Faux papiers, faux papier

Entretien avec JEAN-LOUIS CLÉMENT, expert scientifique près la Cour d'Appel de Paris et PATRICK IMBARD, expert d'art près la Cour d'Appel de Versailles

Cahiers de Médiologie : Qu'est-ce qu'un faux ? Qu'est-ce qu'un document authentique ? Existe-t-il, entre le faux et l'authentique, une frontière absolue ou celle-ci varie-t-elle selon les usages, les législations, les développements technologiques ? Comment évolue, dans un tels cas, le statut de la preuve ? Les faussaires se limitent-ils à conférer l'apparence du vrai à de faux papiers, de faux billets de banque ? Ne prennent-ils pas également en charge la fabrication d'authentiques faux papiers, documents contrefaits dont la matière même serait fabriquée à l'identique ?

Jean-Louis Clément : Le faux papier est celui qui ressemble à un autre, qui en possède l'apparence. Dès la fin du Moyen-âge, on a fabriqué du faux papier. Il y avait alors une telle concurrence entre les fabricants de papier que les moulins ont créé leur filigrane de marque intégré au sein même de la pâte à papier. Ce marquage a généré des faux : des papiers possédant le même filigrane ont ainsi été fabriqués simultanément dans l'Est et le Sud-Ouest de la France. Au XVIIIème siècle, les fabrications de faux papier Whatman étaient particulièrement nombreuses car la marque anglaise Whatman était alors réputée ; les faux filigranes de la marque, fabriqués en Hollande, en France... remplissent aujourd'hui les pages d'un ouvrage entier. En matière de documents dits «de sécurité», fabriquer un papier dont la matière même est semblable à l'authentique demande des connaissances techniques qui font défaut à la plupart des contrefacteurs. Cette opération, délicate, n'a guère été pratiquée au cours de l'histoire que dans le cas du faux-monnayage. Elle ne peut être l'apanage que d'un faus-

Premier filigrane ombré utilisé par la Banque de France.
Document Arjomari

saire particulièrement doué. Le faussaire de génie en matière de fabrication du papier reste Bojarski que Jean Gabin a mis en scène de manière romancée dans le film *Le jardinier d'Argenteuil*. Vers la fin des années 1950, Bojarski, un ingénieur naval d'origine polonaise, a réussi l'exploit de fabriquer, dans la cave de son pavillon, du papier en apparence tout-à-fait semblable à celui des billets français. A tel point que les spécialistes pensèrent d'abord qu'il y avait des vols à la Banque de France. L'enquête a piétiné. Il était impossible d'imaginer que l'on puisse reconstituer du papier bancaire à partir d'ingrédients banals. En utilisant de simples appareils électroménagers, Bojarski avait patiemment reconstitué toutes les étapes de la fabrication du papier. Il gravait ensuite ses plaques à la chambre claire. Les billets achevés étaient propulsés dans un cylindre de bois mêlés à des fragments de pneus afin de les froisser et de les noircir. Le seul problème venait d'un léger excès de netteté du filigrane que Bojarski avait réussi à reconstituer. Pour le reste, il n'y avait, en apparence, aucune différence. Cependant, si l'on avait fait, à l'époque, une analyse microscopique du papier, on aurait perçu des anomalies.

Il ne s'agit pas seulement de fabriquer des faux, encore faut-il mettre en place un système de gestion du faux.

J.-L. C. : Oui, Bojarski faisait de petits paquets au sein desquels il mêlait de vrais et de faux billets ; il les échangeait ensuite, régulièrement, contre des bons du trésor. L'ensemble fonctionnait parfaitement, jusqu'au jour où le gendre même de Bojarski, qui ne voulait pas prendre de telles précautions et échangeait des liasses importantes de faux billets a été repéré. Ce n'est qu'après l'arrestation de Bojarski que l'on s'est aperçu qu'il manquait un pétale à l'une des fleurs figurée sur les billets. Le faussaire, interrogé, a répondu qu'il s'agissait là d'une marque de reconnaissance effectuée sciemment, d'un signe qui lui permettait lui-même de distinguer les faux des vrais. Un tel cas est pratiquement unique dans les annales de la contrefaçon.

Patrick IMBARD : Toutefois, si l'on reste fasciné par les faussaires de génie, on peut l'être également par le génie de certains «faussaires», peut-être plus artistes que faussaires. Je voudrais citer le cas de Georgine Hu qui, dans l'après-guerre, au cours de son internement psychiatrique, fabriquait de faux billets de banques sur des feuilles de papier hygiénique. Sa production de faux billets, qui s'apparente à un véritable

délire, est gigantesque. Ces billets de banque sont dessinés tantôt au crayon de couleur, tantôt à la pointe bille ; les effigies se retrouvent d'un billet à l'autre avec de nombreuses variantes. Peu à peu, son autoportrait se substitue à la figure initiale du billet de banque. Il reste toutefois difficile de dire si, dans son utilisation du papier, Georgine Hu est faussaire, folle ou artiste...

Dans le même ordre d'idée, il conviendrait de citer Alain Bouton et son double (ou son clone). Lui aussi fait éclore une activité créatrice à la fois infernale — parce qu'obsessionnelle — et libératoire — parce qu'expression de l'âme. Alain Bouton fabrique des rouleaux de papier journal avec lesquels il construit un squelette aux dimensions de son propre corps, qu'il habille de papier huilé. Sur le crâne, Alain Bouton greffe ses propres cheveux. Loin de se figer dans une pose mortuaire, cette momie travaille : elle roule du papier journal.Ces rouleaux de papier constituent les structures d'étranges mobiliers : chaises, tables, tableaux et fausses cocottes-minute sont ainsi créés pour le confort de cette fausse auto-momie, tandis que d'autres rouleaux construisent autour d'elle et de son mobilier, la cage de son enfermement.

N'y a-t-il que des individus qui fabriquent des faux de papier ? Les institutions n'ont-elles jamais eu l'idée de prendre en charge la fabrication d'un papier monnaie semblable à l'authentique ? Mieux outillées, plus riches, elles semblent bien placées pour mener à bien de tels projets...

J.-L. C. : Les institutions étatiques ont parfois fabriqué de faux documents d'identité, mais aussi de la fausse monnaie. Lors de la débâcle, Napoléon fit fabriquer aux portes de Paris, de faux billets en grande quantité afin de ruiner l'économie de la Russie,mais il ne les utilisa jamais.

Durant la seconde guerre mondiale, les services secrets nazis ont envoyé des espions en Angleterre afin de prendre connaissance des secrets de fabrication des Livres Sterling. L'objectif était d'effondrer l'économie anglaise par une surproduction de billets. Des faussaires, condamnés à perpétuité, ont ainsi fabriqué de fausses livres dans les stalags de Poméranie orientale. Les faux billets, pourtant fabriqués dans les règles de l'art, ne présentaient pas l'aspect des vraies livres sterling. Et cependant, la composition de la pâte à papier était la même, les filigranes étaient parfaits. Les espions ont mis un certain temps avant de comprendre d'où venait cette différence.

Il faut savoir que le papier des billets de banque — et les billets français ne font pas exception — inclut les fibres longues et larges d'une plante,

une sorte d'ortie, la Ramie, qui confère au papier sa solidité et l'empêche de se déchirer au niveau des pliures. Un billet de banque se plie et se déplie des centaines de fois avant de se déchirer. Les toiles de Ramie que les anglais faisaient venir du Proche Orient afin de fabriquer leurs billets étaient des toiles usagées. Elles avaient été utilisées comme «lubrifiants», afin d'éviter les frottements dans les systèmes de transmission des moteurs et des machines. Les fibres étaient écrasées, les toiles en loques. Arrivées en Angleterre, elles étaient dégraissées, lavées, purifiées, puis utilisées pour fabriquer le papier monnaie. Les Allemands, eux, importaient de Turquie des toiles parfaitement neuves qu'ils payaient au prix fort. Lorsqu'ils se sont aperçus de leur erreur, ils ont acheté eux aussi des toiles usagées. La fin de la guerre les a cependant empêchés de mener à bien leur projet.

Sans aller jusqu'à contrefaire la matière même du papier, il est possible de fabriquer de faux filigranes ...

J.-L.C. : Les faussaires désirant imiter le filigrane d'un papier ont le choix entre plusieurs techniques. Le résultat obtenu, cependant, n'a en général qu'une vague ressemblance avec l'original et doit pouvoir être facilement discerné à l'oeil nu.

Le filigrane est une marque en creux apposée dans la pâte du papier au cours des premiers stades de la fabrication. Il est obtenu au moyen d'un motif en relief sur la toile métallique (formé soit de fils de laiton, soit d'une toile métallique emboutie à l'aide d'une forme) qui, chassant les fibres autour de lui, provoque un amincissement de l'épaisseur du papier à cet endroit. Deux techniques sont employées. Ou bien le rouleau filigraneur tourne au-dessus de la forme plate et marque ainsi le papier qui défile sous lui. Ou bien, la toile métallique portant le filigrane couvre le rouleau sur lequel vient se former la feuille de papier. Une fois la feuille encollée, séchée et calandrée, le filigrane est fixé définitivement et ne peut plus être reproduit en tant que tel, sinon en refabricant du papier à partir de la pâte.

Le filigrane demeure l'une des meilleures défenses contre les falsifications puisqu'il est le plus souvent *imité* et non *contrefait*. Les filigranes contrefaits sont rarissimes puisque très rares sont les cas où les faussaires tentent de contrefaire le papier dans sa matière même. La grande majorité des faussaires ne contrefont pas le papier mais utilisent des papiers commercialisés proches du papier authentique. Bien que les normes AFNOR et DIN aient conduit à la standardisation de la fabrication, la diversité des papiers

actuels permet un vaste choix. Dans le cas de la fausse monnaie, on a constaté que les faussaires utilisent du papier de qualité moyenne ou bonne, mais rarement excellente et, pour ainsi dire, jamais ordinaire. Ces papiers n'ont ni la composition, ni les propriétés du papier authentique, mais ils ont un aspect voisin et des caractères semblables (épaisseur, poids au mètre-carré). Dans la plupart des cas, le papier contrefait est mou et non «nerveux» comme le papier monnaie original ; il n'en a ni le «sonnant», ni la résistance : il se déchire facilement à la pliure. Surtout, les papiers commercialisés entrent en fluorescence sous les rayons ultraviolets, ce qui les distingue des papiers fiduciaires.

Les imitations de filigrane se font couramment, soit par l'utilisation d'une impression à l'encre blanche, soit par une attaque locale du papier à l'acide, soit par usure ou grattage du papier, soit par l'utilisation d'une matrice en métal avec laquelle le papier est embouti. Mais alors, la marque obtenue ainsi par embossage présente un relief trop heurté, des contours trop nets, pour être confondue avec un authentique filigrane.

Dans quelle mesure l'analyse scientifique du papier permet-elle sa datation ?

P. I. : L'observation des éléments constitutifs d'un papier, que l'on appelle «expertise scientifique d'un papier» ne constitue qu'une partie des opérations d'expertise menées à propos d'une oeuvre d'art. On ne peut réduire l'analyse d'une oeuvre d'art à celle de son support, comme s'il s'agissait d'une fausse pièce d'identité. Si l'analyse du support papier d'une oeuvre fournit un grand nombre d'informations, elle ne peut suffire. Pas plus qu'un autre matériau le papier ne parle de lui-même. L'analyse scientifique n'est rien en elle-même si elle n'est pas accompagnée d'une lecture et d'une interprétation.

J.- L. C. : Il est difficile de dater un papier, à moins qu'il ne soit filigrané et permette ainsi d'identifier la marque et le fabricant. Si l'on souhaite, par exemple, authentifier un dessin de Goya et que le papier est marqué par un filigrane Arches moderne, l'expertise est immédiate : il s'agit d'un faux. Les moulins d'Arches, ont, en effet, été créés par Beaumarchais qui avait à l'époque racheté le matériel de l'éditeur anglais Baskerville, inventeur d'une sorte de papier lisse, le Vélin, pour installer dans les Vosges le premier moulin à Arches. La société Arches a connu un grand développement depuis le milieu du XIXème siècle et ses papiers, les plus réputés du monde, sont très utilisés par les artistes.

Filigrane d'Arches. Photo © P. Di Fiore.

P. I. : Si l'analyse du papier révèle des indices permettant la datation d'un papier fabriqué à l'époque de Goya, elle ne détermine pas pour autant l'authenticité de l'oeuvre. Il est aisé, en effet, d'imaginer un faussaire dessinant à la manière de Goya sur un papier ancien. Les peintres et faussaires ont toujours eu à leur disposition des papiers vierges dont la fabrication remonte à des époques antérieures.

Cependant, l'utilisation du papier Vélin permet une datation ...

J.-L. C. : Jusqu'au XVIIIème siècle, on ne savait fabriquer que du papier Vergé qui comporte, en filigrane, des lignes verticales et horizontales constituant des sortes d'échelles. Le papier Vélin inventé par Reveillon en 1781 est un papier lisse qui diminue les contraintes à l'écriture. Le Vélin ressemble à une peau, d'où son nom. En 1830, Ingres remet à la mode le papier Vergé en créant le Vergé Ingres, papier très fin, utilisé aujourd'hui pour les esquisses ; les vergeures y sont beaucoup moins marquées que sur le Vergé du XVIIème siècle. Contrairement au Vergé, le Vélin est fabriqué sur un treillis très serré, fin et croisé. On ne retrouve pas les traces laissées par les grillages forts des papiers Vergé.

La fabrication de fausses oeuvres d'art sur papier a-t-elle vécu un renouveau avec l'invention de la photographie ?

P. I. : Des faussaires ont utilisé la photographie pour la réalisation de peintures « à la façon de ». La projection d'une diapositive peut, par exemple, servir de guide pour la réalisation d'un faux tableau. J'ai eu l'occasion de donner un avis sur une oeuvre signée Picasso qui n'était en réalité que la photographie d'un détail d'un tableau authentique, reprise au pinceau puis vernie.

J.-L. C. : Les faussaires ont beaucoup commercialisé comme des originaux authentiques, des reproductions faites grâce au procédé d'édition Marty-Jacomet (lequel est licite). Contrairement à l'impression classique où l'on voit la trame de l'encrage, ici, les oeuvres sont reproduites de manière extraordinaire. Par photographie, sont obtenus des typons d'impression, à raison de un par couleur (vert, jaune, rouge). Ces typons sont ensuite convertis en plaques de zinc découpées servant de pochoirs ; l'ensemble est aquarellé à la main et au pinceau. Le procédé permet de reproduire des

oeuvres de manière extraordinaire : contrairement à l'impression classique, on ne voit pas la trame puisqu'il s'agit de touches d'aquarelle. L'examen de l'oeuvre donne l'impression d'avoir affaire à un original. Ces procédés ont été utilisés dans l'édition jusque dans les années 1970 et étaient destinés aux éditions rares à faible tirage. Lorsque l'on passe le doigt, la couleur s'en va : le phénomène donne l'illusion de l'authenticité. Mais comme il s'agit de procédés au pochoir, à l'endroit de la limite du pochoir, la peinture forme un ménisque dû à la tension superficielle : cette surépaisseur forme un liseré qui est détectable soit à la loupe, soit au microscope, soit même à l'oeil nu.

Les artistes prennent-ils en charge eux-mêmes l'authentification des oeuvres par des mécanismes de sécurité inhérents à la fabrication du papier ?

P. I. : Chaque artiste explore sa propre voie. Certains accordent une grande attention au papier, à sa qualité, à son traitement. Au XIXème siècle, les fac-similé n'étaient pas réalisés sur les mêmes papiers que les originaux ; parfois même, ils étaient de formats différents. Peut-être faut-il voir là la volonté de se protéger contre d'éventuelles contrefaçons. Au XXème siècle, la prise en charge de l'authentification par les artistes ou leurs promoteurs se réalise surtout par la mise en oeuvre de catalogues systématiques des oeuvres picturales.

J.-L. C. : Nous avons eu récemment à authentifier un pastel signé Chagall réalisé selon le procédé Marty-Jacomet. L'oeuvre était de grande qualité, mais un simple passage sous un éclairage à transmission a fait apparaître, en travers de la signature «Chagall», un filigrane : «Ceci est une reproduction». Chagall avait fait fabriquer ce papier filigrané afin que les oeuvres sur papier destinées à l'édition ne soient pas utilisées comme originaux. La signature était barrée par le filigrane ; cela limitait par avance toute velléité de couper ce dernier. Il s'agit là d'un filigrane clair, mais dans les billets de banque et les documents fiduciaires cette sorte de filigrane a presque totalement disparu au profit des filigranes ombrés, plus difficiles à imiter.

Quelles sont donc les opérations successives d'analyse du papier auxquelles se livre un expert en vue d'une authentification ?

J.-L. C. : Le premier examen est l'examen optique. On commence par étudier l'épaisseur, l'aspect de surface. Le grain du papier, la structure superficielle, s'observent sous éclairage tangentiel. La transparence permet d'évaluer l'homogénéité du papier. La fluorescence plus ou moins intense

des papiers sous l'effet des radiations UV permet de les différencier. Elle permet de savoir si le papier a été fabriqué avant ou après 1950. Cette fluorescence est liée à l'incorporation d'«azurants optiques» dans la pâte, tels la coumarine ou le stilbène. La coumarine, agent que l'on incorpore également aux lessives, renvoie la lumière et fait apparaître plus blanche la matière à laquelle elle est mêlée. Il convient cependant de faire attention : une non-fluorescence ne définit pas une datation. Un artiste peut très bien avoir utilisé après 1950 un papier non fluorescent et donc moins blanc. De même, nous avons eu l'exemple d'un papier dont nous situions la fabrication après 1950. En réalité, il avait été lavé avec des détergents...

P. I. : Les faussaires sont souvent soucieux de l'apparence d'un papier. C'est pourquoi nous devons rester attentifs aux patines. Le vieillissement naturel d'un papier peut être imité par un ensemble de moyens techniques, tous rapidement décelables. Ces moyens peuvent consister en des bains d'eau additionnés de soude ou de sucre brun ou encore par des insolations artificielles. Ces supercheries ne résistent pas à l'examen optique.

J.-L. C. : Après l'examen optique, on effectue l'examen de la pâte du papier au microscope. On en prélève la grosseur d'une tête d'épingle que l'on place sur une lame avec une goutte d'eau. Les fibres sont séparées à l'aide d'aiguilles chirurgicales. Des colorants spécifiques, tels le réactif de Herzberg, celui de Lofton, permettent de savoir si l'on a affaire à une pâte mécanique, une pâte chimique, une pâte chimique blanchie ou une pâte de chiffons.

On a conservé des papiers de chiffon datant du Moyen-Age. Pendant longtemps, l'usage d'un tel papier a été obligatoire pour les actes notariés. Actuellement, les notaires utilisent pour les registres des papiers à pâte chimique dont la durée de vie est d'un siècle environ. On estime qu'avec le microfilmage et les moyens actuels de reproduction, les archives des notaires n'ont pas besoin d'être conservées durant des siècles.

Détail permettant de reconnaître une fabrication de faux-billets : il manque un pétale à la fleur ituée au-dessus du «O» de «nouveaux».

La nature mécanique ou chimique de la pâte permet-elle une datation ?

J.-L. C. : Les pâtes chimiques ont été découvertes au XIXème siècle ; il n'est donc pas possible qu'un dessin du XVIIème siècle soit réalisé sur un papier contenant de la pâte chimique. L'analyse du papier à l'aide d'un microscope électronique à balayage permet de détecter les «charges» (baryte, kaolin, argiles blanches) dans le papier. On recherche également le titane, élément très répandu dans la nature, il n'a été utilisé qu'après 1919.

Lorsqu'on trouve du titane dans un papier on sait donc avec certitude que sa fabrication est postérieure à 1920. Le titane se présente dans le papier sous deux formes cristallographiques différentes : l'anatase a été utilisé entre 1920 et 1945 et le rutile, après 1945.

Les analyses de la pâte elle-même seront complétées par les analyses des encres, des surcharges, des grattages...

J.-L. C. : Si l'on prend l'exemple du caviardage ou surcharge, jusqu'à la seconde guerre mondiale, les encres anciennes contenaient du fer ; contrairement à certaines encres modernes, elles ne disparaissent pas aux rayons infrarouges, ce qui permet la lecture de textes maquillés. On peut également utiliser une technique de révélation par dissolution de l'encre de la surcharge : on utilise des bandelettes de papier photographique vierge et débromuré, imbibés d'acide acétique dilué. Les bandelettes sont appliquées quelques instants sur la surcharge et renouvelées périodiquement ; cette dernière est la première atteinte par l'acide et s'atténue très lentement mais il faut savoir arrêter l'opération dès que le texte commence à apparaître. Cette technique permet de résoudre la plupart des cas de routine. Mais le caviardage pose un délicat problème lorsqu'il est effectué avec la même encre que celle du texte maquillé.

Les clients sont-ils en droit d'exiger de l'expert scientifique l'utilisation de telle ou telle technique d'analyse ?

J.-L. C. : Non, l'expert reste maître de la technique. On lui demande souvent son sentiment. On aime bien en général que l'analyse, la présentation des résultats comporte des caractères scientifiques bien visibles et incontestables.

Le résultat d'une expertise scientifique permet-il de conclure définitivement ?

J.-L. C. : L'expertise scientifique coupe court en général aux arguments subjectifs. Elle permet de mettre fin aux discussions, aux contestations. Bien souvent, un résultat n'est pas le fruit d'une seule analyse mais de plusieurs, dans la présentation d'une seule courbe cache souvent quatre à cinq analyses successives. En matière d'art, il reste cependant plus facile de prouver la contrefaçon que l'authenticité. En théorie, une seule analyse négative peut permettre de conclure : des pigments dont la date ne corres-

pond pas à celle du tableau, une fausse signature...

P. I. : L'expertise artistique, cependant, est complémentaire, et parfois la seule qui permette de conclure. Elle décèle les impossibilités logiques. Tel tableau du XIXème siècle que j'ai eu à expertiser figurait par exemple les bords de Seine alors que l'artiste, à la même époque n'avait pas quitté l'Allemagne...

J.-L. C. : L'analyse scientifique a ses faiblesses, il convient donc d'être prudent. Nous avons, par exemple, dans une gouache peinte sur papier très ancien, trouvé un pigment bleu qui a été inventé en 1928, et commercialisé en 1952 ou 1953. Nous nous sommes cependant bien gardés de conclure à l'impossibilité logique et à la contrefaçon : il est nécessaire d'être circonspect car l'analyse peut sélectionner une zone du tableau qui aurait été restaurée de façon indécelable.

Comment s'articulent l'expertise scientifique et l'expertise artistique qui semble avoir le dernier mot ?

J.-L. C. : Le dernier mot appartient à l'expert d'art. Au vu de l'expertise scientifique, il peut dire : je pense que l'oeuvre est authentique. Si l'expertise scientifique fournit un résultat neutre, ne permet pas de trancher, ce qui compte est le sentiment profond de l'expert d'art, sentiment fondé sur sa connaissance de l'histoire de l'art.

L'expert scientifique ne peut faire de certificat d'authenticité parce que l'expertise scientifique ne permet pas de conclure à l'authenticité d'une oeuvre. En effet, un vieil adage dit : «ce que l'homme a fait, l'homme peut le refaire». Mais l'expertise scientifique fournit des contributions non négligeables à l'expertise artistique. L'expertise scientifique est donc une contribution importante et indispensable qui permet à l'expert d'art d'établir un certificat d'authenticité.

Comment l'évolution technologique conditionne-t-elle les contrefaçons ?

J.-L. C. : Avec l'arrivée de la photographie au XIXème siècle, la fausse monnaie a fait un bond considérable. L'arrivée de la photocopie couleur a constitué une autre étape technique importante. Mais à l'heure actuelle, on se méfie des billets de banque photocopiés. D'ailleurs, les nouveaux billets sont munis de bandes métalliques empêchant en théorie toute velléité de

photocopie. La monnaie a toujours été protégée par des lois et les faux monnayeurs ont toujours été punis. Au Moyen-Age, les coupables étaient ébouillantés vifs.

Mais le faux n'existe pas en soi. Le faux artistique n'existe que depuis que les lois protègent la propriété artistique. Le faux, les faussaires ne naissent qu'à partir du moment où des lois répriment la contrefaçon. Or, en France, les lois réprimant la fabrication de faux artistiques sont apparues relativement tard, en 1895. Auparavant, par exemple à l'époque de Corot, la notion de faux n'a pas vraiment de sens. Corot lui-même signait de faux tableaux imitant ses propres oeuvres. Peintre célèbre, disposant d'une certaine fortune, il aidait de cette manière des peintres qui avaient des difficultés à assurer leur subsistance.

De nos jours, le problème se pose différemment : la notion de faux est directement liée à celle de marché. Dès lors que l'oeuvre d'art est un placement, la contrefaçon acquiert un sens différent. Les faux sont en général plus nombreux dans les périodes d'euphorie économique où les gens sont peu regardants sur une marchandise qui circule beaucoup. Ainsi, après la seconde guerre mondiale, les faux artistiques ont été très nombreux. Les Américains, arrivés en Europe, cherchaient alors à constituer des collections et ne soupçonnaient pas la marchandise.

Ce n'est que lorsque le marché de l'art a commencé à ralentir que l'on s'est aperçu que de nombreux faux avaient été mis en circulation. Aujourd'hui, le nombre d'affaires diminue. La fausse monnaie, à l'échelle mondiale, reste toujours attrayante par la facilité de la fabrication, mais elle est de mauvaise qualité. Le nombre de faux fiduciaires est, par contre, en nette croissance. L'évolution technique, qui permet la photocopie, le copier-coller, la scannerisation, la reconnaissance de texte, offre des possibilités nouvelles. Il est même surprenant qu'il n'y ait de nos jours pas plus de faux documents. Autrefois un faux document se décelait très facilement ; la détection devient beaucoup plus délicate avec les procédés modernes de contrefaçon. En bref, les nouveaux outils techniques annoncent de beaux jours pour les faussaires…

Propos recueillis par Monique SICARD