non, est, toute sa vie, un étudiant qui se met à l'école de l'art. Je m'y reprenais donc à plusieurs fois. En réalité, je ne faisais pas un seul Matisse ou un seul Renoir, je le faisais en dix exemplaires, jusqu'à ce que je comprenne sa nature et son sens. On ne peut pas créer une œuvre de cette importance du premier coup. On commet des erreurs, on détruit, on recommence... C'est une véritable bataille. Combien de fois me suis-je retrouvé pendant quinze, vingt ou trente heures à travailler sur le même motif, pour en comprendre tous les secrets et en déjouer tous les pièges ? Un simple triangle de Picasso pouvait me donner les pires difficultés. Picasso, lui, l'avait tracé en vingt secondes, mais dans ces vingt secondes, il y avait en réalité des années de travail et d'expérience, en plus de son génie. Pour arriver à faire aussi bien, il fallait que je comprenne le mouvement, la direction, la

vitesse d'exécution. Tant que je n'étais pas totalement satisfait, je déchirais mes essais. Mais le travail n'était jamais perdu. Il me faisait la main. Et une fois que j'étais totalement imprégné, que j'avais compris ce que je cherchais, le motif finissait par sortir.

C'est aussi dans ces phases-là que les milliers d'aquarelles que j'avais peintes m'ont été utiles. Ces années d'entraînement m'avaient en quelque sorte libéré la main. Car pour réussir un faux, il faut l'avoir totalement souple et légère. L'ampleur de la tâche, le fait de se mesurer aux plus grands risquent, en effet, d'inhiber le peintre, d'alourdir sa main. Pour en tester la légèreté, j'avais une technique infailible : je plaçais ma bouteille d'encre à côté de moi, tout près de ma feuille, au risque que d'un mouvement trop brusque mon dessin se retrouve souillé de manière irréparable. Mais cela n'avait pas d'importance : si la bouteille se renversait, c'est que le dessin ne devait de toute façon pas être très bon puisque ma main était restée trop raide. Une fois encore, le travail n'était jamais perdu.

Evidemment, l'erreur serait de croire que je me contentais de copier les modèles que j'avais sous les yeux. On peut avoir la meilleure technique du monde – et il faut une très bonne, croyez-moi – mais cela ne suffira jamais pour exécuter un bon faux. Au début, lors de mes premiers essais, j'essayais de faire bien, de faire beau. En cherchant la perfection technique, j'en oubliais l'essentiel : l'âme du tableau. C'est ce qu'il y a de plus difficile à fixer sur la toile. C'est ce qui crée l'émotion chez celui ou celle qui découvrira l'œuvre une fois qu'elle sera achevée. Or, pour donner une âme à un tableau, il fallait précisément que j'oublie la technique, que j'oublie tout ce que je savais, tout le savoir que j'avais accumulé pendant la phase de recherche et de documentation.

La fabrication allait de pair avec ce que je pourrais appeler le « processus de vieillissement accéléré ». Il était évidemment indispensable que ces œuvres donnent l'impression d'avoir été peintes cinquante ou cent

ans plus tôt. Je devais donc remplacer le passage du temps. Il faut préciser, à ce sujet, que je peignais plus souvent sur papier que sur toile, car le papier est bien plus difficile à dater pour un expert. Et puis c'est un support vivant, sensuel, que j'aimais énormément. Il faut, plus que le regarder, le toucher, le caresser pour l'apprécier. C'est une matière qui permet une création rapide et légère. C'est le support par excellence de la recherche artistique, l'art en train de se faire.

Pour donner l'illusion de l'âge, je faisais entrer progressivement la peinture dans le papier, grâce à une technique de lavages successifs. Je peignais à la gouache, je laissais sécher, puis je lavais le papier dans ma baignoire, avec une éponge. Puis je repeignais et relavais plusieurs fois de suite d'une manière particulière : je faisais descendre l'eau dans le sens du papier, en laissant juste la couleur qu'il faut, sans « casser » le support, sans le déchirer. Peu à peu le grain du papier se trouvait imbibé par la matière et les couleurs qui pénétraient à l'intérieur, comme elles l'auraient fait avec les années si l'œuvre était datée d'un demi-siècle plus tôt. La peinture ne restait pas en surface, elle entrait véritablement dans la feuille. Je patinais enfin la dernière couche au chiffon de laine ou, de préférence, à la main, pour obtenir la « couleur du temps ». Avec ma paume, j'aplanissais le grain, en veillant bien à ce que le trait ne perde pas de sa force.

Pour accroître encore l'impression que l'œuvre datait, il m'est arrivé de détériorer volontairement un dessin en le laissant dehors pendant une semaine pour qu'il prenne le soleil ou l'humidité, puis d'aller le faire restaurer chez un professionnel (qui ne connaissait rien de sa provenance), ce qui me coûtait fort cher. Pour l'expert qui étudierait le dessin quelque temps plus tard, cela occasionnerait un casse-tête supplémentaire. Qui aurait dépensé une somme aussi importante pour un travail de restauration – lequel, bien sûr, se remarquait au moment de l'expertise – si l'œuvre était fausse ?

Une fois le faux achevé, je détruisais tout ce qui m'avait servi à le faire. Si les tubes de peinture étaient encore pleins, je les jetais, ainsi que

les pinceaux et mon pot à eau. Je finissais généralement au petit matin, et, quelques minutes plus tard, il ne restait plus rien de ce qui m'avait servi. C'est la raison pour laquelle le matériel qui se trouvait dans mon atelier ne correspondait pas à la fabrication de faux, lorsque les flics sont venus m'arrêter. Ils ont saisi le matériel qui servait à ma propre peinture mais que je n'utilisais jamais pour faire des « balourds ». C'étaient comme deux armes différentes.

Enfin, venait l'ultime étape. Je faisais appel à un encadreur nommé Lionel, de mèche avec moi. Lionel ajoutait ce que j'appelais le « perlimpinpin » : cadre d'époque, clous d'époque et même de la poussière d'époque ! Il achetait des gravures ou des tableaux encadrés, sans aucune valeur marchande, qui dataient, par exemple, des années 1950. Délicatement, il ôtait la toile tout en gardant le carton à sa place et la vitre à la sienne, et réencadrait le faux. En tapotant légèrement, la poussière ancienne se diffusait. L'illusion était garantie. Je lui amenais plusieurs faux d'un coup et lorsque je revenais les chercher, ils avaient pris cinquante ans en quelques heures... En laissant le tableau reposer, la gouache prenait encore plus la poussière et le tableau était prêt à affronter les épreuves qui l'attendaient. Lors de son analyse, l'expert n'y verrait que du feu...

Je pourrais certainement en dire davantage, révéler d'autres secrets de fabrication, mais je n'y tiens pas plus que ça. Quand un prestidigitateur dévoile ses trucs et explique comment il fait ses tours, ceux-ci fascinent forcément un peu moins les spectateurs. Or, j'ai toujours pensé qu'il y a une vraie magie du faux, une alchimie, que l'aspect purement technique, aussi intrigant soit-il, ne suffit pas à expliquer ou à résumer.

Le faux, c'est la solitude. A chaque fois, il était absolument nécessaire que je fasse corps avec l'œuvre que je créais. D'une certaine manière, je n'étais même plus en compagnie de moi-même, puisque je devais

précisément être un autre. Dans cette quête solitaire de l'art et du temps, que je menais souvent la nuit ou au petit matin, je vivais parfois une sorte d'élévation, déclenchée par le manque de sommeil. Soudain je sentais que j'étais en harmonie avec la peinture, et je n'étais jamais aussi bon que dans ces moments-là. Je me souviens d'une série de six danseuses de Degas, des ballerines en mouvement, souples et légères, qui sont sorties de mes mains comme par enchantement. C'était un moment très mystérieux et je n'ai jamais réussi, par la suite, à dessiner des Degas avec autant d'aisance que cette fois-là. D'autres fois, je sentais au contraire que je n'avais pas le contact, tout me semblait électrique, lourd, heurté, et rien ne marchait. Je restais moi-même, je ne décollais pas. Et plus je cherchais à décoller, moins j'y arrivais. Mais lorsque je trouvais un lien charnel avec le papier, avec son odeur et sa matière, alors la peinture coulait, le trait glissait...

Cela ne venait évidemment pas sur commande. C'est pourquoi il valait mieux, justement, que la commande ne soit pas trop précise. Ou mieux encore, qu'il n'y ait pas de commande du tout et que je travaille à l'envie, en toute liberté, sans contrainte de temps ni d'argent. Ce sont là les meilleurs tableaux que j'ai créés, parce que je les peignais pour moi-même.

Au bout d'un moment, faire des faux est devenu un besoin. Quand je n'en peignais pas, je n'allais pas bien. Ce n'était pas une question d'argent, j'en avais plus qu'il ne m'en fallait, mais véritablement une question d'émotion et d'élévation. Je voulais aller plus loin dans le dialogue avec les peintres, dans notre « discussion imaginaire ». Quand je faisais un faux Picasso, j'avais l'impression d'être avec lui. Plus je peignais, plus je voulais savoir jusqu'où je pouvais aller dans cette relation. J'essayais de ressentir ce qu'il avait pu ressentir. De vivre ce qu'il avait pu vivre. Certaines fois, je pense m'en être approché de très près. A ce niveau, on dépasse la question du jugement moral ou de l'illégalité. Peindre un faux sur commande, pour de l'argent, cela reste assez classique, même s'il est très beau et qu'il rivalise avec une œuvre authentique. Mais faire un faux pour soi, par

besoin de peindre et d'explorer une relation avec un grand peintre, c'est tout autre chose.

Cependant, même en essayant de me dépasser et de m'approcher du soleil, je ne me suis jamais surestimé. Je savais que je ne pouvais pas tout faire, tout imiter, tout prolonger. Autrement dit : être faussaire est un métier très difficile. Si vous vous imaginez que pour tel ou tel artiste cela sera facile, alors vous avez perdu d'avance. Quand on me passait une commande particulière, comme un Dalí d'une période bien définie par exemple, je regardais d'abord s'il était possible ou non pour moi de le réaliser. On ne peut pas se mentir. Parce que je m'en sentais capable, parce que je sentais que je le pouvais, j'ai « prolongé » certains peintres. Mais il m'a fallu rater de nombreux tableaux avant d'arriver à maîtriser leur art.

En peignant, j'avais aussi l'impression de voyager dans le temps. J'ai toujours été fasciné par l'époque du Bateau-Lavoir, cet atelier mythique de Montmartre où Picasso, Braque, Modigliani, Brancusi ou Max Jacob inventaient l'art moderne au tout début du xx^e siècle, dans une atmosphère d'ébullition créatrice où se croisaient peintres, écrivains, comédiens et marchands d'art. Au fond, j'aurais rêvé partager leurs aventures et vivre la vie de bohème de cette époque-là. Alors je vivais par procuration ces moments de l'histoire de l'art, d'autant plus qu'il fallait justement que j'insuffle à mon tableau cet esprit, ce côté vagabond, poète, de Montmartre et de cette bande d'artistes. Mais paradoxalement, c'est dans les moments les plus intenses que j'oubliais complètement Picasso, son nom, son importance dans l'histoire artistique, son génie. Tout était mis de côté, pour ne plus me focaliser que sur les couleurs, les motifs, le trait... J'ai une très mauvaise vue et pourtant, il me semblait alors que je voyais à la perfection. Pourquoi ? Parce que je peignais avec ma tête et mes mains, plus qu'avec mes yeux. A la limite, on aurait presque pu me les bander...

La dernière étape de la création consistait, comme toujours, à apposer la signature. Et il fallait qu'elle soit dans le même élan, dans la même spontanéité, dans la même magie que l'œuvre. Au même titre qu'un visage ou une forme abstraite, elle a, elle aussi, une âme. Je ne voulais et ne devais donc pas attendre le lendemain pour signer, j'aurais risqué de perdre l'état de grâce et d'avoir la main trop lourde. L'expert s'en rendrait certainement compte.

Quand enfin, au petit matin, j'avais fini, alors je ressentais une impression de bien-être complet. J'étais vidé et satisfait. Je laissais reposer le tableau sans le regarder. Puis, cinq ou six heures plus tard, j'y jetais à nouveau un coup d'œil, en m'efforçant de le contempler comme si je ne l'avais jamais vu. Il fallait alors que je ressentie une vibration intérieure. Quand c'était le cas, je savais que le tableau avait toutes les chances de passer l'épreuve du feu qui l'attendait chez les experts et les marchands d'art.

Le terme « faux », que j'emploie mais que je n'aime pas, ne dit rien de tout ce processus émotionnel et créatif, de cette alchimie, de ce voyage que je viens de décrire. Au contraire, il les dévalue. Or, j'ai toujours pensé qu'un tableau, qu'il soit « vrai » ou « faux », est avant tout une création. Si un « faux » est de très haute qualité, alors il mènera sa propre vie. Dans quelques années, quand le faussaire, le marchand et le collectionneur seront morts et enterrés, il sera toujours là et il croisera de temps à autre des œuvres authentiques, à côté desquelles il n'aura pas forcément à rougir...

Evidemment, c'est aussi pour cette raison que je fais une grande différence entre la copie servile et le tableau « à la manière de ». Faire une copie exacte revient à tenter de ressusciter un mort. Il y a un côté presque morbide. C'est habile, certes, mais non créatif. Un tableau est chargé d'une émotion unique, qu'il est par définition presque impossible de recréer. On peut reproduire une image à l'identique mais l'âme, la puissance intérieure, n'y sera pas. Quel serait l'intérêt de refaire une

deuxième fois *La Joconde* ? Il est infiniment plus prétentieux de recopier un tableau trait pour trait que d'essayer d'en créer un à la manière du maître. Ce que je reproche à la copie, même s'il m'est arrivé d'en faire à l'occasion, c'est de bafouer l'intimité du peintre, et de son œuvre originale ; alors que créer une nouvelle toile n'enlève rien au peintre. Si elle est de mauvaise qualité, elle n'entrera pas dans l'œuvre, elle en sera rejetée, par l'entremise des experts et des connaisseurs qui se rendront compte immédiatement qu'il s'agit d'un faux médiocre. Mais si elle est de bonne qualité, alors elle sera adoptée par l'œuvre, accueillie par elle en son sein, à bras ouverts. L'œuvre sera prolongée par-delà la mort de l'artiste, et continuera de vivre et de grandir, un peu comme la grande musique est sans cesse renouvelée par les chefs d'orchestre qui la jouent à des époques différentes.

Vraies histoires de faux

Au cours de ma vie d'illusionniste, j'ai été mêlé à quelques histoires qui permettent de comprendre comment, avec la complicité de certains acteurs du marché de l'art, les faux deviennent vrais.

En plus d'Henri et de Léon, j'ai travaillé plus d'une fois pour un homme surnommé « ma poule », un ancien mannequin à l'élégance intemporelle, qui jouait l'intermédiaire entre les collectionneurs et les galeries. « Ma poule », qui appelait lui-même tout le monde de ce surnom, se rendait directement chez les particuliers pour leur proposer des tableaux de maître parfaitement authentiques, signés Georges Braque, Marc Chagall, Pablo Picasso... Il ne présentait que des œuvres de très haut niveau et connaissait parfaitement la peinture. Les galeries avaient toute confiance en lui et lui versaient un pourcentage sur les tableaux qu'elles revendaient. Il était réputé pour sa droiture, ce qui ne l'a pas empêché, un jour, de me faire comprendre qu'étant donné sa position avantageuse sur le marché de l'art, mon talent lui paraissait monnayable.

Avec mes tableaux, il fonctionnait avant tout à l'émotion. Quand il arrivait chez moi, il me demandait de poser sur un chevalet un Chagall qui avait vu le jour dans mon atelier une semaine auparavant. Un seul coup d'œil devait lui suffire pour décider s'il méritait ou non d'aller se mesurer à ses cousins authentiques.

Il oubliait qu'il avait un faux devant les yeux. En quelques instants, la magie devait opérer. S'il voyait un Chagall au premier regard, alors c'était un Chagall. Il avait une telle façon de convaincre son monde que lorsqu'il repartait avec le tableau sous le bras, je ne savais déjà plus moi-même s'il était vrai ou faux ! C'était ensuite son affaire de professionnel d'obtenir le certificat d'authenticité, qui ne ferait que valider son émotion initiale. Comment procédait-il ? Confiait-il la toile à un de ses amis, rabbin de son état ? Le rabbin allait-il voir Ida Chagall, la fille du peintre, qu'il connaissait, en disant que l'œuvre appartenait à un membre de sa communauté ? Ida Chagall, qui faisait toute confiance au rabbin, accordait-elle alors le certificat d'authenticité ? C'est ce que j'ai cru comprendre. Bien sûr, il fallait pour cela que le tableau soit de très haute qualité et que son sujet, sa composition soient parfaitement plausibles.

Quand mon tableau obtenait un certificat et qu'il était reconnu comme authentique par la propre fille de l'artiste, je jubilais. J'avais l'impression de savoir pourquoi je me levais le matin et pourquoi je vivais. Bien au-delà de l'argent que je gagnais, il y avait ce piment, cette sensation unique que me procurait la reconnaissance de mon travail, auquel on accordait autant de valeur artistique qu'à celui des plus grands. Le plaisir de duper et d'être celui qui, dans l'ombre, parvenait à faire entrer une œuvre dans les hautes sphères de l'art se mêlait au sentiment indescriptible de tutoyer les peintres que j'admirais le plus.

Il est pourtant arrivé que le rêve s'achève par un réveil un peu trop brutal. Un jour, un de mes Chagall s'est trouvé contesté par Jacques Dupin, un expert notoire, de la célèbre galerie Maeght. Le rabbin et « ma poule », ont été convoqués, en présence d'Ida Chagall et de Jacques Dupin lui-même. J'étais également présent, en retrait, dans le rôle d'un assistant. Dupin s'est mis à pointer tout ce qui, selon lui, clochait dans le tableau en question. Je l'écoutais avec attention, et pour cause. Tout ce qu'il disait me paraissait absolument juste. Mais à ce moment-là, Ida Chagall a eu

cette remarque stupéfiante. Très sûre d'elle – je la revois encore –, elle a affirmé :

— Je vous assure qu'il est authentique. Je me souviens d'avoir vu mon père peindre cette gouache.

Imparable. J'ai failli m'étrangler. J'avais peint la toile en question trois jours plus tôt ! Dupin a cherché à la faire douter, mais Ida Chagall n'en a jamais démordu. Et je pense qu'elle était parfaitement sincère. La mémoire joue parfois de drôles de tours et elle pouvait très bien se souvenir d'avoir vu son père en train de peindre une œuvre proche de celle qui était en cause ce jour-là. Tout expert qu'il était, Jacques Dupin ne pouvait aller contre l'avis de la propre fille de Chagall... La classe naturelle de « ma poule » a fait le reste : tout le monde s'est quitté en bons termes. Ce faux-là est donc, comme bien d'autres, devenu vrai.

Mais Dupin connaissait bien son métier. Un jour, des années plus tard, j'ai commis une grosse bêtise. Cela m'est arrivé d'en faire quelques-unes dans ma vie mais celle-là était vraiment énorme... J'avais acquis dans une galerie de Nice un petit dessin de Joan Miró, une œuvre parfaitement authentique, dont le certificat avait été perdu. Le dessin n'occupait pas toute la feuille. Alors, j'ai cédé à la tentation et j'ai commencé à agrandir le Miró : j'ai ajouté des motifs dans les zones vierges du papier.

Pourquoi ai-je fait cela ? Pour me prouver que j'en étais capable ? Peut-être. Dans l'espoir de revendre le Miró un peu plus cher que je ne l'avais acheté, puisqu'il était soudain devenu plus grand ? Sans doute. Pour cela, il me fallait le soumettre au même Jacques Dupin et obtenir de lui un certificat d'authenticité. Or, ce dernier, après avoir effectué, comme à son habitude, une étude extrêmement minutieuse, a réussi à distinguer la partie ajoutée. J'ai déguerpi sans demander mon reste. Une fois rentré chez moi, j'ai été pris de remords et j'ai effacé les motifs que j'avais inventés sur le Miró. Pour cela, j'ai procédé comme pour une restauration : j'ai recouvert le dessin authentique de drawing-gum, un produit spécial qui permet de protéger l'œuvre, et j'ai nettoyé la partie restante, avant de la reblanchir avec une petite brosse. Le Miró que j'avais

agrandi dans un premier temps avait soudain rétréci au lavage. Ou plutôt, il avait retrouvé sa taille d'origine. Son prix, lui, n'avait pas bougé. Je l'ai revendu à un particulier et je ne me suis plus jamais frotté à Miró par la suite.

Quelque temps auparavant, « ma poule » m'avait présenté au marchand Paul Pétridès, grand spécialiste du peintre Maurice Utrillo. Pétridès a appris que j'étais bon chineur et il m'a glissé :

— Dites-moi, monsieur Ribes, si un de ces jours vous trouvez en chinant une petite gouache de neige d'Utrillo, n'hésitez pas à me l'apporter...

C'était une façon très élégante de faire appel à mon talent. J'ai donc fabriqué une « neige » à la manière d'Utrillo et je lui ai téléphoné pour lui dire que j'en avais chiné une. Puis, régulièrement, je lui en apportais d'autres. Le mot « faux », bien sûr, n'était jamais prononcé. Maurice Utrillo, cela est bien connu, a peint beaucoup moins d'œuvres qu'il n'en existe de lui sur le marché...

A peu près à la même époque, on m'a demandé, pour le compte d'un très grand marchand d'art, de recréer certaines œuvres disparues. Le principe était simple, du moins en apparence. Le courtier possédait des documents d'archives sur des toiles perdues, volées ou détruites que son appétit pour l'art et son immense fortune lui commandaient de faire revivre. Il ne s'agissait pas d'en établir des copies, puisque les œuvres n'existaient plus, mais de les faire littéralement renaître de leurs cendres. Pour moi, c'était comme essayer de passer au travers d'une muraille ou de remonter le temps. Je devais mener une enquête extrêmement approfondie qui pouvait m'occuper pendant des mois, voire une année entière.

C'est ainsi que j'ai recréé un Fragonard. Pour peindre un tableau de ce niveau-là, avec pour référence seulement deux ou trois vieilles photos en noir et blanc prises avant la disparition du tableau, et les conseils de l'un

des plus grands marchands d'art au monde, il a fallu que je me lève très tôt. J'allais tous les jours à la Bibliothèque nationale et y passais des heures et des heures à lire des ouvrages spécialisés pour m'immerger dans l'époque, tenter de savoir quel type d'enduits et de couleurs utilisait Fragonard, quelles étaient ses techniques, ses pigments... Je passais ensuite mes journées à faire des croquis pour apprivoiser la position des personnages du tableau, à fabriquer mes propres couleurs à partir d'huiles raffinées, d'essences, de liants, des substances merveilleuses qui me permettaient de donner une impression de transparence très particulière.

Je me procurais ce genre de précieux liquides chez une vieille dame de Montparnasse dont la boutique semblait presque vide, mais dont les fioles et leurs secrets étaient conservés dans l'arrière-salle. Si les clients qui entraient ne savaient pas précisément ce qu'ils voulaient, elle les renvoyait sans ménagement en leur ordonnant d'aller chez un confrère beaucoup moins pointu, situé près des Beaux-Arts, aux environs du quai Voltaire.

Une fois le Fragonard fini, je l'ai confié à une de mes connaissances qui maîtrisait particulièrement bien les vernis anciens, un restaurateur de très haut niveau, qui travaillait sans doute pour le musée du Louvre. Il m'a aidé à patiner le tableau, à le vieillir, croyant lui-même qu'il était en restauration. Il l'a gardé deux mois sans même savoir qu'il avait un faux entre les mains ! Quant à moi, lorsque je l'ai récupéré, je ne le savais plus non plus : je ne voyais qu'un Fragonard. Le tableau ne m'appartenait plus.

Pour ce genre d'œuvres comme pour les autres, en plus de me mettre en quête des matériaux et des couleurs d'époque, il fallait que je parte à la recherche de l'âme du tableau disparu, ce qui était comme de s'aventurer dans un puits sans fond. En plus de l'enquête historique, je devais chercher au plus profond de moi, dans mon expérience intime... Les quelques fois où je crois m'être approché du but, j'ai produit des œuvres que j'aimais plus que les autres : des toiles importantes, que j'avais réalisées pour des gens importants.

A la même période, j'ai recréé un tableau de l'école de Rubens sur un parquetage d'époque, un portrait de Gainsborough, plusieurs Teniers, une huile de Picasso... J'ai aussi été appelé pour venir en aide à un ami d'Henri, un éditeur d'art qui avait transformé un très beau moulin en centre artistique. Suite à une malheureuse inondation, il avait perdu une partie de sa collection d'originaux sur papier. Les assurances l'ont remboursé mais personne ne pouvait lui rendre les œuvres qu'il aimait tant, ce qui le plongeait dans une tristesse infinie. A la demande d'Henri, je me suis donc installé chez lui et j'ai tenté d'apaiser sa peine. Combien ai-je refait de dessins de Léonard Foujita, de Raoul Dufy et d'autres artistes ? Je ne m'en souviens plus vraiment. Mais l'éditeur, en tout cas, a été comblé. Il avait retrouvé ses trésors. Et qui sait si, à la mort de cet homme, les dessins n'ont pas été jugés authentiques et vendus comme tels ? Si cela a été le cas, une fois encore, les faux sont devenus vrais... Mais je me demande si les nouveaux acquéreurs les ont appréciés avec la même passion et la même dévotion que leur précédent propriétaire.

A peu près à la même époque, Henri m'avait donné la photo d'un dessin de Picasso ayant appartenu à son père Marcel et qui avait malheureusement été détruit. La photo servait de certificat d'authenticité au dessin, car comme cela lui arrivait parfois, Picasso avait inscrit au dos la dédicace suivante, avec la date : « Pour Marcel, ce dessin est de moi. Picasso. » C'était un pastel noir, gras, représentant des commères de Barcelone. Quand je travaillais d'après un document aussi précis qu'une photographie, il fallait évidemment que le dessin soit parfait et qu'il n'y ait aucune différence visible avec la photo d'époque. J'ai donc demandé à Peter, un copain allemand excellent photographe, de faire une projection de la photo sur papier pour pouvoir prendre mes repères et refaire le dessin aussi fidèlement que possible. Evidemment, s'il y avait une toute petite différence, il était toujours possible de demander à Peter de prendre une photo de mon dessin sur un papier d'époque et de fabriquer une fausse photo « à l'ancienne » qu'Henri dédicacerait en imitant l'écriture du

peintre. Ainsi la fausse photo servait désormais de preuve d'authenticité au faux dessin que j'avais fait à partir de la vraie photo...

Dans le cas des fameuses commères de Barcelone, il s'est trouvé que mon dessin avait dix millimètres de moins que les dimensions répertoriées dans le catalogue raisonné. Mais on a pourtant jugé que mon dessin était authentique !

Bien sûr, ces petits arrangements n'étaient possibles que parce que les marchands qui me passaient commande étaient réputés, totalement implantés dans le milieu et leur position sur le marché de l'art indéniable. Personne, pas même un expert de renom, n'aurait osé imaginer que leurs tableaux puissent être faux. Puisqu'ils possédaient une collection d'œuvres authentiques aussi importante, qui pouvait penser une seule seconde que quelques faux se glissaient dedans ? Il faut dire aussi que les grands marchands entretiennent souvent le secret autour de leur réserve. Daniel Wildenstein l'expliquait ainsi quelques années avant sa mort : « Le stock, c'est le nerf de la guerre. Pourquoi ? Parce que c'est du rêve. Tout marchand d'art se doit d'entretenir l'illusion des chefs-d'œuvre qu'il détient ou qu'il ne détient pas. Son stock doit être mythique et mystérieux afin de faire réfléchir le client qui va faire un achat ailleurs. Qu'il se dise : du calme. Pas de précipitation. Wildenstein a sûrement mieux que ça¹ ... »

Si le stock est mystérieux, cela permet aussi de sortir au moment opportun tel ou tel tableau recréé par un faussaire, en le faisant passer pour authentique, sans que personne ne songe à le remettre en cause, puisque personne ne connaît le contenu précis du stock. L'aura du marchand et sa réputation font le reste. Un proverbe dit bien : « Dis-moi où est planté le clou qui tient ton tableau, je te dirai combien il vaut. » Autrement dit, la provenance prestigieuse d'une œuvre et son pedigree sont des éléments très importants non seulement pour déterminer la valeur marchande d'une toile mais aussi son authenticité. Le même tableau n'a pas du tout les mêmes chances sur le marché de l'art s'il y entre par le biais d'un collectionneur très réputé ou par celui d'un simple

quidam. Sans compter que de grands marchands ont aussi le monopole de l'expertise sur l'œuvre de certains artistes. Il se peut qu'ils soient parfois tentés d'attribuer ou de désattribuer une œuvre en fonction de leur intérêt de marchand, provoquant parfois quelques remous dans le monde de l'art... On a ainsi vu récemment un tableau, authentifié d'abord comme un autoportrait de Monet, devenir, peu de temps après, un portrait de l'artiste par un autre peintre. Lorsque l'on connaît les sommes astronomiques – qui se comptent en dizaines de millions d'euros – mises en jeu pour les tableaux d'un peintre comme Monet, on imagine bien l'intérêt qu'il peut y avoir pour un marchand à donner ou non un certificat d'authenticité, selon qu'il se trouve en position d'acheteur ou de vendeur sur le marché. En somme, les « affranchis » et les « incorruptibles » ne sont pas toujours là où on les attend, de même d'ailleurs que les complices des faussaires...

Vers la fin des années 1980, j'ai peint des tableaux à la manière d'un artiste nommé Ladislav Kijno, un Français d'origine polonaise, connu pour ses peintures sur papiers froissés. Ils m'ont été demandés par des courtiers d'art travaillant fréquemment avec lui. Cela leur permettait de me payer moins cher que lui. Il se trouve que les acheteurs ont eu un doute sur l'authenticité des œuvres, qu'ils sont remontés je ne sais trop comment jusqu'à moi et que, pour la première fois, j'ai été convoqué par un juge. Plus précisément, j'ai été confronté à Kijno lui-même, dans le bureau du juge. Je n'en menais pas large... Mais quand il est arrivé, il a regardé attentivement les œuvres mises en cause, et a dit au juge sans le moindre doute dans la voix :

— C'est moi qui les ai faites.

Et en sortant, il m'a lancé un clin d'œil ! Il n'était pas dupe de leur origine, mais comme il me l'a dit après, il a estimé qu'elles n'abîmaient pas son art puisqu'elles étaient belles.

Pour un courtier parisien, connu sur la place de Paris, j'ai ensuite réalisé beaucoup d'œuvres de cet artiste... Courtier qui se reconnaîtra. Et

plus tard, Kijno et moi avons collaboré pour le décor, fait de grands motifs circulaires jaunes et bleus, d'un hôtel de luxe de Courchevel.

Cette scène dans le bureau du juge me rappelle une anecdote que j'ai lue à propos de Picasso. Daniel-Henry Kahnweiler, le marchand du peintre espagnol, lui avait conseillé de porter plainte suite à des faux qui avaient été vendus pour des Picasso. Ce dernier lui avait répondu : « Comment voulez-vous, je ne peux pas. Je sais bien ce qui va arriver. Je serai chez le juge d'instruction, on introduira un criminel, menottes au poing, et ce sera un de mes amis²... »

L'histoire de l'art est ainsi pleine de peintres qui se savent copiés et s'en accommodent, ou de peintres qui se copient entre eux. Cela a déjà été dit et écrit dans de nombreux livres ou articles : Delacroix imitait Velasquez et Raphaël, Van Dyck aimait peindre de faux Rubens, Matisse imitait Titien et quelques-uns de ses contemporains... Léger et Vlaminck, eux, ont copié Corot et Cézanne pour joindre les deux bouts dans les périodes difficiles. Corot lui-même autorisait ses amis à lui emprunter ses esquisses pour les copier, quitte à les retoucher et les signer de sa main. Un très bon imitateur de Corot, Paul-Désiré Trouillebert, est même devenu un peintre reconnu. On raconte aussi qu'à une époque où la cote de Vermeer était encore basse, on a voulu augmenter la valeur d'un de ses tableaux en remplaçant sa signature par celle d'un peintre alors plus prisé. C'est ainsi que *L'Atelier*, l'un des chefs-d'œuvre de Vermeer, a été signé « Pieter de Hooch », artiste dont l'œuvre était beaucoup plus appréciée que celle de Vermeer dans la première moitié du XIX^e siècle. Quant à Monet, il a été « imité » par Blanche Hoschedé (qui fut son assistante et son élève avant de devenir sa belle-fille) au point qu'il est parfois difficile de distinguer un tableau de sa main d'un de la main de Blanche.

Ce que nous appelons « faux » est avant tout lié à l'institution du marché de l'art, avec ses cotes, ses acheteurs et ses vendeurs, et leur obsession pour les grandes signatures... A la Renaissance, les peintres se formaient par la pratique de la copie et la notion de faux n'avait pas du

tout le même sens qu'aujourd'hui. Rubens, par exemple, lors de son long voyage de formation en Italie, en 1600, a copié les grands maîtres italiens. D'ailleurs, certaines de ses toiles exécutées pendant sa jeunesse valent désormais beaucoup plus que l'œuvre originale qu'il avait reproduite. C'est paradoxal. Lorsque les jeunes artistes de l'époque parvenaient à tromper un connaisseur en faisant passer une de leurs œuvres pour celle d'un grand maître, cela marquait la fin de leur période de formation. La copie réussie devenait la preuve éclatante de leur talent. On trouve ainsi dans les grands textes de l'époque une véritable admiration pour ce que nous appelons aujourd'hui le « faux ». Les historiens de l'art citent l'anecdote, racontée par Giorgio Vasari, d'un homme qui s'est laissé prendre au piège devant ce qu'il croit être un Raphaël. Lorsqu'on lui apprend que le tableau est de la main d'un autre, l'homme déclare à son propos qu'il ne l'estime pas moins que s'il était de Raphaël lui-même, voire plus encore, car « c'est une chose surnaturelle qu'un homme puisse imiter la manière d'un autre d'une façon aussi parfaite ». Aujourd'hui, tout a changé. On ne jouit plus des œuvres, on achète des noms. Autour des années 1910, à l'époque où il inventait le cubisme, Picasso, de même que Georges Braque ou Juan Gris, apposait sa signature non pas sur l'œuvre elle-même mais de l'autre côté, sur son revers. Sans doute était-ce pour éviter que la signature ne vienne casser l'architecture d'ensemble du tableau, déséquilibrer une composition très structurée, qui faisait exploser la perspective traditionnelle héritée de la Renaissance. A moins que cela ne soit pour rendre, de manière parfaitement consciente, l'œuvre plus impersonnelle. Mais une fois sa renommée mondiale acquise, l'« anomalie » n'a pas beaucoup plu à certains collectionneurs, soucieux de pouvoir exhiber leur Picasso avec la signature du maître placée « du bon côté ». C'est ainsi que Daniel-Henry Kahnweiler se trouvait régulièrement approché par des collectionneurs qui lui demandaient d'intervenir auprès du génie espagnol pour que celui-ci accepte de reprendre son ancien tableau et de placer sa signature « devant », en plus de celle située « derrière »³.

De nos jours, l'œuvre elle-même est donc devenue, d'une certaine manière, moins importante que le nom de son créateur, auquel est attachée une valeur marchande. Dès lors, naturellement, la demande de grands noms crée l'offre de faux. Ceux-ci font scandale parce que l'acheteur investit beaucoup dans une toile qui, soi-disant, ne vaut pas tant d'argent. Et pourtant, je trouve étrange d'accorder plus d'importance au patronyme de l'artiste qu'à l'œuvre elle-même et à sa valeur artistique intrinsèque. Si l'on s'offusque tant des faux et des faussaires, n'est-ce pas avant tout la marque du triomphe du marché, qui a imposé une vision principalement mercantile de l'art ? Est-ce si grave pour celui ou celle qui y est vraiment sensible que l'œuvre soit « vraie » ou « fausse » ? Si elle est enchantée, puissante ou dérangeante, cela importe-t-il réellement qu'elle soit de la main de l'un plutôt que de l'autre ? N'est-il pas plus gênant de voir une œuvre célèbre recopiée à l'infini sur des t-shirts et des cartes postales qui trahissent ses dimensions, ses couleurs et sa lumière (mais qui respectent le copyright) que de voir un très bon faux ? Tous les tableaux, « authentiques » ou « contrefaits », ne sont-ils pas, d'une certaine façon, créés pour tromper ? Sans compter que certaines œuvres se trouvent dans une étrange zone grise. On raconte ainsi que Picasso, encore lui, avait dit à propos de l'un de ses tableaux restauré plusieurs fois : « Il n'est plus de moi ! » La parole du maître n'étant pas à prendre à la légère, la question s'est posée de retirer le tableau d'un catalogue de vente. Le vrai Picasso était devenu douteux. Mais ce n'était pas pour autant un faux, puisqu'il était bel et bien, avant restauration, de la main de l'artiste...

Une autre étrangeté, c'est que les acheteurs, voire les musées eux-mêmes, se sont parfois montrés, eux aussi, complices de mes écarts. J'ai ainsi vendu à un musée spécialisé un tableau authentique d'un peintre flamand représentant une leçon de musique. Quelques années plus tard, l'idée m'est venue de recontacter le même musée avec un « balourd ». Comme j'avais établi un bon contact avec le conservateur, cela me

semblait jouable. Je lui ai donc dit que j'avais remis la main sur un dessin à la mine d'argent qui semblait être une étude préparatoire de la leçon de musique que je leur avais cédée. Là où l'histoire est belle, c'est qu'il s'est rendu compte qu'il s'agissait d'un faux, puisque, selon toute vraisemblance, il n'était pas possible de retrouver le dessin préparatoire. Mais comme il le trouvait très réussi, le conservateur me l'a acheté quand même ! Je crois qu'au fond, il se moquait éperdument que l'œuvre soit d'un maître ou non. Elle lui plaisait et il a jugé qu'elle méritait d'entrer dans son musée.

Une autre fois, j'avais fait une huile de Foujita, le célèbre artiste japonais installé en France dans les années 1910, et ami des grands peintres de l'époque. La toile représentait une jeune fille au chat, avec des couleurs très légères, des jeux de lumière et des blancs explosifs. Je l'avais signée en caractères nippons, sachant bien que dans sa carrière, Foujita avait aussi, selon les cas, apposé sa signature en caractères latins. J'ai montré l'huile à un marchand japonais, qui l'a regardée rapidement, l'a trouvée très belle et a tout de suite proposé de l'acheter pour un bon prix. Il a juste demandé le temps d'aller déjeuner. A son retour, il était accompagné de trois amis, japonais eux aussi. Ils ont à nouveau examiné la toile et se sont mis à discuter entre eux puis à rire. Le courtier a fini par me dire que le tableau était effectivement très beau mais que quelque chose clochait dans la signature. En un mot, j'avais commis une petite erreur dans les idéogrammes... La signature ne voulait plus rien dire ! J'ai repris le tableau et leur ai promis de les tenir au courant. De retour à mon atelier, j'ai trouvé absurde de « sacrifier » un faux dont j'étais particulièrement content pour une histoire de signature. Je l'ai donc effacée et j'ai signé à la place « Foujita » en alphabet latin, en essayant, autant que possible, de retrouver la légèreté du tableau lui-même. Peu après, je l'ai à nouveau proposé au marchand japonais, qui a tout de même été d'accord pour l'acheter ! Pas au prix qu'il avait proposé au

départ, bien sûr... Il avait compris que c'était un faux, mais ça ne l'a pas empêché de repartir avec.

Dans ma vie, j'ai rencontré à maintes reprises des acheteurs qui savaient que les tableaux dont ils faisaient l'acquisition n'étaient pas de la main des maîtres et pour qui cela n'avait aucune importance. A partir du moment où ils étaient touchés par l'œuvre, ils se moquaient de savoir qui l'avait réellement fabriquée.

1. D. Wildenstein, Y. Stavridès, *Marchands d'art*, Plon, 1999.

2. Pierre Assouline, *L'Homme de l'art*, Balland, 1988, p. 440.

3. Pierre Assouline, *op. cit.*, p. 439.

L'âge d'or

Autour de la fin des années 1980 et du début des années 1990, j'ai connu une période très faste. Pour la première fois de ma vie, j'avais accès à la liberté que donne l'argent. Je ne surprendrai personne en disant qu'il est très agréable d'avoir toujours sur soi de quoi partir en voyage... Sans doute avais-je l'impression de pouvoir enfin combler le manque que j'avais connu dans mon enfance. Les jouets auxquels je n'avais pas eu droit, ou leur équivalent pour adultes, étaient désormais à ma portée. Alors j'achetais. J'achetais pour me faire du bien. Je voulais assouvir toutes mes envies, goûter à tout. Je m'offrais, en toute légalité, des œuvres d'art authentiques – des tableaux de peintres que j'aimais, jeunes ou plus anciens, des sculptures, des beaux objets. J'ai ainsi acheté un bronze de Zadkine, une table de jeu du maître ébéniste Jacob, un vrai Utrillo... J'avais aussi un faible pour les pipes anciennes, en bois sculpté, en écume de mer ou en ambre, et j'en ai peu à peu constitué une très belle collection. Ce monde inconnu du tabac était un autre rêve que je voulais explorer. Et puis il y avait les dépenses plus classiques. Je me souviens que lorsque je lui vendais un tableau, « ma poule » me donnait toujours rendez-vous au premier étage d'un grand restaurant pour me remettre une enveloppe qui contenait généralement beaucoup d'argent. Dès que je sortais, j'allais chez un tailleur très élégant situé à proximité et je me

faisais faire des chemises brodées à mes initiales. Au bout d'un moment, le vendeur, qui pensait que j'étais un peintre à succès, m'a dit :

— Monsieur, vous savez combien de chemises vous m'avez achetées cette année ?

— Autant d'œuvres que j'ai vendues, lui ai-je répondu.

S'il avait su que je ne vendais pas un seul de mes tableaux et que je n'aurais même pas pu m'acheter des boutons de manchette avec ma propre peinture... A cette époque, je peignais de temps à autre pour moi, en prenant mon temps, sans même chercher à vendre. Mais je n'avais effectivement aucune idée du nombre de chemises que je lui avais achetées. C'était invraisemblable. J'en avais tellement que je finissais par en distribuer à mes amis. Et dire que lorsque j'étais enfant, je luttais pour avoir ne serait-ce qu'un seul jean...

Durant cette période, j'ai vécu dans de grands hôtels parisiens, dont la note était payée directement par mes commanditaires. J'ai ainsi habité un an au Raphaël, un an au Royal-Montalembert, plusieurs mois au Duboucheron, rue des Beaux-Arts... Je travaillais directement dans la chambre que j'occupais, ou bien j'utilisais un atelier qu'ils mettaient à ma disposition. J'étais tout le temps en mouvement, sur la brèche, et je me moquais d'avoir un appartement à moi. Je louais parfois une voiture avec vitres teintées, téléphone et minibar. J'épuisais généralement le chauffeur au bout de quelques jours : il fallait qu'il soit disponible vingt-quatre heures sur vingt-quatre. Le seul qui ait tenu un peu plus que les autres était un type très marrant, qui ne quittait jamais ses chaussures, même au lit. Quand il était gamin, il y avait eu un incendie en pleine nuit dans sa chambre, alors qu'il était pieds nus, et il avait failli y rester. Depuis, impossible de lui faire enlever ses bottes !

La nuit, je flambais dans les boîtes à la mode. J'allais chez Castel, au Montana, à l'Alcazar, au Safari, à l'Aventura, au Village... Partout, j'étais connu comme peintre mais personne ne savait que j'étais faussaire. Sous l'empire de l'alcool, quand les gens me demandaient ce que je faisais dans

la vie, je disais parfois la vérité. Mais personne ne me croyait ! Ils devaient s'imaginer que j'avais trop bu, ce qui était vrai, et que je divaguais, ce qui ne l'était pas...

Au petit matin, j'atterrissais au café le Rubens, rue Mazarine. Je débarquais généralement accompagné d'une petite bande d'amis et, quand le bar n'était pas encore ouvert, nous nous asseyions tous ensemble devant le rideau, en attendant qu'Edouard, le maître des lieux, arrive. Nous n'avions souvent plus un rond mais il nous faisait crédit. Sur les coups de huit heures du matin, entrait Antoine Blondin, l'auteur d'*Un singe en hiver*. J'ai adoré le film qui en a été tiré, où Gabin distingue les vulgaires poivrots des rois de l'ivresse. Il fait la différence entre ceux qui ont « le vin petit et la cuite mesquine », qui ne méritent même pas de boire, et « les princes de la cuite, les seigneurs, ceux qui tutoient les anges »... Je l'ai vu mille fois et je parcours souvent, pour le plaisir, le roman de Blondin.

Comme dans le livre, l'alcool était pour moi une aventure, un voyage inconscient. C'est pour ça que j'aimais tant sortir, parce que je finissais toujours, dans ma tête, par quitter la boîte de nuit ou le bar dans lequel je me trouvais. Je ne buvais pas pour oublier, mais pour partir. Et quand je dessoûlais, je revenais de virée, et je me disais :

— Quand est-ce que je repars ?

Je partais souvent vraiment à l'étranger, à Rome, à Londres ou à New York... J'allais à la pêche au Venezuela et aux filles en Belgique. Une nuit, je me suis retrouvé dans un bordel de luxe nommé la Piscine, situé à Bruxelles. J'y suis entré grâce à Jean-Pierre, marchand d'or et de tableaux, qui était connu dans cet endroit ultra-sélect. Il se présentait sous le nom de « l'Antiquaire » pour y être accepté. Après un sas contrôlé par une caméra et un interphone, on était accueilli par un nain. Puis il fallait se déchausser, pénétrer dans une salle d'eau et se mettre en peignoir. A l'étage, chaque pièce avait une atmosphère différente : chinoise, américaine, parisienne... On y croisait des diplomates, des ministres, des

personnalités de tout genre. Quand j'ai voulu y retourner tout seul, on m'a poliment refusé l'entrée parce que je n'étais pas avec Jean-Pierre.

Je fréquentais aussi les casinos. J'adorais le black-jack. Alors que j'étais à Las Vegas pour décorer un hôtel de Léon Amiel, l'homme qui avait financé mes premiers faux, je me suis mis à jouer tout ce que j'avais gagné. J'avais travaillé des semaines et j'ai tout perdu en deux jours... Quand je suis rentré dans ma chambre d'hôtel, dépité, j'ai vu arriver Léon en personne. Avec son air inimitable, il m'a dit :

— Tu joues trop.

— C'est pas ton problème, lui ai-je répondu.

— Tu sais à qui il est, ce casino ? A moi. Et tu perds tout l'argent que je te donne dans mon propre casino ? Alors voilà des billets d'avion, ton argent et tu rentres chez toi.

Léon, grand seigneur, m'a rendu l'argent que j'avais perdu au jeu. Mais sa réaction aurait sans doute été bien plus terrible si j'avais gagné !

Par l'intermédiaire d'Henri, Léon était toujours l'un des marchands qui me passaient le plus de commandes. Pour son compte, j'ai notamment refait les planches du coffret de *La Rivière enchantée*, une série de gravures et d'eaux-fortes que Foujita avait réalisées d'après le livre de René Héron de Villefosse. Je suppose que Léon voulait en tirer de nouveaux exemplaires. A l'époque, il m'arrivait d'ailleurs de faire l'aller-retour à New York par le Concorde pour lui rendre visite. Il m'envoyait une voiture qui m'emmenait à Long Island, dans ses immenses ateliers. J'y venais parfois uniquement pour signer des tirages de fausses lithographies. D'autres fois, je ne sortais même pas de l'aéroport et je venais seulement pour récupérer l'argent qu'il me devait.

Léon était vraiment un personnage de cinéma. Un jour que nous déjeunions tous les trois, lui, Henri et moi, Léon regardait un type assis à une table située un peu plus loin, en faisant la gueule. Henri lui a alors demandé :

— Qui est-ce ? Tu le connais ?

— Cet homme me doit beaucoup d'argent, a répondu Léon sans desserrer les mâchoires.

Le repas a continué et je voyais qu'il ruminait toujours. Finalement, il s'est levé de table, il est allé voir le type, lui a parlé quelques instants et il est revenu s'asseoir, l'air visiblement soulagé.

— Ça va, c'est réglé, a-t-il dit.

— Combien il te devait ? a demandé Henri.

— Treize dollars, a répondu Léon, le plus sérieusement du monde.

Henri et moi avons pouffé de rire. Léon était immensément riche, mais il était le genre d'homme à qui il était beaucoup plus difficile d'emprunter dix dollars qu'un million. Un million, c'était pour lui un investissement sur lequel il toucherait certainement un bénéfice un jour ou l'autre, mais les dix dollars, il savait qu'il ne les reverrait probablement jamais.

Pendant toutes ces années, en gagnant beaucoup d'argent et en en dépensant tout autant, j'ai eu l'impression d'exister. Ce n'était qu'un mirage. Un jour, alors que j'étais en voiture avec mon copain de toujours, Jean Mahler, il m'a dit :

— Mais tu ne vois pas comme tu es devenu con, avec ton fric ? Ton pognon, j'en ai rien à foutre, moi. Allez, dégage.

Et il m'a viré de sa voiture. Cela m'a énormément marqué. Ce jour-là je me suis rendu compte que quelque chose ne tournait pas rond. J'étais devenu puant sans même m'en rendre compte. J'achetais mon plaisir, mes amis comme mes objets. A force de chercher à combler le manque que j'avais connu dans mon enfance, je n'avais réussi à le remplir que de faux frères et de joies solitaires. Mais Jean étant un véritable ami, il ne m'en a pas voulu très longtemps.

Heureusement, à l'occasion d'un voyage en Jordanie, j'ai rencontré Lila. J'étais en vacances, elle aussi, et nous avons eu un coup de foudre l'un pour l'autre. Lila était belle, elle l'est toujours d'ailleurs, d'une beauté orientale et mystérieuse, comme je n'en avais jamais connu auparavant.

Elle était issue d'une grande famille algérienne, avec des relations dans tout le Proche-Orient. Grâce à ses contacts, nous avons vécu quelques mois à Damas, dont la vieille ville m'a littéralement ébloui. Elle était sensible à la peinture et n'a cessé de me pousser vers l'avant. Quand je faisais un tableau, elle était souvent la première à le découvrir, car son jugement comptait beaucoup pour moi. Elle m'a stabilisé à un moment de ma vie où je risquais de perdre l'équilibre. J'aimais l'emmener en voyage, la rendre encore plus belle en lui offrant des vêtements et des bijoux, j'aimais l'inviter dans de grands restaurants... Nous allions déjeuner au Grand Hôtel, chez Lipp ou au Napoléon-Chaix. Aujourd'hui, nos vies ont pris des chemins très différents, mais nous continuons à nous voir régulièrement.

Malgré tous ces plaisirs partagés, plus le temps passait, plus l'argent me semblait vain. Plus j'en avais, moins il comptait. Quand je ne savais plus quoi en faire, je le donnais à droite, à gauche. Et quand je peignais, je pensais à tout sauf à ce que ça allait me rapporter. Dans la solitude de la peinture, je ne pensais qu'à la création, et au cache-cache, dans l'ombre, avec les experts et les marchands. M'amuser à faire bifurquer le train du marché de l'art et duper les petits soldats des galeries, leur faire un bon tour de magie sans qu'ils s'en aperçoivent, il n'y avait rien de plus exaltant.

Des années plus tard, à la suite de mon arrestation et de la procédure judiciaire qui m'est tombée dessus, j'ai été totalement ruiné. Après avoir connu le faste, je me suis retrouvé au fond du trou, dans une piaule de sept mètres carrés, manquant même parfois de quelques euros pour remplir mon frigo. Je ne pouvais alors plus compter que sur quelques fidèles qui m'ont aidé et à qui je dois énormément. C'est à ce moment-là que j'ai vu qui étaient mes vrais amis. Tous les faux copains que j'avais rincés et régelés pendant des années n'étaient plus là quand j'ai eu besoin d'eux.

Mon regard sur l'argent est aujourd'hui désenchanté. Je sais la liberté et le pouvoir qu'il procure, à quel point il fascine les gens qui vous lèchent les bottes quand vous en avez, et qui vous lâchent sans états d'âme quand vous n'avez plus un sou en poche. Je sais que ne pas en avoir du tout est un piège redoutable, dont il est très difficile de se sortir. Je sais aussi que pour peindre et pour créer, il m'en faut un minimum. Mais je ne cours plus après comme j'ai pu le faire. Le manque matériel de mon enfance, je crois l'avoir comblé.

Des disparitions mystérieuses

La fin de l'âge d'or, ou peut-être le début de la fin, a eu lieu au moment où Henri Guillard et Léon Amiel sont morts tous les deux brutalement, à un mois d'intervalle, au milieu des années 1990. Henri connaissait énormément de gens mais, étrangement, son enterrement n'a pas dû réunir plus de trois personnes, en plus de sa femme et de ses deux enfants. Dans la semaine qui a suivi, sa femme est morte de chagrin et ses deux fils n'ont plus donné signe de vie. Quelques jours plus tard, Léon Amiel se faisait allonger à son tour dans une boîte en sapin, silencieusement, en toute discrétion.

J'ai toujours pensé que quelque chose ne collait pas dans ces disparitions soudaines. Ces deux personnages étaient tellement malins, et tellement habitués à naviguer dans le monde de l'illusion, qu'ils ont très bien pu mettre en scène leur propre mort et se retirer du monde, pour couler leurs vieux jours loin des curieux et des ennuis. Je les voyais un peu comme des acteurs de théâtre, pour qui la vie n'était qu'une grande comédie...

Un soir, alors qu'Henri et moi passions en voiture à proximité d'un village du Sud de la France, il m'avait dit, avec son air espiègle :

— Tu vois, Guy, c'est ici mon rêve. C'est ici que je veux finir.

Si je pouvais retrouver cet endroit, je ne serais pas surpris de tomber, au fond du jardin, sur un petit vieillard à l'œil toujours pétillant, assis sur un banc, en train de jouer au 421. Peut-être surgiraient aussi les fantômes de Picasso, Chagall, Dalí et quelques autres...

Quant à Léon, depuis sa mort réelle ou imaginaire, son nom a été mentionné à plusieurs reprises dans d'importantes affaires de faux impliquant des membres de sa famille. Je n'ai, pour ma part, jamais été cité dans ces affaires. Mais il est évident qu'avec les disparitions brutales d'Henri et de Léon, qui avaient été mes maîtres, j'entrais dans une nouvelle phase de ma vie de faussaire. Une phase sans doute moins proche de la création pure et surtout plus dangereuse.

Depuis quelque temps déjà, j'étais devenu, quand l'occasion se présentait, mon propre marchand. C'était plus fort que moi. Je dépassais les limites de mon rôle, qui était de créer et non de vendre. Je mêlais le plaisir au business. C'est en sortant et en dépensant dans les restaurants et dans les clubs qu'on se fait des relations, pas en restant chez soi à travailler. Dans la bande des couche-tard, il y avait les habitués, les gens connus, mais aussi les petits nouveaux qui voulaient entrer dans le cercle des oiseaux de nuit. J'ai fini par connaître beaucoup de monde. Je discutais avec les uns et les autres, me présentant sous l'apparence d'un fin connaisseur de l'art. A ceux qui étaient intéressés, je donnais rendez-vous le lendemain pour leur montrer quelques tableaux. Je me souviens avoir rencontré un soir des Américains en goguette, qui ont été ravis de repartir dans leur pays avec un peu de Paris dans les yeux et de l'art dans leurs bagages.

Pour être crédible auprès de ceux qui achetaient une œuvre, je devais imaginer une petite histoire. Un tableau, quel qu'il soit, ne sort pas de nulle part. Il a une origine, il a appartenu à tel ou tel collectionneur, a été revendu, avant d'être proposé à la vente à un acquéreur potentiel. Du vivant d'Henri, le plus simple était de dire que j'étais un de ses amis et que

l'œuvre lui avait appartenu avant moi. L'acheteur s'empressait de l'appeler pour vérifier la provenance du tableau. Henri, que j'avais mis au parfum, le recevait dans son bureau, dont les murs étaient tapissés d'œuvres, et il lui sortait le grand jeu.

— Faites voir, disait-il le plus sérieusement du monde.

L'autre lui tendait le balourd. Henri le regardait attentivement, avec un air totalement professionnel, et disait :

— Oui, aucun doute, je connais ce dessin, il faisait partie de ma collection.

L'acheteur était alors rassuré et la transaction pouvait s'effectuer. Mais après la mort d'Henri, ce genre de petite combine n'était évidemment plus possible. Alors j'en ai imaginé d'autres. C'est ainsi que ce goût pour la magie du faux, que j'avais développé au cours des années, m'a amené, un jour, à échauffer un plan particulièrement risqué et audacieux, mais dont je ne suis pas, avec le recul, particulièrement fier.

Ce jour-là, alors que j'étais avec un de mes amis dans un salon d'antiquaires à Munich, où nous étions allés pour chiner, j'ai fait une rencontre particulièrement intéressante. Tous les exposants étaient réunis à la buvette et picolaient en se lamentant sur la faiblesse de leurs ventes. Plusieurs d'entre eux se moquaient d'un client excentrique, qui allait de stand en stand et achetait des œuvres avec des chèques qu'il signait à l'encre rouge, sans jamais récupérer la marchandise en échange. Je me suis débrouillé pour croiser le client en question, qui se promenait avec un costume trois pièces et un parapluie alors qu'on était en plein été. Il s'agissait d'un grand banquier international prénommé Jean-Pierre, très sympathique, pas idiot du tout. J'ai appris qu'il était aussi amateur de manuscrits et de livres anciens. A l'époque, j'étais en possession d'un manuscrit de Baudelaire parfaitement authentique, un petit cahier tout simple, sans reliure, dont j'avais fait l'acquisition mais auquel je n'étais pas particulièrement attaché. Je le lui ai donc proposé, et il me l'a immédiatement acheté. Pour toucher le produit de cette vente, je me suis

rendu dans un grand hôtel, où il est arrivé avec une valise pleine de marks allemands et de francs suisses. Nous en avons profité pour faire plus ample connaissance. C'était un ancien patron qui avait passé quarante ans de sa vie à exercer un métier très sérieux. Quand il rentrait chez lui le soir, c'était pour retrouver sa femme et ses enfants. Sa vie n'avait été qu'une succession de rendez-vous d'affaires et de réunions familiales ennuyeuses à mourir. Et puis, un beau matin, il avait littéralement tout envoyé balader : son boulot, son épouse modèle et sa grande famille. Du jour au lendemain, il avait fait exploser les chaînes de sa vie cadenassée de banquier d'affaires. Il s'était déshabillé et était sorti de son bureau à poil en disant :

— Je me casse !

Et il n'y avait plus jamais remis les pieds. Depuis ce jour, il s'essayait à la poésie. Mais il était surtout animé d'une envie irrépressible de se faire plaisir et de dépenser sa fortune. Il parcourait ainsi l'Europe à la recherche de livres anciens et d'œuvres d'art. Son immense appartement, dans lequel il vivait seul, était rempli de cartons non déballés. Il n'y avait qu'un grand lit dans l'une des nombreuses chambres et trois frigos remplis de caviar, de saumon et de champagne. Sa cuisine ressemblait à une annexe de chez Fauchon.

De retour à Paris, je l'ai invité chez moi. J'habitais un bel appartement décoré des œuvres d'art que j'avais acquises au fur et à mesure des années : mon Utrillo était dans le couloir, mon bronze de Zadkine dans l'entrée, des incunables et des collections d'ivoires étaient alignés sur un petit meuble... Etre entouré de ces œuvres et vivre au milieu d'elles était un plaisir unique. Elles créaient une atmosphère dans laquelle je me sentais bien, en même temps qu'un décor qui impressionnait mes visiteurs. Je me faisais passer pour un courtier en art, ce qui était parfaitement plausible au vu de mon domicile. Avec le banquier, qui avait la tête pleine d'envies irrationnelles et les poches pleines à craquer, j'ai senti que je pourrais peut-être réaliser l'un de mes fantasmes : créer non

pas un seul faux isolé, mais un ensemble de plusieurs toiles, comme s'il s'agissait d'une petite collection existante, à acquérir tout entière.

Un de mes copains, ancien trader, m'a aidé à monter un plan d'investissement en association pour l'achat d'une collection de tableaux. Le principe était simple. Je proposais à Jean-Pierre une alliance pour acquérir un ensemble de tableaux de maîtres, car il me manquait soi-disant une partie de la somme pour l'acheter tout seul. Détail très important, je tenais à rester l'acheteur majoritaire – car c'est moi qui prenais la décision d'achat –, à soixante pour cent, et lui devait être l'acheteur minoritaire pour le reste. Parce qu'il me faisait confiance, il a accepté de débloquer une somme particulièrement importante. Encore fallait-il que je la récupère, en liquide de préférence pour éviter d'être repéré par le fisc. Nous avons donc pris l'avion et sommes allés rendre une petite visite à sa banque, qui se trouvait dans un pays frontalier.

Le directeur est arrivé d'un pas pressé et a demandé sur un ton obséquieux dans quelle monnaie la somme devait être versée.

— Dollars, francs suisses, marks allemands et francs français.

Le directeur s'est incliné respectueusement et nous a demandé un délai de deux heures pendant lequel nous sommes allés déjeuner à la brasserie d'à côté. Au retour, nous avions un sac-poubelle à la main dans lequel nous avons mis l'argent ! Jean-Pierre voulant se rendre chez un libraire, il a pris congé peu après. La scène qui venait de se dérouler ne l'avait pas ému le moins du monde. C'était irréel. Quant à moi, il me restait à trouver un moyen de passer la frontière discrètement, vu l'importance de la somme. Or, je savais qu'il existait un train qui emmenait tous les matins les ouvriers de l'autre côté de la frontière pour aller travailler à Mulhouse. J'ai donc acheté une salopette, une casquette et des brodequins, et je suis passé avec les billets de banque dans ma sacoche. Mon déguisement était parfaitement crédible : je n'ai pas vraiment une gueule de bourgeois et je me fondais sans problème dans la foule laborieuse du petit matin.

Pendant que mon banquier faisait plus ample connaissance avec une amie que je lui avais présentée – une très jolie femme avec laquelle il a passé un an et qu’il a couverte de cadeaux –, je faisais la bringue à l’hôtel du Parc à Mulhouse, qui venait d’ouvrir. Mais il me restait bien sûr à rendre des comptes à mon ami pour la collection de tableaux de maîtres qu’il était censé avoir achetée à hauteur de quarante pour cent. Or, cette collection n’avait évidemment jamais existé. Je l’ai donc fabriquée – un Renoir, un Matisse, un Picasso, etc. – et je lui ai proposé de venir la voir de ses propres yeux.

Je l’ai emmené à la Sogégarde, à Paris, un coffre-fort de luxe spécialisé dans la conservation des œuvres d’art. C’est un endroit très prestigieux, ce qui donnait d’autant plus de crédit aux œuvres que je lui montrais. Un tableau ne produit pas du tout la même impression sur celui qui le regarde selon le lieu où il est présenté. Dans un musée ou dans une grande demeure bourgeoise, il ne viendrait jamais à l’idée de qui que ce soit d’imaginer qu’il puisse être faux. On peut se laisser aller à le regarder et l’admirer parce qu’il semble à sa place. Chez un modeste quidam, il paraît tout de suite plus incongru, voire un peu moins beau, un peu moins vrai, un peu plus suspect. Pourtant, c’est exactement la même toile... A la Sogégarde, nous avons un beau salon à notre disposition, avec des chevalets pour présenter les œuvres, du thé, du café et des petits gâteaux. J’ai déballé les tableaux un par un. Jean-Pierre les a tous trouvés splendides.

J’ai ensuite loué une superbe galerie à Bruxelles, avenue Louise, pour quelques jours seulement, comme il est possible de le faire en Belgique. Après y avoir livré des tableaux, dont certains m’appartenaient et d’autres étaient loués, j’ai fait venir mon banquier, qui était à nouveau ravi. La galerie rendait notre association particulièrement intéressante pour l’amateur d’art qu’il était. Puis, quelque temps plus tard, je lui ai dit qu’il était temps de revendre notre collection de tableaux de maîtres, sur laquelle nous allions, promettais-je, faire un beau bénéfice. Il m’a donné son accord. C’est alors qu’il me fallait envisager la « sortie ». Il n’était pas

question pour moi de chercher à vendre la collection de faux, cela risquait d'attirer l'attention. Alors, un matin, en prenant un air catastrophé, je lui ai annoncé la mauvaise nouvelle au téléphone :

— On s'est fait avoir. La collection qu'on a achetée est faite de tableaux volés et il est impossible de la revendre...

Après un bref silence il m'a dit :

— Je suis désolé. Surtout pour toi, d'ailleurs. Tu te rends compte de l'argent que *nous* avons investi. Tu as perdu combien dans l'histoire ?

Etant l'acheteur majoritaire, j'étais censé de plus avoir été obligé d'emprunter tout l'argent investi. En réalité, je n'avais pas sorti le moindre sou. Je m'étais contenté de fabriquer une petite collection éphémère... Mais au fond, mon annonce ne l'avait même pas choqué. Il se fichait complètement de ce qu'il avait perdu dans cette affaire. Il était riche comme Crésus et il avait décidé de flamber son argent par tous les moyens. D'une certaine manière, je n'avais été qu'un rouage dans la mécanique de sa folie dépensière. Il était un poète et un homme qui ne voulait plus jamais vivre selon les conventions.

Quant à moi, j'ai détruit un à un les tableaux que j'avais fabriqués, pour éviter de prendre le moindre risque.

Le monde du faux m'avait fait peu à peu basculer. L'illusion, la magie, la supercherie, tout cela devenait plus qu'un état d'esprit, c'était un besoin et un mode de vie. La part de jeu était toujours là, mais le jeu devenait de plus en plus périlleux...

Petites combines et discrets arrangements

A force de croiser les courtiers, les marchands et les experts, de fréquenter les salles de vente, je comprenais à quel point les règles étaient faites pour être contournées. Pour le petit particulier qui cherchait à vendre ou à acheter un tableau, le marché de l'art ressemblait à s'y méprendre à un marché de dupes.

Commençons par Drouot, où se déroulent les plus importantes ventes aux enchères françaises. De ce que j'en voyais, c'était un grand et beau panier de crabes aux pratiques assez folkloriques. Un type adorable que j'ai très bien connu, Serge, m'avait mis au parfum sur les coups les plus courants. Par exemple, lors d'une vente de biens par un particulier, les professionnels repéraient à l'avance les objets ou les œuvres qui les intéressaient. Comme par hasard, au moment des enchères elles-mêmes, presque personne n'enchérissait, si bien que le prix ne montait pas et que l'objet en question était attribué à un acheteur pour une somme très décevante pour le vendeur. En fait, celui qui l'avait emporté était un marchand professionnel, qui retrouvait ses collègues après la vente dans l'arrière-salle du bar d'en face, où se déroulaient les « vraies » enchères. Ce système, que l'on surnommait la « révise », permettait aux pros de

contrôler le marché en s'arrangeant entre eux, au détriment des particuliers.

Une autre entourloupe intervenait au moment des successions. Lors d'un décès, il arrive souvent que les descendants décident de vendre un tableau de famille. Pour cela, ils font généralement appel à un commissaire-priseur. Celui-ci se rend chez le particulier pour faire une estimation. Puis, quinze jours ou trois semaines plus tard, un camion vient pour enlever le tableau et le placer dans les réserves de Drouot en vue de la vente aux enchères. C'est à ce moment-là que l'arnaque avait lieu. Au lieu d'aller directement à Drouot, le tableau authentique partait chez un copiste ou un faussaire qui en faisait une « doublette », c'est-à-dire une reproduction exacte. Le faux était ensuite récupéré par l'hôtel des ventes et vendu aux enchères. Le vrai tableau, lui, se trouvait tout bonnement subtilisé au passage.

Les coups foireux pouvant se dérouler à Drouot ont fini par se savoir et un scandale a éclaté en 2010¹. Des manutentionnaires chargés du transport des œuvres et un commissaire-priseur ont été mis en cause. Mais, selon moi, tout cela n'était pas grand-chose comparé au rôle que jouaient les experts en art. J'affirme que, pour ces gens-là, la qualité et l'authenticité d'une œuvre sont bien souvent des considérations secondaires. Prenons l'exemple d'une famille qui vend un tableau. Elle le fait expertiser chez un spécialiste qui lui annonce que, malheureusement, il ne vaut pas grand-chose. Quand l'œuvre passe en salle des ventes, son prix de réserve est faible et elle est cédée pour une somme médiocre. Mais une fois achetée par un marchand professionnel, le tableau repasse devant un expert, qui, cette fois-ci, fournit un papier authentifiant l'œuvre à sa valeur « réelle ». Le marché de l'art, celui que j'ai fréquenté en tout cas, est un petit milieu, dont les acteurs se connaissent et préfèrent jouer en circuit fermé...

Un jour, pour rire, j'ai fait moi-même une expérience intéressante. J'avais acheté un dessin de Foujita, avec son certificat d'authenticité en

bonne et due forme. Quelques mois plus tard, je suis allé le faire expertiser chez un expert du VI^e arrondissement.

— Où vous êtes-vous procuré ce dessin, cher monsieur ? m'a demandé l'expert.

J'ai répondu, en prenant l'air naïf, que je l'avais trouvé dans une petite brocante et que je n'avais aucune idée de ce qu'il pouvait valoir.

— Hélas, a-t-il poursuivi, il ne vaut rien. Il n'est pas authentique.

Lorsque j'ai brandi le certificat, l'expert s'est emmêlé les pinceaux et a fini par balbutier qu'avec l'âge, il lui arrivait parfois de commettre des erreurs d'appréciation...

Le problème, c'est que les experts sont souvent aussi marchands d'art. Croyez-vous qu'il ne leur arrive pas, de temps en temps, de donner leur avis d'expert en fonction de leur intérêt de marchand ? D'autres s'autoproclament experts sous prétexte qu'ils ont réalisé un catalogue raisonné, alors qu'ils n'ont jamais connu le peintre... Quant aux ayants droit, ils n'ont généralement jamais vu peindre leur bienfaiteur et mettent le plus souvent leur confiance dans les mains des ténors de l'expertise, qui font la pluie et le beau temps sur le marché de l'art parisien.

D'autres experts, dont je ne mets pas les compétences en doute, ont peut-être été plus classiquement trompés par mes tableaux. Les spécialistes de Raoul Dufy ont publié plusieurs volumes sur l'artiste dans lesquels il se pourrait bien qu'ils aient laissé passer quelques œuvres de ma main. Celle qui a fait le catalogue raisonné de Foujita pourrait elle aussi avoir été dupée... Quant à celle qui s'est occupée de Léger, je crois qu'à force d'en voir passer de ma main, elle a fini par les reconnaître sans la moindre hésitation comme des Léger authentiques.

Un jour, j'ai eu en ma possession un Goya à l'origine douteuse, qui était grand comme une armoire. Je l'avais obtenu auprès d'un de mes commanditaires, en échange de quelques faux. A Paris, tout le monde considérait ce Goya comme faux et jugeait qu'il ne valait même pas

cinquante centimes. J'ai eu l'idée de faire un voyage à Madrid pour le montrer à un expert du Prado, le grand musée espagnol. L'homme a observé le tableau attentivement et m'a demandé de le lui laisser pour étude. L'étude a duré longtemps, l'expert semblait hésiter... J'ai fini par comprendre que c'était une façon détournée de me demander de l'argent en échange de l'authentification du Goya. Etonnamment, une fois de retour en France avec le papier de l'expert, les marchands parisiens se montraient subitement tous très intéressés...

On me dira que tous les experts ne sont pas véreux et on n'aura sans doute pas tort. Il m'est même arrivé d'en rencontrer de tout à fait intègres. Mais je répondrai tout de même que si l'on voulait vraiment limiter ce genre de mésaventures, les experts devraient être des fonctionnaires formés par l'Etat, et totalement désintéressés, ce qui est malheureusement loin d'être le cas aujourd'hui. Ne rêvons pas : trop d'argent est en jeu. Et il y a trop d'endroits où les flics ne peuvent entrer, eux-mêmes me l'ont dit.

A force de fréquenter le marché de l'art, je me suis fait un avis, assez lucide je crois, sur la façon dont il fonctionne en coulisses. Mais, à l'époque, je n'étais pas encore au bout de mes surprises...

1. « Les mystères de Drouot », *Le Monde*, 4 février 2010.

Gilles

J'avais rencontré Gilles dans les années 1980 lors d'une partie de poker. Ce soir-là, autour de la table, il y avait des anars d'Action directe et un grand bonhomme au visage rond, éclairé par des yeux malicieux et un sourire charmeur. C'était lui. Les anars voulaient me proposer d'acquérir un petit Renoir, qui me plaisait beaucoup et que j'ai acheté sur-le-champ. Au bout de quelques tours de cartes, j'avais non seulement gardé le tableau mais j'avais aussi récupéré mon argent en les séchant un à un. J'étais en veine... Je leur ai donc fait comprendre que la soirée s'était bien passée pour moi et qu'il était temps que je rentre me coucher. Sauf qu'une heure après, un type a sonné à ma porte. C'était Gilles, qui venait réclamer ce que j'avais gagné au poker. Il m'a calmement expliqué qu'il n'était pas du tout prévu au programme que je reparte avec le fruit de la vente du tableau et qu'il venait me demander gentiment de le lui rendre. Avec n'importe qui d'autre, cela aurait pu dégénérer et j'aurais peut-être retrouvé mes réflexes de la rue. Mais, étrangement, avec Gilles, ça a été tout le contraire : ce moment a tout bonnement déclenché notre amitié. Je l'ai fait entrer chez moi, nous avons discuté le reste de la nuit et nous sommes devenus inséparables. Au final, je ne lui ai pas rendu l'argent, car il a vu l'intérêt qu'il pouvait y avoir à travailler avec moi.

Gilles était le type le plus drôle que j'aie jamais rencontré. Je redoute de faire une description de lui, parce que je risquerais de le réduire à quelques adjectifs ou à une série d'anecdotes. Peut-être vaudrait-il mieux que j'en fasse un tableau ou un dessin, j'aurais sûrement plus de facilité. Il n'était pas simplement très attachant ou plein d'humour : les gens qui le rencontraient tombaient tout simplement sous son charme. Tout le monde l'adorait, au point qu'il en devenait dangereux car il se servait en permanence de ce charisme. Il était d'une liberté totale et absolue, sans aucune considération pour les principes, la morale ou les bonnes manières. Il venait d'une bonne famille mais se fichait complètement des conventions.

Un soir, alors que nous dînions chez des gens distingués, il a jugé l'atmosphère trop empesée et trop mondaine à son goût. Il s'est alors excusé quelques instants, est parti dans la pièce d'à côté et est revenu complètement nu. Il s'est assis tranquillement, a bu une coupe de champagne avec un naturel désarmant, comme s'il portait toujours son costume. Puis il s'est mis à chanter « C'est moi tonton de Belleville » ! J'ai vu les autres convives figés sur leur fauteuil, littéralement pétrifiés devant lui, alors qu'il n'espérait qu'une chose : les faire sortir de leur confort de grands bourgeois.

Gilles avait l'humour du désespoir. Pour lui, la vie était comme un long suicide maîtrisé : il fonçait dans le mur en éclatant de rire. En voiture, il se mettait sur la file de gauche, appuyait sur l'accélérateur jusqu'à atteindre 200 kilomètres à l'heure, lâchait le volant et chantait à tue-tête « J'arrive », la chanson de Jacques Brel. Sur le siège d'à côté, je fermais les yeux en attendant que ça passe... Heureusement, il conduisait mieux que personne. Une fois parvenu à destination, il entrait dans un casino ou dans un club, la tête pleine de folie, et en ressortait nu comme un ver, à sec de fric et d'essence. Il était régulièrement fauché mais il avait toujours une idée géniale pour se refaire... il était unique, tout simplement. Sans limite et capable de tout. Ni Dieu ni maître.

A la fin des années 1990, de plus en plus souvent, nous faisions les quatre cents coups ensemble. Un jour, nous sortions un peu éméchés de la Foire à la brocante et aux jambons qui se tient tous les ans sur l'île de Chatou, en banlieue parisienne. Soudain, Gilles s'est entièrement déshabillé et s'est dirigé tout droit vers la Seine. Je l'ai rejoint et nous avons traversé le fleuve à la nage comme des saumons qui remontent le courant. Une autre fois, la veille de Noël, je l'attendais dans la voiture en bord de Seine pendant qu'il était allé faire une course. Ne le voyant pas revenir, je commençais à m'inquiéter sérieusement. Finalement, Gilles est réapparu avec un air dépité, presque au bord des larmes.

— Mais qu'est-ce qui t'arrive ? lui ai-je demandé.

— C'est terrible, m'a-t-il répondu.

— Mais quoi ?

— C'est d'une tristesse... J'ai vu un canard en train de se noyer, m'a-t-il dit avec sa façon de parler inimitable. J'ai cherché à le ranimer en lui faisant du « bouche-à-bec » mais je n'ai pas réussi... Je n'ai pas pu le sauver.

J'étais sidéré. Je suis parti d'un fou rire impossible à arrêter. Quant à lui, son rire était presque toujours entre deux eaux, sans qu'on sache vraiment s'il pleurait ou s'il riait...

Gilles volait comme il respirait, au point qu'il disait redouter de se voler lui-même, mais c'était toujours un jeu, un prétexte pour vivre plus vite, plus fort et plus généreusement, comme cette fois où il m'a offert un bronze après la visite d'un musée de Lyon. Il l'avait mis dans sa poche juste pour me faire plaisir, parce qu'il savait que je l'aimais beaucoup. Quand il essayait de m'embarquer dans un de ses coups foireux, ça se terminait systématiquement en fou rire...

Il était la seule personne que j'acceptais dans mon atelier quand je peignais, en plus de mon chat Boubou. Il me téléphonait le matin et me disait : « J'arrive bientôt. » En fait, il était déjà en bas de chez moi. Il entrait, se mettait dans un coin, ne bougeait plus et ne disait pas un mot.

Il pouvait rester là à me regarder peindre pendant des heures entières.
C'est par amitié pour lui que j'ai commencé à faire des faux en série pour
le compte d'une équipe que je ne portais pas du tout dans mon cœur.

La dernière équipe

Pendant des années, j'ai travaillé avec des gens extrêmement compétents et intelligents, comme Henri, Léon ou « ma poule », qui ne prononçaient presque jamais le mot « faux ». L'illusion était maintenue d'un bout à l'autre de la chaîne : moi, le peintre, « j'étais » Picasso, Chagall ou Matisse. Les marchands qui venaient chez moi pour récupérer le tableau découvraient une œuvre qui, si elle était réussie, ne pouvait être que de Picasso ou de Matisse. Quand ils allaient la présenter devant un expert, ils soumettaient une toile de très haute qualité qui avait toutes les chances d'être authentifiée. D'une certaine manière, elle était déjà authentique en sortant de mon atelier. Tout le monde devait y croire et tout le monde y croyait, pour ne pas rompre la magie. En tant que faussaire, je n'avais aucune inquiétude, parce que mes amis savaient parfaitement ce qu'ils faisaient. D'ailleurs, beaucoup de gens du milieu de l'art à Paris avaient connaissance de mes activités et chacun y trouvait visiblement son compte. Mais avec les derniers commanditaires pour lesquels j'ai travaillé, la magie a pris du plomb dans l'aile. Tout ce petit monde allait bientôt finir par plonger, et moi avec.

Les choses se déroulaient toujours plus ou moins de la même manière. Gilles repartait de mon atelier avec des tableaux et les proposait à un

marchand d'art qui avait pignon sur rue. Celui-ci les revendait à des clients dupés par le tableau lui-même, mais aussi, la plupart du temps, par de faux certificats d'authenticité, ce qui était la chose la plus stupide que l'on pouvait faire. Mes anciens maîtres n'en auraient jamais fabriqué. Ils en obtenaient un, en bonne et due forme, auprès d'experts reconnus qui étaient en position de les délivrer. Ainsi, les faux devenaient vrais. Tandis qu'avec la dernière équipe, ils restaient faux. C'était de l'arnaque, ni plus ni moins.

Le marchand qui était impliqué au premier chef avait tous les attributs d'un petit marquis du milieu de l'art. Il portait des costumes sur mesure, une montre à vingt mille et arborait l'air un peu hautain du type toujours tiré à quatre épingles. Quand il arrivait dans sa voiture de sport chez un client, celui-ci ne pouvait être qu'impressionné. Il ciblait de préférence des collectionneurs qui possédaient déjà un ensemble de beaux tableaux, mais qui rêvaient de passer au stade supérieur et d'acquérir, par exemple, une gouache de Chagall ou un dessin de Picasso, sans en avoir pour autant les moyens. Il regardait attentivement la collection et observait tout aussi soigneusement son propriétaire. Il savait renifler le pigeon, à qui il vendait d'abord une ou deux toiles authentiques pour établir de bonnes relations. Après l'avoir ainsi mis en confiance, il lui sortait le grand jeu. Il lui proposait de lui présenter un fils de famille dans le besoin, qui était prêt à se défaire d'une œuvre de sa collection, un dessin de Picasso par exemple, à un prix « agréable ». Le dessin de Picasso avait bien évidemment été réalisé dans mon atelier. Quant au rôle du fils de famille, il était joué avec brio par Gilles, qui savait parfaitement se faire passer pour un bourgeois désargenté. Gilles devait se résoudre, prétendait-il, à vendre en douce le Picasso issu de sa collection familiale pour une somme très inférieure au prix du marché, car il avait un besoin urgent de se renflouer. Le marchand garantissait la transaction, en y mettant deux conditions : que le paiement soit effectué moitié en liquide et moitié en chèque, et que l'œuvre de Picasso soit échangée contre deux tableaux de moindre importance issus

de la collection du client. Ainsi, le marchand vendait un faux tableau et en récupérait deux vrais ! Quant à la partie du paiement effectuée par chèque, elle ne laissait aucune trace, pour la simple raison que le chèque n'était jamais encaissé. L'arnaque était parfaitement au point et elle pouvait être répétée des dizaines de fois... D'autant que le client, s'il se rendait compte ultérieurement qu'il avait été dupé, avait tendance à faire comme beaucoup de collectionneurs lorsqu'ils sont confrontés à ce genre de mésaventure : plutôt que de dénoncer le marchand à la police et de prendre le risque de créer des remous, voire d'attirer l'œil du fisc sur une somme payée en liquide, il cherchait d'abord à revendre l'œuvre à un autre collectionneur. Ainsi, le faux tableau et son faux certificat d'authenticité se mettaient à circuler sur le marché de l'art. Ce qui, à terme, ne pouvait qu'attirer l'attention des autorités et donc les ennuis.

A titre d'information, tout ce j'écris là a été consigné lors de l'instruction qui a donné lieu à mon procès.

Pourquoi et comment ai-je travaillé avec ces gens-là ? D'abord et avant tout par amitié pour Gilles, qui faisait l'intermédiaire : il sortait de mon atelier avec les tableaux et les revendait au marchand d'art. Pour moi, l'argent allait et venait, mais pour lui, comme pour le marchand, il coulait littéralement à flots. Gilles vivait plus intensément et plus follement que n'importe qui. Après une belle transaction, il lui est arrivé de louer un yacht avec dix « filles de luxe » et d'inviter cent personnes pour faire la java au large de la Corse. Il lui arrivait de passer des nuits entières au casino... Il me racontait qu'il misait parfois tout sur une seule carte et se retrouvait sans un rond du jour au lendemain. Mais il s'en fichait éperdument. Il n'avait qu'à venir chez moi pour se refaire. Comme il disait : « Je passe au magasin. » Pour lui, j'ai fait des quantités de Matisse, de Chagall, de Renoir, de Modigliani, de Dufy, de Vlaminck, de Laurencin, de Picasso...

Gilles et le marchand véreux savaient mieux que personne qu'un client n'achète pas seulement la peinture d'un artiste, il achète une histoire, il achète du rêve... Ainsi, pour donner confiance à tel ou tel petit collectionneur de province, ils lui disaient que l'œuvre qu'ils lui proposaient à la vente était répertoriée dans un catalogue ancien, ou apparaissait sur un beau livre d'art consacré au peintre. Cela renforçait le prestige du tableau et impressionnait les amateurs : si l'œuvre était reproduite dans un vieil ouvrage, c'est non seulement qu'elle était forcément authentique mais aussi qu'elle avait de la valeur aux yeux des spécialistes. Mais comment faisaient-ils pour présenter un catalogue ancien qui contenait des tableaux que j'avais peints le mois précédent ? Ils se procuraient des livres d'art des années 50 sur lesquels les reproductions des œuvres étaient collées finement à même le papier. Ils détachaient minutieusement une des reproductions, et la remplaçaient par une nouvelle qu'ils avaient fabriquée eux-mêmes en prenant une photo de mon tableau ! Imparable. Pour cela, il leur fallait retrouver exactement le même papier et faire faire une photo parfaite, dont se chargeait généralement un copain photographe. Il fallait aussi que mon tableau respecte les dimensions exactes mentionnées dans le texte du catalogue. C'est comme ça que des aquarelles de Dufy peintes par mes soins en 2000 sont apparues comme par enchantement dans un livre des éditions d'art Albert Skira publié en 1954.

Il me paraît évident que certains acheteurs se sont doutés qu'il y avait un loup quelque part. Des œuvres signées Matisse ou Dufy leur étaient proposées à un prix nettement inférieur à celui du marché, et beaucoup de clients acceptaient de payer au moins une partie en liquide. D'ailleurs, quand les choses ont commencé à barder, beaucoup d'entre eux, d'après ce que j'ai pu savoir, ne se sont pas manifestés auprès de la police. Certains ont préféré garder leur distance et leurs secrets. D'autres savaient bien qu'ils avaient acheté un faux mais s'en moquaient : le tableau leur plaisait et c'est tout ce qui comptait à leurs yeux. Mais d'autres encore se

sont fait complètement avoir. Le marchand avait, par exemple, vendu un tableau représentant un coq rouge de Chagall, que j'aimais beaucoup. Il se trouve qu'un tableau très ressemblant, authentique celui-là, avait été reproduit sur des affiches placardées dans tout Genève pour annoncer une exposition Chagall. Le marchand et Gilles ont eu peur que le client se rende compte de la supercherie et ont donc pris les devants. Ils sont allés le revoir, et, l'air de rien, Gilles a glissé dans la conversation que le coq était un motif que Chagall avait décliné plusieurs fois et qu'il existait donc plusieurs tableaux très proches les uns des autres. Le client l'a cru sans sourciller, et était même ravi d'avoir un exemplaire de la série ! Il n'y avait que le charme indescriptible de Gilles pour faire passer ce genre d'énormité en toute finesse, parce qu'il aurait suffi que le type ouvre un livre sur Chagall ou consulte un spécialiste pour se rendre compte que tout ça était du pipeau.

Mais celui de tous qui s'est fait le plus avoir était un client suisse, amateur d'art, qui avait une belle collection de peintures – de beaux tableaux de petit format mais aucun grand nom – et qui a voulu ouvrir une galerie à Paris. Malheureusement pour lui, le marchand véreux et ses acolytes lui ont mis le grappin dessus... Ces derniers, en faisant mine de l'aider à monter sa galerie, lui ont tout pris. Ils lui ont vendu des quantités de faux tout en récupérant la plupart de ses tableaux authentiques sans qu'il se doute de rien. Il était persuadé d'avoir acquis une des plus belles collections d'Europe ! Un jour, il a voulu revendre lui-même un tableau mais un expert lui a dit qu'il était faux. Il a donc appelé le marchand, qui est arrivé immédiatement avec un autre tableau, authentique celui-là, et lui a dit, sur un ton rassurant :

— Ne t'en fais pas, je vais te rembourser. C'est un scandale, je me suis fait avoir moi-même.

Et il l'a embobiné une nouvelle fois. Il lui a rendu son argent d'une main pour le lui reprendre de l'autre. Le pire, c'est que ce client suisse payait l'essentiel des tableaux en liquide, mais jamais par chèque. Gilles le surnommait « j'en ai toujours », parce que son portefeuille semblait être

un puits sans fond. C'était une telle poule aux œufs d'or qu'ils lui avaient fait rencontrer une femme magnifique et très intelligente pour pouvoir le surveiller de plus près. La jeune femme en question s'était présentée comme une amie et l'avait charmé en deux temps trois mouvements. En peu de jours, elle a été au courant de tout et pouvait rendre compte de tous ses faits et gestes : moyens, déplacements, emploi du temps... Elle veillait aussi à ce que les faux restent bien accrochés à son mur.

Tout cela était possible parce que ce type était la bonté incarnée. Il ne pouvait pas imaginer qu'on lui veuille du mal ou qu'on cherche à l'escroquer. Lorsque, plus tard, il m'a rencontré et qu'il a appris lors du procès que j'étais le faussaire qui alimentait ceux qui l'avaient floué, il ne m'en a pas voulu le moins du monde. Il disait, avec son accent suisse :

— Ah mais Guy, c'est différent. Guy, c'est un artiste.

A Paris, il avait confié la gestion de sa nouvelle galerie à un vieil Arménien, courtier d'art connu à Paris, qui faisait mine de ne pas connaître le marchand. Il arrivait parfois que le courtier vienne se servir directement chez moi mais il me menait en bateau, lui aussi, autant qu'il pouvait. Il me disait par exemple qu'il avait soumis un Picasso à l'expertise de la fille de l'artiste, Maya Widmaier-Picasso, pour obtenir un certificat, mais que celle-ci l'avait jugé faux et qu'elle l'avait déchiré sur-le-champ. Que pouvais-je faire ? Je n'allais tout de même pas porter plainte pour destruction de faux Picasso ! Or, j'ai appris bien plus tard qu'elle lui accordait souvent le certificat et que le tableau était ensuite revendu par lui à prix d'or. Cela l'a sans doute aidé à acheter quelques chevaux de courses et une baraque à Deauville...

On a dit dans la presse qu'il y avait des divergences, au sein même de la famille Picasso, sur les questions d'authenticité des œuvres et d'attribution de certificats. Claude Picasso, petit frère de Maya, qui délivrait lui aussi des certificats, ne semblait pas toujours du même avis que sa sœur. Le même tableau pouvait être jugé vrai par l'un et faux par l'autre. D'après ce que je sais, Maya était absolument intègre. Elle faisait

des recherches approfondies et ne confondait pas son rôle d'experte avec une quelconque activité de marchande. Je suppose que si elle accordait un certificat à l'un de mes dessins, c'est qu'elle pensait de bonne foi qu'il était vrai. Le vieil Arménien mettant très souvent entre ses mains des œuvres parfaitement authentiques, elle ne pouvait pas se douter qu'il plaçait un faux dans le lot de temps en temps.

Je n'avais, pour ma part, aucun contact avec les clients, dont je n'entendais parler que par Gilles. J'étais uniquement le fournisseur de la matière première. Et leurs combines étaient si bien huilées que je devais fournir des tableaux comme si c'était des produits industriels. Ils exigeaient parfois un tableau pour le lendemain. C'était presque impossible. Naturellement, la qualité s'en ressentait. Je peignais des choses qui étaient vendables, qui permettaient de berner un collectionneur peu regardant et facile à tromper, mais qui ne seraient jamais passées devant un expert digne de ce nom. Au téléphone, mes commanditaires utilisaient des noms de code : un « Chacha » et deux « Pipi », pour un Chagall et deux Picasso... Parfois, ils arrivaient en pleine nuit et ils me réveillaient pour un tableau. C'était fou. Je voyais surgir des types comme ça, qui me disaient :

— Dépêche-toi, fais-nous un Chagall, tout de suite...

Je n'en pouvais plus. Tout le côté magique du faux, le plaisir de prolonger une œuvre, de marcher dans les pas des maîtres de la peinture, de les incarner le temps d'un dessin ou d'un tableau, toute cette exaltation que j'avais connue plus tôt dans ma carrière avait disparu. Il ne restait plus que le fric et l'escroquerie. Cela ressemblait à la fin de l'art. Je peignais sans rêver...

A cette époque, il m'est arrivé de faire des « doublettes », des copies exactes d'une œuvre existante, ce que je n'ai jamais aimé faire. Je me souviens par exemple qu'un type de la bande s'était vu confier un dessin de Picasso parfaitement authentique par un client qui souhaitait le vendre. Il me l'a apporté en me demandant d'en faire une copie. Cela lui

permettait de garder le vrai et de rendre le faux aux propriétaires, en leur conseillant de ne pas vendre pour le moment, car le marché n'était soi-disant pas assez haut ! Pour cela, il fallait que la copie soit absolument parfaite. Ces gens ayant eu ce dessin accroché sur leur mur pendant des dizaines d'années, il n'était pas question qu'ils remarquent la moindre différence. J'ai travaillé un mois sur cette copie. Picasso avait utilisé une technique très particulière de peinture à la cire d'abeille, que j'ai mis beaucoup de temps à comprendre et à maîtriser. Mais une fois le procédé acquis, j'avais perdu la légèreté du geste. Ma main s'était alourdie à force de chercher, j'étais devenu pataud. Heureusement, j'ai fini par retrouver l'aisance nécessaire et le faux a été redonné aux clients qui ne se sont rendu compte de rien. Ils avaient bien sûr gardé le certificat d'authenticité dans leur coffre-fort. La copie, avec son attestation, est donc devenue vraie. Quant au vrai Picasso, il a été expertisé à l'étranger et a bien sûr obtenu un certificat, puisqu'il était parfaitement authentique ! Si bien que deux Picasso identiques existent sur le marché et qu'ils sont, du moins aux yeux des marchands, pour qui seul compte le certificat, tous les deux vrais. Mais la manœuvre n'était pas belle.

Avec cette équipe, l'élégance et la part de jeu avaient presque complètement disparu. Mais là où les ennuis ont vraiment commencé, c'est quand des clients « ordinaires » se sont aperçus que ce qu'ils avaient sur leur mur était faux. Si un amateur d'art se rend compte qu'il a un faux parmi sa collection, il fait profil bas et tente de le revendre à un autre, qui se rendra sûrement compte de son erreur et fera alors la même chose. Ainsi, le faux passe de main en main et d'un salon à un autre. Au passage, les maisons de vente touchent à chaque fois un nouveau pourcentage sur les enchères et personne n'est vraiment perdant.

Mais si tous les tableaux qu'un amateur a acquis ont trois mois au lieu d'avoir cent ans, ce n'est plus du tout la même histoire. Un jour, Gilles m'a parlé d'un homme qui avait économisé toute sa vie pour acheter des tableaux et les léguer à ses enfants, et à qui le marchand véreux avait vendu des faux. Quand il s'est rendu compte qu'il s'était fait avoir, il s'est

pointé avec un fusil et a exigé de se faire rembourser dans les deux minutes ! Ce qui a été fait.

Parfois, quand un client rappelait et menaçait de faire des vagues pour se plaindre, Gilles, avec sa puissance de persuasion extraordinaire et son charme à toute épreuve, parvenait à rattraper le coup. Je me suis d'ailleurs longtemps demandé comment, avec sa gueule de voyou, il arrivait à se faire passer pour un fils de famille collectionneur de tableaux. Il n'avait peur de personne, ni honte de rien. Lorsqu'il était dans son rôle, personne ne pouvait lui résister.

Mais, à force, les plaintes se sont multipliées. Dans tous les coins de France, il y avait des petites affaires qui commençaient à chatouiller la police et la justice. L'une à Annecy, l'autre à Biarritz... Faux tableaux, faux certificats... Et puis un jour, les flics ont compris que toutes les petites affaires n'en formaient qu'une. Et là, ils ont décidé de frapper très fort.

Instruction

Je n'ai pas su m'arrêter à temps. J'aurais pourtant dû être alerté. Les flics m'avaient déjà rendu visite à l'époque où je travaillais encore pour de grands messieurs. Ce jour-là, je revenais de mon jogging et j'avais vu trois cravatés, dont deux qui parlaient anglais, postés en bas de chez moi. C'est celui qui parlait français qui m'avait abordé, très cordialement, en me disant de ne pas m'inquiéter :

— Rien de grave monsieur Ribes. On a un petit service à vous demander. On vous emmène et on vous ramène.

Je n'ai pas vraiment eu le temps de réfléchir, et je suis parti avec eux. Une fois dans les locaux de la police, j'ai appris que les deux types qui parlaient anglais étaient des agents américains. Ils faisaient une enquête sur des faux en coordination étroite avec leurs collègues français. Ils m'ont parlé d'une petite affaire à laquelle j'avais été mêlé, et où je risquais de perdre quelques plumes. Ils me proposaient d'oublier cette affaire si je les aidais à identifier des faux dans un lot qu'ils avaient saisi. J'ai passé l'après-midi à regarder des tableaux et à donner mon avis sur ceux qui me paraissaient authentiques ou pas... et je suis rentré chez moi libre comme l'air.

Cela signifiait que les flics avaient dû entendre parler de mes activités de faussaire. Mais à l'époque, ils semblaient s'en moquer. N'ayant reçu

aucune plainte contre moi, ils n'avaient aucune raison d'aller fourrer leur nez dans le milieu de l'art. Je peignais des tableaux qui étaient ensuite soit authentifiés par des experts, soit détruits immédiatement. C'était imparable et cela ne perturbait à peu près personne. Mais après cet épisode, j'aurais dû me méfier, me montrer plus prudent. Or, je vivais dans un autre monde, j'étais grisé, et je ne voulais pas imaginer que cela pourrait mal finir un jour.

Des années plus tard, ma mère est venue me voir chez moi. Nous avons beaucoup discuté et elle m'a expliqué que, selon elle, la vie était une succession de cycles : les périodes d'ascension sont suivies de phases de chute. On gravit les échelons puis on tombe. On remonte la pente, avant de rechuter à nouveau... Au cours de notre discussion, je me souviens qu'elle m'a conseillé de prendre le large, de quitter Paris pendant qu'il était encore temps, car j'allais finir par avoir de gros ennuis.

Fin 1990, j'avais acheté une maison en Bourgogne, tout près de là où habitait Jean Mahler, mon copain d'enfance, qui avait fini par se ranger. C'était l'endroit idéal pour me retirer. J'aurais pu transformer la grange en atelier d'artiste et travailler enfin à ma propre peinture. J'aurais pu agir comme ces gangsters de cinéma qui montent un dernier coup avant de mettre les voiles, dans une maison en Irlande ou sur une plage des Caraïbes. J'ai souvent rêvé, à cette époque, de fabriquer une collection de dessins – cinq Matisse, cinq Picasso, cinq Chagall, cinq Dalí – et de la vendre en entier, d'un seul coup. J'aurais largement gagné de quoi couler mes vieux jours en toute tranquillité. Cela aurait mis fin à ma carrière de faussaire une fois pour toutes, d'autant que j'étais de plus en plus las de toutes ces histoires, des commandes, des délais trop pressants, des embrouilles... Je m'étais vraiment perdu. Mais je n'ai pas su écouter le conseil de ma mère. J'ai continué sur ma lancée, sans prendre le temps de me poser et de faire le point. Au mois de janvier suivant, je me faisais

arrêter à Saint-Mandé, en douceur, par deux flics de la Brigade centrale pour la répression des contrefaçons industrielles et artistiques.

D'après ce que j'ai su après, alors que les plaintes se multipliaient, les flics ont été tuyautés et ont mis en place un étroit système de surveillance, en toute discrétion, sans que je me rende compte de quoi que ce soit. Mais je n'étais pas le seul à les intéresser. Je n'étais que le peintre qui fournissait les tableaux, l'artiste qui peignait dans son coin, juste un maillon de la chaîne... Or, ils cherchaient à attraper les autres et à démanteler tout un trafic, qui partait de mon atelier et finissait chez des collectionneurs floués. Ils ont donc attendu que je commette une erreur, ce que j'ai fini par faire : au lieu d'utiliser Gilles comme intermédiaire, comme d'habitude, j'ai vendu des faux moi-même, pour mon compte, un jour de janvier, à un amateur de livres dédicacés. Ce client était notamment très intéressé par les signatures de grands artistes... Mais les flics étaient là. Ils n'ont pas raté l'occasion. Une fois qu'ils m'avaient pris sur le fait, ils avaient tout pour me faire parler...

Une longue période d'instruction a commencé, durant laquelle je me trouvais sous contrôle judiciaire. J'étais libre, mais, durant les trois premières années, je devais aller pointer à Vincennes tous les jours, samedi et dimanche compris, pour signer un registre et prouver ainsi que je restais à la disposition de la justice. Impossible de partir en week-end ou de quitter Paris ne serait-ce qu'une journée. Pour moi qui avais l'habitude de bouger en permanence, c'était une contrainte particulièrement lourde. Peu à peu, le carcan s'est desserré. Je devais venir signer une fois par semaine, puis une fois tous les quinze jours, puis une fois par mois. Et enfin, vers la fin de l'instruction, c'était une fois tous les trois mois. A Vincennes, ceux qui me faisaient signer n'étaient pas du tout des rigolos. Même quand j'étais seul, ils me faisaient faire le pied de grue au moins une heure...

Gilles, qui m'accompagnait parfois, m'attendait tranquillement dehors, alors qu'il se trouvait lui-même en délicatesse avec la justice. Il était garé devant le centre de contrôle judiciaire, avec sa voiture volée et son faux permis dans la boîte à gants... Je lui disais :

— Tu peux pas te mettre plus loin, quand même ?

— Non, je les emmerde, me répondait-il.

Je me disais qu'à un moment ou à un autre, les flics allaient bien finir par venir le voir et lui demander de présenter ses papiers. Mais il avait une telle présence... Au lieu d'avoir l'air coupable, il allait de lui-même voir le planton à l'entrée et il discutait avec lui.

Les perdreaux avaient déclenché des perquisitions et fait des saisies dans tous les sens : plus de trois cents tableaux ont été mis sous scellés. J'étais régulièrement convoqué par le juge pour venir dire si, oui ou non, ils étaient de ma main. On pourrait se demander si à force de peindre des tableaux « à la manière de », j'étais capable de distinguer les vrais des faux. La réponse est oui, évidemment. Chacun de mes tableaux était une bataille. Je faisais des erreurs, je déchirais, je recommençais... Si bien que quand je l'avais fini, je m'en souvenais parfaitement. A une époque, je m'amusais même à dissimuler un tout petit indice à l'intérieur même du tableau. Je peignais par exemple très discrètement mes initiales dans les bouquets de fleurs de Chagall : un petit monogramme, avec les lettres « G » et « R » entourées et une petite étoile. Si d'aventure le propriétaire d'un Chagall tombait dessus en l'observant minutieusement, il saurait ce que cela veut dire...

Durant cette période, je continuais à voir régulièrement le commandant Marten, le commissaire à la fois très compétent et très sympathique qui m'avait arrêté. Nous nous retrouvions une fois par semaine, en dehors des locaux de la police, dans une grande brasserie de Vincennes. Il me donnait rendez-vous à heure fixe, mais arrivait souvent en retard. Tout se déroulait très vite. Il me soumettait *La Gazette Drouot*,

l'hebdomadaire qui publie toutes les semaines les annonces de ventes aux enchères, avec une petite photo des œuvres mises sur le marché. Je pointais simplement les œuvres qui étaient de ma main et le rendez-vous était fini. Les rares fois où j'avais pu rater le rendez-vous, parce que j'avais veillé un peu trop tard la nuit précédente, il se débrouillait pour me retrouver quand même. Il est arrivé comme ça qu'il me mette la main dessus dans l'arrière-salle d'un bar du quartier d'Aligre, dans le XII^e arrondissement de Paris.

— Comment tu m'as retrouvé ? lui ai-je demandé.

— C'est mon métier, a-t-il répondu avec un sourire.

Le juge, lui, était froid comme une lame de rasoir. Mais, vers la fin de l'instruction, à force de me voir, je pense qu'il a commencé à éprouver une certaine sympathie à mon égard. Quand j'arrivais dans son bureau, il me saluait gentiment. Il avait instruit des crimes de sang, si bien qu'à côté, mon affaire devait lui paraître plutôt gentille. Mais une fois l'instruction terminée, plus personne n'avait besoin de moi, ni le juge ni les flics. Et comme je n'ai pas pu payer ma caution, on est venu me chercher et on m'a mis au placard.

J'avais déjà connu la prison. Une fois à Lyon, dans ma jeunesse, suite à l'affaire des faux dollars et une autre fois, à Fresnes, à cause d'une stupide histoire de port d'armes. Là, j'ai été emprisonné à la Santé. Je n'y suis pas resté très longtemps, mais en prison, ce n'est pas le temps qui compte. C'est la cassure. Après des années d'instruction, la justice mettait bel et bien un coup d'arrêt à ma vie.

La première fois que l'on est enfermé, on tombe dans tous les panneaux. Et puis on fait mine de s'endurcir. En détention, le test est immédiat, on est fort ou on est faible. C'est une petite société sans lumières.

J'étais incarcéré avec deux types : l'un avait tué son patron, l'autre trois femmes. Ils en parlaient comme de l'apéritif de la veille. Celui qui

avait payé la télé dans la cellule imposait ses programmes à l'autre, qui n'était pas d'accord. L'un se levait pour éteindre, l'autre pour la rallumer. Et ce n'était pas des enfants de cœur... Heureusement, la plupart des détenus respectaient l'artiste que j'étais.

Le vacarme étant incessant, il m'était impossible de dormir, de jour comme de nuit... Jamais un instant de silence. Café à cinq heures et demie du matin. Attente jusqu'à neuf heures. Première promenade. Déjeuner. Courrier. Promiscuité. Gamberge... Heureusement, Lila venait me voir au parloir. Je lui envoyais un dessin par jour. Mais ça ne calmait pas toujours mon angoisse. A l'issue du procès qui m'attendait quelques mois plus tard, on déciderait si oui ou non je resterais en détention, et pour combien de temps.

Le procès

La pièce s'est jouée au tribunal correctionnel de Créteil, au mois de juillet 2010. Elle avait enfin lieu, plus de cinq ans après que j'avais été arrêté et mis en examen pour contrefaçon, débit de contrefaçons et escroqueries. Les autres acteurs étaient là aussi : Gilles, le marchand... Ainsi que, bien sûr, les parties civiles et leurs avocats, et beaucoup d'amis qui se trouvaient dans l'assistance pour me soutenir. J'avais reconnu devant la justice, tout au long de l'instruction, les faux qui étaient de ma main. Au procès, il y avait donc d'un côté un faussaire qui avait peint les tableaux et les avait reconnus comme faux et, de l'autre, ceux qui les avaient écoulés. Comme l'a dit le procureur lui-même, il y avait le petit dossier de l'artiste et l'épais dossier des escrocs.

Parmi les toiles mises en cause, dont certaines étaient exposées directement dans la salle d'audience et d'autres projetées sur un écran vidéo, on reconnaissait des œuvres signées Picasso, Chagall, Matisse, Renoir, Dalí, Modigliani, Dufy, Vlaminck, Laurencin, Léger, Foujita, Van Dongen, Atlan... On se serait cru dans une exposition d'art moderne organisée par la justice ! Il ne manquait plus que les petits-fours et le champagne.

Lors d'une pause, alors que je m'étais approché d'un de mes Renoir pour l'examiner de plus près, le procureur est venu me voir et m'a

murmuré :

— Alors, monsieur Ribes, on retourne sur les lieux du crime ?

Au même moment, dans la salle d'audience, c'était la valse des robes noires. Tous les avocats étaient aimantés par mes tableaux et chacun y allait de son petit commentaire : « Moi je préfère celui-ci », « Moi celui-là... » Certains me disaient :

— Vous passerez me voir un de ces jours, monsieur Ribes.

Comme si, de manière à peine voilée, ils me passaient commande...

C'était irréel. Au moment précis où j'étais jugé comme faussaire, mes œuvres se retrouvaient exposées publiquement et suscitaient l'admiration de ceux qui étaient présents dans la salle d'audience. Comme si, finalement, l'art se montrait plus fort que les notions de vrai et de faux et que chacun pouvait regarder les tableaux et les apprécier d'abord et avant tout pour leur valeur esthétique.

Au bout de deux jours de procès, Gilles Perrault, l'expert artistique missionné par le juge, est venu à la barre, et a dit deux choses que j'ai retenues. La première, c'est qu'il n'avait jamais rencontré de faussaire capable, comme moi, d'imiter une telle palette d'artistes. Il est vrai que je ne m'étais jamais limité à un seul peintre, comme d'autres faussaires, ni à une seule technique. Ce qui m'intéressait, c'était d'explorer différentes manières, différents matériaux, différentes périodes... Je voulais prolonger l'art moderne. La deuxième chose, c'est qu'il a conclu, en parlant de moi :

— Si Picasso était vivant, il l'embaucherait.

C'était une sacrée reconnaissance.

La presse, bien sûr, a été attirée par le procès. Les articles me croquaient en quelques mots : « chevelure blanche », « silhouette bedonnante », « gouaille de titi parisien ». On me disait « à la fois gouaillieur et désabusé, humble et fier d'avoir atteint des sommets dans l'art d'imiter », ou bien on insistait sur le fait qu'il m'arrivait de couper la

parole à la présidente avec des « vous pensez bien, madame ». Les journalistes faisaient de moi un personnage, et le procès ressemblait bel et bien à une pièce de théâtre. Il est vrai que je jouais le jeu et qu'il y avait une atmosphère assez détendue dans la salle, avec beaucoup d'élèves et d'étudiants qui assistaient à l'audience. Ce n'est pas tous les jours que l'on juge un faussaire. L'affaire sortait de l'ordinaire...

Malgré tout, j'ai l'impression que toute cette « mise en scène » a aussi permis de masquer beaucoup de choses. Durant l'instruction, j'avais révélé aux juges des tas de faits qui n'ont pas du tout été exploités ensuite. Tout se passait comme si ce procès visait à mettre un terme à un certain trafic, mais sans aller fouiller trop loin dans les pratiques du marché de l'art. Peut-être était-ce parce que l'affaire était déjà suffisamment importante en elle-même et qu'il y avait largement de quoi faire. Mais Gilles Perrault, l'expert, l'a souligné lui-même : peut-être était-ce aussi que l'on n'avait pas voulu trop remuer la boue... Il a indiqué qu'il n'y avait pas une semaine où, dans *La Gazette Drouot*, il n'ait découvert deux, trois ou quatre œuvres picturales ou dessinées susceptibles d'être de la main d'un faussaire ! Autrement dit, cela allait beaucoup plus loin que les quelques centaines de faux en cause dans ce procès. J'en peignais depuis des dizaines d'années. Il est évident que cette affaire ne dévoilait qu'une petite portion, la partie émergée d'un très gros iceberg. Et il est également évident que nombre de mes faux circulent encore aujourd'hui sur le marché...

Je n'ai pas fait de vagues pour que le scandale n'éclate pas plus, mais il me semble que davantage de révélations auraient pu être faites. Et si on avait voulu protéger certains acteurs du marché de l'art ? Pourquoi, par exemple, ne pas avoir creusé le fait que les certificats d'authenticité sont accordés parfois trop facilement ? « Pas touche au marché de l'art. » Le procureur lui-même l'a laissé entendre, lorsqu'il a dit que l'instruction avait été menée de manière « olé olé ».

Le procès soulevait également des questions essentielles sur l'art et le faux. Lorsque mes toiles ont été exposées, j'ai émis l'hypothèse que si

j'ajoutais un vrai parmi les quarante contrefaçons présentées à l'audience, il deviendrait faux comme par magie. Mais que si j'avais quarante vrais et que j'y glissais un faux, il deviendrait vrai. Mon avocat, maître Antonin Lévy, a, quant à lui, terminé sa brillante plaidoirie en disant à peu près ceci :

— Madame la présidente, messieurs les magistrats, vous avez là quelques œuvres exposées et qui vont être détruites parce qu'elles sont contrefaites. Mais qui sait si, parmi ces tableaux, il n'y aurait pas un chef-d'œuvre ?

Je sais que parmi les tableaux en cause, certains ne l'étaient pas, parce que je les avais peints trop vite, pressé par le temps et par la nécessité de satisfaire mes commanditaires. Par exemple, un jour, on est venu m'arracher un Bonnard dans mon atelier alors qu'il n'était même pas sec ! Mais d'autres tableaux étaient tout de même dignes de leur signature. Alors, en effet, pourquoi les détruire au lieu de les exposer ? C'est ce que la justice elle-même a dû finir par se dire, puisque mes faux n'ont finalement pas tous été détruits.

Enfin, après quelques jours, le verdict est tombé. Tout à coup, l'ambiance a changé. L'atmosphère débonnaire et sympathique avait complètement disparu. Plus personne ne rigolait. J'ai écopé de quatre ans de prison dont trois avec sursis et un an de mise à l'épreuve. La fête était terminée pour de bon.

Une nouvelle vie

J'évitais le placard, ce qui était un énorme soulagement. Mais je n'avais plus rien. Puisque j'étais condamné solidairement à dédommager les parties civiles, on m'a tout pris : tableaux, bronzes, icônes, livres, pipes anciennes... tout. J'étais ruiné.

En attendant l'application de la sentence, qui se concrétiserait par la pose d'un fil à la patte sous la forme d'un bracelet électronique, j'ai été logé dans un deux-pièces par mon ami Romain, le fils d'un ancien homme politique. Il a eu la très bonne idée, et la générosité, de m'offrir du matériel de peinture : un chevalet, des toiles et des tubes de couleurs. Alors, je me suis remis à peindre sérieusement.

Tout au long de ma carrière, j'avais peint mes propres toiles de temps à autre, entre deux faux. Henri, mon maître, m'encourageait d'ailleurs toujours dans cette voie. Mais comment faire pour trouver mon propre style alors que je consacrais toute mon énergie à me fondre dans celui des autres ? Je ne pouvais pas naviguer à la fois sur un bord et sur l'autre.

A la question « Qu'est-ce qu'au fond un peintre ? » Picasso avait répondu : « C'est un collectionneur qui veut se constituer une collection en faisant lui-même les tableaux qu'il aime chez les autres. C'est comme ça que je commence et ça devient autre chose. » Et il ajoutait : « C'est parce qu'on ne réussit pas à imiter un maître qu'on fait quelque chose

d'original. » Mon problème, c'est que je passais mon temps à imiter les maîtres et que j'y arrivais bien. Quelques années auparavant, j'avais présenté une exposition que tout le monde avait trouvée très belle, mais on m'avait tout de suite fait remarquer que l'une des toiles faisait étrangement penser à du Picasso, l'autre à du Lhote, la troisième à du Léger... On retrouvait sans grande difficulté toutes les techniques et la manière des peintres que j'imitais. Je ne savais plus qui j'étais, ni quelle peinture je voulais faire. J'avais commencé à produire des faux parce que ma propre peinture ne marchait pas, mais en faisant des faux c'était pire, car elle se perdait dans un dédale d'inspirations et d'influences diverses et variées. C'était un piège terrible dont il était difficile de me sortir. Pour que je puisse me retrouver moi-même, il a fallu qu'il se passe quelque chose de brutal, de définitif. Il a fallu le choc de l'arrestation. Alors, pendant les années d'instruction, lentement, j'ai retrouvé mon chemin. Peu à peu, j'ai recouvré mon équilibre, et ma création, elle aussi, s'est stabilisée. Je suis redevenu Ribes.

Après le procès, je me suis lancé dans une série de tableaux dépouillés de toutes les influences et tous les styles que j'avais emmagasinés : pointillisme, impressionnisme, cubisme, surréalisme... Enfin, je pouvais m'en défaire. J'ai fait une trentaine de toiles abstraites, sur lesquelles les motifs de couleur étaient « cassés » par un voile de flocons blancs. J'apposais des couches successives de matière pour donner une puissance qui apparaîtrait ensuite derrière ce manteau blanc. Je ne cherchais plus à figurer quoi que ce soit, à mettre un arbre ici ou une maison là... Par-dessus tout, je ne cherchais plus à plaire ou à ressembler à d'autres, mais à transmettre une émotion. La mienne. Peu m'importait qu'on aime mes toiles ou qu'on les trouve « belles », pourvu qu'on les ressente.

Il est assez facile de tricher en peinture. Il suffit de montrer aux gens ce qu'ils aiment. Mais l'art, ce n'est pas séduire, c'est créer. Or, je ne voulais plus séduire, cela ne m'intéressait plus. C'est ce que toute cette

affaire m'avait apporté. Désormais, ma peinture devenait réelle. Ce n'était plus du bluff.

Malgré tout, le retour à la réalité n'a pas été si facile. Certes, je peignais, je menais mes recherches et j'en tirais une grande satisfaction. Mais ma peinture n'intéressait toujours pas grand monde. Si je croisais un amateur d'art ou un professionnel pour lui montrer mes travaux et qu'il savait que j'avais été faussaire, il ne mettait jamais longtemps à me glisser :

— Vous ne pourriez pas me faire un petit Matisse ?

Comme si c'était simple... Des gens, dont certains paraissaient parfaitement honnêtes, tournaient autour de moi et manifestaient clairement leur intérêt pour mes talents d'avant.

Je n'avais plus d'argent, plus de revenus réguliers et, rapidement, il a fallu que je m'installe dans une chambre minuscule nichée dans le quartier de Picpus, à Paris. J'avais réussi à sauver quelques bouquins, deux ou trois dessins et des statuettes d'art africain qui accompagnaient mes jours et mes nuits sans sommeil. J'ai pu transformer ma chambre en un petit refuge qui ne manquait pas de charme. C'était ma caravane, comme je l'avais baptisée. Mais je n'avais ni assez de place ni assez de lumière pour peindre. Ce fut une période particulièrement dure. Des amis, des frères d'armes et de vie, sont venus remplir le frigo. Ils passaient me voir pour me dépanner. Ils m'ont protégé dans la tempête.

Régulièrement, je recevais un courrier à l'en-tête du ministère de la Justice et des Libertés, direction de l'administration pénitentiaire, qui ne manquait jamais de me rappeler ma situation :

« Monsieur,

Suite à votre condamnation, votre situation doit être examinée.

Vous êtes invité à vous présenter au Service pénitentiaire

d'insertion et de probation. Vous voudrez bien vous munir de vos justificatifs de paiement des sommes dues aux parties civiles. »

On continuait de m'avoir à l'œil.

Au bout de plusieurs mois, on m'a donc posé un bracelet électronique. Les flics sont venus installer un petit boîtier dans ma chambre, qu'ils ont relié au bracelet que je portais au pied. Si je me trouvais à plus d'une certaine distance du boîtier après onze heures du soir, une alarme se mettait à sonner et les flics débarquaient pour m'envoyer immédiatement en détention. C'était quelque chose de plus insidieux que la prison : l'impression d'être surveillé par mon propre pied droit.

Alors, les jours de grisaille, je partais en voyage en allant au bar d'à côté. Je chantais à tue-tête et je récitais par cœur des dialogues de Jean Gabin ou des vers d'Apollinaire.

Mon verre de rosé se brisait comme un éclat de rire et je finissais par exploser en sanglots, rattrapé par l'émotion, les occasions perdues, les amis disparus... Encore un mot et je m'en vais... encore un verre et je reste... Ça ne ressemblait plus vraiment aux javas que je faisais quand j'avais de l'argent plein les poches. Au comptoir, la plupart de mes semblables attendaient Godot en parlant du dernier match de foot ou de leurs rêves perdus. Ils disaient « on va faire », mais sans savoir quoi. Ou bien « on va y aller », mais sans savoir où... Et personne ne quittait jamais le bar.

A peu près à la même période, Gilles est mort. Il a voulu tenter un dernier coup, passer une tonne de substances illicites du Maroc à la France dans un camping-car, alors qu'il était interdit de sortie du territoire. Il a réussi à passer du Maroc à l'Espagne sans encombre. Mais là, il est resté une nuit de trop. Il a fait la fête et, au retour, il a percuté une voiture de la Guardia Civil au volant de son camping-car. Il s'est retrouvé en prison de l'autre côté de la frontière, avant de partir en quelques semaines.

Quand on me parle de Gilles, je pleure de l'intérieur. Aujourd'hui encore, je me souviens de ses silences quand il venait passer des heures dans mon atelier à me regarder peindre. Du coin de l'œil, je le voyais comme un corps immobile, une simple présence. A quoi pouvait-il bien penser dans ces moments-là ? A la mort ? Imaginait-il ce qui l'attendait ? Et où est-il à présent ? Comme il disait, la vie est un apprentissage et la mort un examen d'entrée... mais pour où ? Bien souvent, je pense à lui et je me pose la question de la dernière porte à franchir. Malgré toutes les épreuves et toutes les douleurs, la vie me paraît quand même belle. J'accepte de la vivre en essayant de prendre du recul, de comprendre comment j'ai vécu. Je suis heureux d'avoir essayé d'être un artiste. Et lui, que penserait-il de ma nouvelle vie ? J'ai la chance d'être encore là pour y penser. Il se pourrait bien qu'il me manque.

Cinéma

C'est au moment où j'étais dans le brouillard le plus complet qu'une éclaircie est arrivée. Comme m'avait dit ma mère, on tombe et puis, une fois qu'on est tout en bas, on se relève et on remonte la pente. La nuit était tombée. Il était temps de rallumer les lumières.

Peu après mon procès, un documentariste m'a consacré une émission de radio, « Portrait d'un faussaire », diffusée sur France Culture. Un réalisateur de cinéma, Gilles Bourdos, m'a contacté après avoir entendu l'émission. Mon profil l'intéressait particulièrement car il était en train de préparer un film sur Auguste et Jean Renoir, le peintre et le cinéaste. Pour de nombreuses scènes, il avait besoin de tableaux peints à la manière de Renoir et, pour les gros plans, d'un peintre qui pourrait « jouer » les mains d'Auguste.

J'ai donc été engagé sur son film. Pendant six mois, j'ai eu un atelier à ma disposition dans les locaux parisiens de la production, pour peindre des Renoir du matin au soir. Je faisais ce que j'avais toujours fait – me lever tôt pour peindre à la manière d'un grand maître – mais c'était soudain devenu parfaitement légal puisque c'était pour le cinéma ! La production a obtenu que Gilles Bourdos et moi ayons accès aux réserves du musée d'Orsay, pour aller voir de plus près certaines toiles du maître qui ne sont pas exposées. Rien ne remplace le contact direct avec l'œuvre,

les yeux dans les yeux, pour observer la matière, le coup de pinceau, la lumière... J'étais tout à coup accueilli à bras ouverts par l'institution. Il était surprenant qu'une conservatrice de l'un des plus grands musées du monde reçoive un faussaire pour lui montrer des œuvres. Evidemment, elle ignorait mon nom et mon passé. Pour elle, j'étais un membre de l'équipe du film. J'ai parlé de Renoir avec elle pendant une heure et j'ai longuement regardé les tableaux entreposés sur les rayonnages. C'était fabuleux.

Ensuite, toute l'équipe technique est descendue dans le sud de la France. Je travaillais en lien étroit avec les décorateurs, avec qui le courant est très bien passé. Le décor principal se trouvait dans la villa du Rayolet, qui est devenue la maison du maître le temps du film. En me promenant aux alentours des lieux de tournage, je retrouvais les lumières de Provence, que je n'avais pas revues depuis des années. Je me retrouvais dans mon élément. Puis, au mois de septembre, le tournage a commencé, avec Michel Bouquet dans le rôle d'Auguste Renoir et Vincent Rottiers dans celui de Jean Renoir. Le jeune Thomas Doret, avec qui je suis devenu copain, jouait quant à lui le rôle de Claude Renoir, surnommé « Coco », le plus jeune fils du peintre.

A la fin de sa vie, Auguste Renoir avait les mains déformées par l'arthrose. Il maintenait son pinceau attaché à ses poignets grâce à des bandelettes. Sylvie, la maquilleuse, passait donc une heure et demie à maquiller les mains de Michel Bouquet, puis encore une heure et demie à maquiller les miennes, de manière parfaitement identique. Elle installait une prothèse et me vieillissait artificiellement la peau. Ainsi, les gros plans sur mes mains seraient « raccord » avec les plans plus larges sur Michel Bouquet en train de peindre. Comme celui-ci n'avait jamais tenu un pinceau de sa vie, je lui donnais quelques indications sur les mouvements à suivre. Je lui disais de faire tomber une goutte de peinture sur la toile et de lui courir après avec le pinceau...

Les lumières de la Méditerranée et les huiles que j'avais peintes à la manière de Renoir ont été sublimées par la caméra de Mark Lee, le chef-

opérateur. Le film a été présenté à Cannes, et a connu une belle sortie, notamment aux Etats-Unis. A cette occasion, le *New York Times* m'a interviewé et a publié un article intitulé « Les impressions d'un faussaire sur l'impressionnisme ». Le journal britannique *The Independent* y est allé aussi de son article : « Le faussaire fait forte impression dans le monde de l'art ». C'était étonnant de me voir soudain en haut de l'affiche pour un travail qui consistait à faire des « faux », moi qui avais passé toute ma vie à accomplir le même travail en restant dans l'ombre... Comment aurais-je pu imaginer que je me retrouverais un jour dans la presse internationale, moi l'enfant des rues du quartier de Saint-Jean ?

L'œuvre et la trace

Un faussaire ne laisse pas de trace. C'est son métier, sa souffrance et sa joie. Durant toutes ces années, au moment même où je finissais un tableau, il ne m'appartenait déjà plus. Dès qu'il quittait mon atelier, je n'étais plus rien, je disparaissais complètement. Je ne pouvais évidemment jamais le reconnaître ou le revendiquer comme mien, puisque précisément il était censé être de la main d'un autre. Il existait désormais seul, orphelin en quelque sorte de celui qui l'avait peint, et attribué à un père qui ne lui avait pas réellement donné la vie. Si j'affirmais aujourd'hui qu'une toile de telle collection ou de tel musée est de moi, personne ne me croirait ! On me prendrait peut-être pour un fou ou un mégalomane... Et pourtant, je pourrais m'amuser à dévoiler sur la surface de certains tableaux les discrets indices que j'y ai glissés...

La justice a saisi une petite partie de mes faux, mais encore aujourd'hui, je vois passer dans *La Gazette Drouot* des tableaux de ma main. Mon art est partout et personne ne le connaît. Je pourrais dire, en exagérant sans doute un peu, que j'ai produit une œuvre considérable, faite de Renoir, de Picasso, de Matisse, de Dalí, de Chagall, de Modigliani, de Foujita, de Vlaminck, de Léger, et de nombreux autres encore. Mais personne ne la verra jamais. Et pour cause : tous ces tableaux ne sont plus faux, ils sont devenus vrais. Ils appartiennent désormais pleinement aux

peintres que j'ai imités. La seule exposition que je pourrais faire avec ces toiles, c'est dans ma propre tête. J'en serais à la fois le seul commissaire, le seul visiteur et le seul critique...

Sur le marché de l'art, mes faux côtoient des vrais. Mais est-ce si grave que cela ? Bien sûr, un collectionneur qui acquiert un Picasso n'achète pas seulement une image peinte ou dessinée. Il achète un petit bout du mythe Picasso, de sa vie, de ses relations avec les femmes, de ses différentes périodes... Mais le vrai amateur de peinture achète d'abord et avant tout l'œuvre elle-même. Le problème se pose différemment pour celui qui achète une toile non pas pour l'émotion qu'elle lui procure mais pour l'investissement qu'elle représente. Les traders, les banquiers et tous ceux qui se soucient avant tout de la valeur marchande de l'art n'achètent pas un tableau, mais un certificat d'authenticité. Peu leur importe que l'œuvre soit belle ou laide, pure ou impure, apaisante ou dérangeante, ils veulent être sûrs qu'elle a été authentifiée par un expert et qu'ils pourront la revendre, dans quelques années, plus cher qu'ils ne l'ont achetée.

Et mes propres toiles ? Avec ma production récente, je pourrais faire une exposition complète signée Guy Ribes. Pourtant, je n'ai vendu aucun tableau ces cinq dernières années. Il me faut trouver la galerie qui voudra bien les exposer sans penser d'abord au faussaire que j'ai été. Certes mes toiles existent et je ne fais plus de faux. Mais certaines personnes ont toujours des arrière-pensées. Si un galeriste vient chez moi, il fera peut-être comme beaucoup de marchands que j'ai connus : après avoir fait mine de regarder ma peinture, il me demandera discrètement si je n'ai pas un Picasso ou un Chagall.

Monsieur Ribes, voudriez-vous dire que le ver est dans le fruit du marché de l'art ? Oui messieurs, mesdames, il l'est.

Sur le marché, on se méfie des faussaires comme de la peste ou bien on les exploite en silence. Mais dans le reste de société, ils fascinent et

attirent la sympathie. On leur reconnaît généralement un réel talent et on les associe rarement à des voleurs ou à de vrais escrocs. Depuis que je ne suis plus dans l'ombre, j'ai rencontré beaucoup de gens qui étaient curieux, voire admiratifs, de ce « métier » si particulier. Aujourd'hui, mon histoire intéresse peut-être plus que mes tableaux. Je suis devenu un personnage. Mais l'histoire personnelle d'un artiste finit souvent par rejaillir sur son œuvre. Une bonne peinture, c'est une peinture qui a une histoire. Il se pourrait peut-être que, dans trente ou quarante ans, mes toiles finissent par acquérir plus de valeur, précisément parce qu'elles sont de la main d'un homme qui, tout au long de sa vie, aura peint au nom des autres. J'aurai donc à vie l'étiquette de faussaire et peut-être même par-delà ma mort.

Epilogue

Je vis désormais en bord de Seine, sur un très beau remorqueur de l'armée américaine, entièrement rénové, que l'on m'a loué pour que je puisse y vivre et y travailler en toute tranquillité. Dans ma cabine, les livres d'art côtoient quelques tableaux et des statuettes africaines. L'été, je pêche à la ligne et l'hiver, je regarde des films, sans jamais me lasser de revoir ceux que j'aime le plus. Je reçois la visite journalière d'Edouard et Oscar, deux canards à col vert avec qui j'ai immédiatement sympathisé. Je ne manque jamais de partager mon pain avec eux quand ils me le demandent. De temps à autre, trois cygnes blancs, que j'ai surnommés les trois mousquetaires, font leur apparition majestueuse devant le bateau, quand ce ne sont pas des poules d'eau ou des oies de Guinée... Je discute volontiers avec tout ce petit monde dont la conversation vaut largement celle que l'on peut avoir dans les salons mondains et les galeries parisiennes.

Et la peinture ? Mes nouveaux clients me réclament désormais des « faux vrais » : des toiles « à la manière de » grands artistes mais signées de ma main et vendues comme telles, qui ne prétendent pas être l'œuvre d'un autre. Je peins donc en toute légalité pour des amateurs d'art qui n'achètent pas pour spéculer mais pour le plaisir d'avoir un tableau chez eux. Ils acquièrent des œuvres qui pourraient être des faux mais qui ne le sont pas aux yeux de la loi. Récemment, j'ai réalisé deux grandes fresques à la manière de Dalí, un tableau à la manière de Matisse et trois autres à

la manière de Picasso, tous signés Guy Ribes, ce qui est parfaitement autorisé. Cela permet à ceux qui me passent commande de posséder une œuvre qui pourrait être de leur artiste préféré et qui y ressemble à s'y méprendre. La magie et l'aventure du faux n'existent plus, mais il reste le plaisir de la création et celui du regard. Étrangement, un faussaire en liberté est le meilleur ennemi du marché de l'art, mais un faussaire retraité, qui a payé sa dette, devient un personnage attirant pour tous ceux qui ne peuvent pas s'offrir des tableaux de maître. Les gens se moquent complètement des ennuis que j'ai eus avec la justice. Ils me voient généralement comme un artiste qui peut leur permettre d'accéder à une émotion picturale intense ailleurs que dans les musées.

En outre, il semblerait que le cinéma ait encore besoin de mes services. Un jour d'été, alors que j'étais tranquillement en train de pêcher, j'ai reçu un appel d'une personne me disant que M. John Travolta souhaitait me rencontrer dès que possible. Il était, à ce moment-là, à Deauville, pour le festival du cinéma américain, dont il était l'invité d'honneur.

Je n'étais pas tout à fait sûr de bien comprendre de quoi il s'agissait, mais deux heures plus tard, j'ai vu arriver une grosse Mercedes sur le quai devant le bateau.

Dans la voiture, Pierre, le chauffeur, et moi avons sympathisé. Il m'a expliqué qu'il était aussi le chauffeur de la famille Spielberg lorsque celle-ci venait en France. Arrivé à destination, il s'est arrêté devant l'hôtel Royal. Le directeur est venu m'accueillir :

— Il y a longtemps qu'on ne vous avait vu chez nous, monsieur Ribes.

Malgré les années, l'homme m'avait reconnu... Il est vrai qu'à l'époque où je ne manquais de rien, il m'arrivait souvent de séjourner dans son hôtel.

En entrant, le hall m'a paru rempli de m'as-tu-vu en train de s'épier les uns les autres, au cas où ils verraient quelqu'un de connu dans l'assistance. Le directeur m'a conduit dans un salon privé où j'ai patienté

sans trop savoir ce qui m'attendait. Au bout d'une quinzaine de minutes, la porte s'est ouverte et j'ai vu arriver John Travolta en personne, grande taille, yeux clairs et casquette sur la tête, sourire aux lèvres et bras grands ouverts. Il m'a salué chaleureusement.

— J'ai lu l'article que le *New York Times* t'a consacré et j'ai vu le film *Renoir*. Je prépare un film sur un faussaire, qui s'appellera *The Forger*. Parle-moi des faux. Parle-moi de ton métier...

Alors la discussion a commencé. L'entretien était censé durer trente minutes... nous avons discuté tout l'après-midi ! Travolta me posait des questions sur l'art du faux, la peinture, la prison... Il voulait visiblement parfaire sa préparation en vue du tournage. A la fin de la journée, nous parlions de pêche, de bateau, du New Jersey, de ses amis français Gérard Depardieu, et Claude Lelouch, que je rêve de rencontrer un jour tant j'aime ses films... et puis, encore et toujours, de peinture.

— Que fais-tu en ce moment ? m'a-t-il demandé.

— Je travaille sur ma peinture.

— Ça marche ?

— Oui et non. Je suis encore et toujours considéré comme un faussaire...

— Aux Etats-Unis, ce serait un excellent argument de vente ! a-t-il rétorqué.

Il m'a raccompagné jusqu'à la Mercedes et m'a dit au revoir à l'américaine, en me prenant dans ses bras. Tout le monde nous regardait et se demandait qui je pouvais bien être...

Sur la route du retour, je suis resté silencieux et j'ai réfléchi à ce qui venait de m'arriver... Moi qui étais né dans un milieu sans culture, qui avais quitté l'école très jeune et qui avais grandi dans la rue, je m'étais retrouvé en train de discuter de faux, de vrais et de tout ce qu'il y a entre les deux avec l'une des plus grandes stars de Hollywood. John Travolta en personne m'avait écouté avec toute son attention et voulait tout savoir de mon expérience. Je n'aurais jamais pu l'imaginer.

Et maintenant ? Lors du tournage de *Renoir*, j'ai fait la connaissance d'un homme très sympathique qui possède une magnifique propriété au-dessus de Saint-Tropez. Il m'a proposé de m'installer, sous peu, dans un atelier pour peindre la Provence « à la manière de » tous les peintres que j'aime... Je pourrais ainsi peindre le même paysage de Saint-Tropez, Collioure ou Saint-Paul-de-Vence, ou le même portrait de femme, d'homme ou d'enfant, à la façon de Picasso, Matisse, Cézanne, Léger, Renoir...

Et, qui sait, peut-être pourrais-je aussi poursuivre ma propre peinture. Même si, après tout cela, je crois que rien n'a vraiment changé...



« Ma mère avait compris que j'étais fait pour le dessin et la peinture. Elle avait senti que j'avais du talent pour ça et pas pour autre chose. »

A quinze ans, Guy Ribes entre comme apprenti chez un maître soyeux.

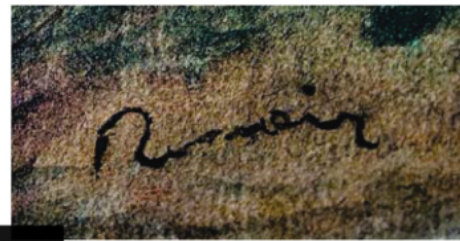


A vingt ans, il quitte la marine.

« De retour à la vie civile, je me suis mis à peindre de plus belle. Je dessinais tout le temps, avec n'importe quels matériaux, sur n'importe quoi : des assiettes, un frigo... »



En trente ans, il aura peint des milliers de faux. « Dès que j'attrapais un pinceau, Boubou se posait près de moi et observait de ses yeux perçants chacun de mes gestes. Plus qu'un chat, il était devenu un vrai compagnon de création, presque un être humain. »



FAUX

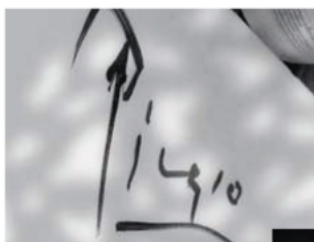


« Comme pour n'importe quel tableau, chaque faux suppose une recherche. Un peintre, qu'il soit faussaire ou non, est, toute sa vie, un étudiant qui se met à l'école de l'art. Je n'ai pas fait un seul Matisse ou un seul Renoir, je les ai faits en dix exemplaires, jusqu'à ce que je comprenne leur nature et leur sens. On ne peut pas créer une œuvre de cette importance du premier coup. On commet des erreurs, on détruit, on recommence... »



*Peint à la manière
d'Edouard Vuillard*

FAUX



FAUX

« La réalisation de la signature m'avait pris quelques secondes. Mais dans ces quelques secondes, il y avait des années d'expérience. Savoir peindre à la manière d'un grand maître est une chose, savoir imiter sa signature en est une autre... »

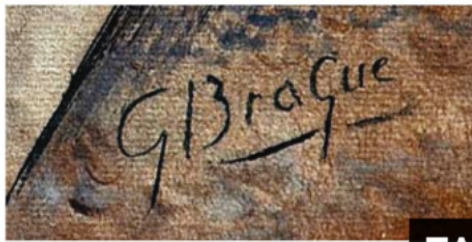
Peint à la manière d'Edgar Degas



Peint à la manière de Raoul Dufy



FAUX

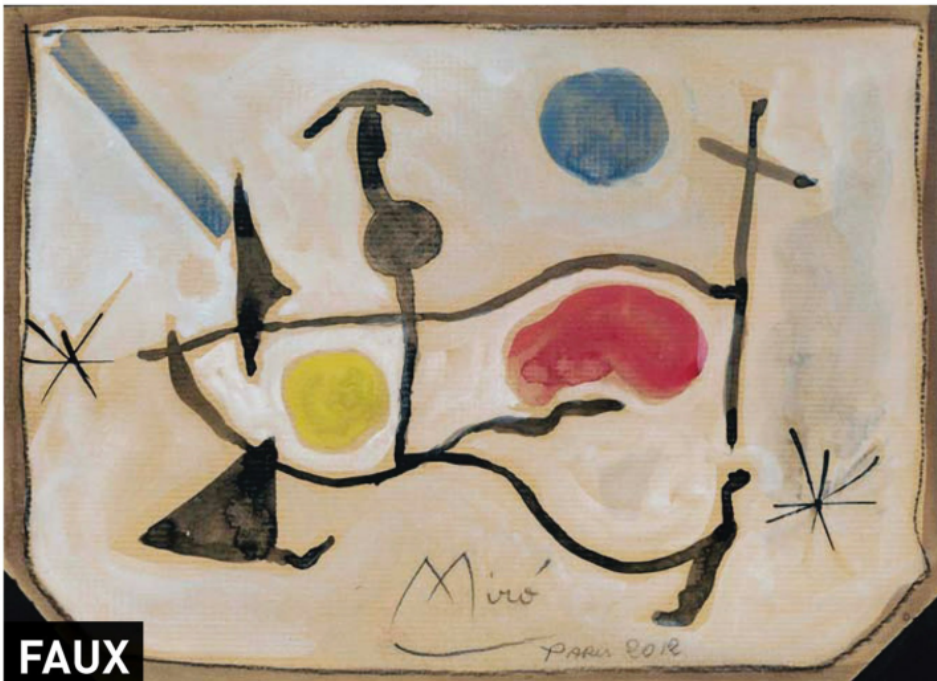


FAUX

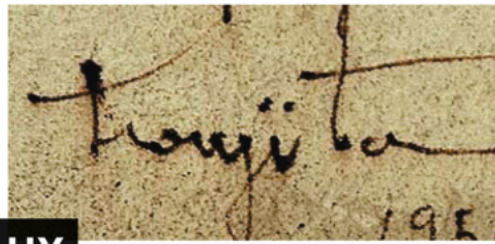


« Peindre un faux sur commande, pour de l'argent, cela reste assez classique, même s'il est très beau et qu'il rivalise avec une œuvre authentique. Mais faire un faux pour soi, par besoin de peindre et d'explorer une relation avec un grand peintre, c'est tout autre chose. »

Peint à la manière de Fernand Léger



FAUX



FAUX



« Une tauromachie à l'encre de Chine de Picasso.
Surtout rien de précis ni de trop détaillé :
une simple courbe pour figurer l'arène, des taches pour
représenter le public, les lances des picadors, le taureau
qui charge. »

« C'est comme ça que
des aquarelles de Dufy
peintes par mes soins
en 2000 sont apparues
comme par enchantement
dans un livre des éditions
d'art Albert Skira publié
en 1954. »



FAUX



« Pendant près de trente ans, j'avais glissé mon style dans celui des autres. Mes mains et mes yeux avaient été ceux de Picasso, Renoir, Matisse ou encore Dalí, par-delà leur mort. J'avais appris à dessiner comme eux, au point d'en oublier ma propre peinture et de me perdre dans les labyrinthes du faux. »

« Le but du jeu n'était pas de duper le petit collectionneur de province. Il s'agissait de s'attaquer à la haute, aux experts et aux grands marchands. »





« Pendant six mois, j'ai eu un atelier à ma disposition dans les locaux parisiens de la production pour peindre des Renoir du matin au soir. Je faisais ce que j'avais toujours fait – me lever tôt pour peindre à la manière d'un grand maître – mais c'était soudain devenu parfaitement légal puisque c'était pour le cinéma! »





« Il se pourrait peut-être que, dans trente ou quarante ans, mes toiles finissent par acquérir plus de valeur, précisément parce qu'elles sont de la main d'un homme qui, tout au long de sa vie, aura peint au nom des autres. J'aurai donc à vie l'étiquette de faussaire et peut-être même par-delà ma mort. »

Collection dirigée par Abel Gerschenfeld

Le Code de la propriété intellectuelle n'autorisant, aux termes de l'article L. 122-5, 2^e et 3^e a), d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause est illicite » (art. L. 122-4).

Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon, sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

© Presses de la Cité, 2015

En couverture : Atelier Didier Thimonier - Photo © Jean-Luc Leon, et portrait de Guy Ribes :
collection Guy Ribes

Crédits photos cahier hors texte

Page 1 : © Collection Guy Ribes

Pages 2 à 5 : © Jean-Luc Leon

Page 6 : © Collection Guy Ribes

Page 7 : haut : © Collection Guy Ribes

bas : © Jean-Luc Leon

Page 8 : © Collection Guy Ribes

EAN 978-2-258-10331-3



Ce document numérique a été réalisé par Nord Compo.