Art et archéologie de la Chine pré-impériale

Le faux dans l'histoire de la peinture chinoise du XVIII^e au XX^e siècle et questions liées

Jonathan Hay

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ashp/888>

DOI : 10.4000/ashp.888

ISSN : 1969-6310

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2009

Pagination : 373-376

ISSN : 0766-0677

Référence électronique

Jonathan Hay, « Le faux dans l'histoire de la peinture chinoise du XVIII^e au XX^e siècle et questions liées », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences historiques et philologiques* [En ligne], 140 | 2009, mis en ligne le 26 octobre 2009, consulté le 06 juillet 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ashp/888> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ashp.888>

LE FAUX DANS L'HISTOIRE DE LA PEINTURE CHINOISE DU XVIII^e AU XX^e SIÈCLE ET QUESTIONS LIÉES

Conférences de M. Jonathan HAY,
Ailsa Mellon Bruce Professor of Fine Arts
à l'Institute of Fine Arts, New York University,
directeur d'études invité

I. Jin Nong (1687-1763) et ses pinceaux de substitution

La première conférence portait sur le rôle des pinceaux de substitution dans la production de peintures où figure la signature de Jin Nong, un grand peintre lettré du milieu du XVIII^e siècle. Sans prétendre traiter complètement un sujet bien connu et générant encore des controverses, la conférence a montré quelle était l'étendue des relations possibles entre une peinture exécutée par un pinceau de substitution et une œuvre de la main de l'artiste. Pour ce faire, on s'est appuyé sur la distinction de base entre les deux composantes d'une peinture que sont le style et la manière de son auteur. Il a été avancé que le premier est au mieux compris au sens étroit d'une rhétorique visuelle de l'identification de soi, par opposition au second vu comme l'incarnation du processus de pensée visuel et matériel – lui aussi identificatoire, mais d'une manière symptomatique. L'examen initial d'un groupe d'œuvres de la main de Jin Nong a permis d'établir les caractéristiques d'un art pictural distinctif qui devait beaucoup à la calligraphie. On a ensuite présenté trois types de peintures de substitution exécutées à la demande de Jin Nong. Dans le premier type (représenté par trois albums distincts), le style de peinture et la calligraphie de Jin ont été adaptés à des images inventées par le pinceau de substitution lui-même, un artiste qui, dans son art de peindre, s'avère être un suiveur accompli de Wang Shishen, ami et contemporain de Jin. Le second type de peintures, représenté par un célèbre album de sujets divers attribué à Jin Nong que possède le musée de Shanghai, fut produit à partir d'une composition inventée par Jin Nong. Les versions de la même composition qui sont de la main de Jin figurent dans deux albums proches dont les feuilles représentent des sujets variés, actuellement dans les collections du musée du Palais de Pékin et du musée du Palais de Shenyang. La comparaison avec l'album de Shanghai a montré qu'un autre art pictural était en jeu. Le concept d'un « thème à peindre » qui puisse être interprété avec quelque liberté par le pinceau de substitution a été proposé pour décrire ce second cas (à la manière d'un thème musical dont on tirerait des variations). Finalement, l'existence de nombreuses peintures signées comme étant de lui par Luo Ping, le plus célèbre des pinceaux de substitution de Jin, a permis d'identifier plusieurs « Jin Nong » de différents formats – tous ont des compositions uniques – dans lesquels les caractéristiques de l'art pro-

pre à Luo sont clairement identifiables. En dernier lieu, on a examiné plusieurs images plus tardives de Luo Ping illustrant des poèmes de son maître après la mort de ce dernier, et tenté de démontrer que dans ces œuvres Luo laissait transparaître qu'il avait été un pinceau de substitution avec tout ce que cela impliquait pour lui de perte d'une partie de soi.

II. Deux peintres faussaires de la dynastie des Qing (1644-1911)

La seconde conférence a commencé par une coda en forme de question pour clore la première conférence : comment caractériser l'atelier de Jin Nong ? En réponse, il a été suggéré que sa spécificité tenait au fait que l'artiste avait employé à l'origine comme secrétaires les pinceaux de substitution dans lesquels il avait le plus confiance. Ceux-ci étaient responsables de la correspondance du maître. En d'autres termes, l'atelier était partiellement organisé sur le modèle d'un secrétariat.

Nous avons alors dirigé notre attention sur le faux. La présentation a reconstitué, très partiellement, l'œuvre de deux faussaires prolifiques du XVIII^e siècle qui ont abordé leur entreprise de façon opposée. Le premier artiste (jusqu'à ce jour non identifié) s'est spécialisé dans la production de faux Shitao et de faux Kuncan, deux peintres du début des Qing (1644-1911). Lui-même un peintre accompli de paysages, il n'a fait que des ajustements minimes de style dans sa propre peinture ou sa calligraphie. De plus, les textes inscrits et les impressions de sceaux ont tous été de son invention. Rien de surprenant donc si dans les temps modernes peu d'institutions et de collectionneurs ont été abusés par cet artiste qui, comme on l'a démontré, était probablement actif à la fin du XVIII^e siècle. Beaucoup plus troublant est le second faussaire dont les contre-façons de peintures de Shitao sont présentes dans plusieurs grands musées chinois, de même qu'au musée Guimet, où elles n'ont pas été reconnues pour ce qu'elles sont. Cet artiste, actif probablement au milieu du XVIII^e siècle, se distingue par l'usage qu'il fait des styles, des compositions, des textes et des impressions de sceaux (il pourrait avoir acquis les sceaux originaux de Shitao). La plus grande partie de la conférence a été consacrée à une reconstitution minutieuse des « Shitao » de ce faussaire en plusieurs genres différents. Ce travail a montré que l'artiste possédait non seulement une formation de peintre limitée, mais aussi qu'il lui manquait la maîtrise des conventions propres aux textes lettrés. À la fin de la conférence, on a avancé l'idée que ce ne sont pas les paysages, les fleurs, les plantes ou les personnages que l'on voit dans leurs peintures que les œuvres des deux faussaires partageaient en commun, mais qu'il s'agit plutôt de l'image que l'histoire a retenue de Shitao. En tant que telles, comme on l'a suggéré, les peintures possèdent en propre un intérêt artistique, et peuvent être comparées aux œuvres littéraires de divertissement de la période Qing dans lesquelles d'authentiques figures de la vie culturelle deviennent des personnages de fiction pour un large public urbain.

III. Les faux de Zhang Daqian (1899-1983) : paysages de « Shitao »

Comme la seconde, la troisième conférence a commencé par une coda de la précédente, qui a situé le travail de notre second faussaire dans une histoire plus large des

réactions des peintres-artisans à la compétition économique que leur faisaient les lettrés devenus des artistes professionnels. Dans cette réaction, qui n'était pas seulement sociologique, se trouvait aussi en jeu une appropriation de la dimension réflexive de la peinture lettrée – son aspiration à prendre pour sujet la peinture elle-même –, qu'elle a tournée contre la peinture lettrée à ses propres fins.

À partir de là, nous avons porté notre attention sur le *xx^e* siècle. Le principal objet de cette conférence concernait les faux paysages de Shitao qu'un grand peintre à l'encre de l'époque moderne, Zhang Daqian, a réalisés dans les années 1920-1930. La présentation a consisté en une synthèse de ce célèbre et très large corpus de peintures, en distinguant les compositions originales de Shitao retravaillées par Zhang (et parfois des compositions du second de nos faussaires du *xviii^e* siècle) de nouvelles compositions qu'il a inventées de toutes pièces. Un argument d'ordre visuel a été développé selon lequel la technique picturale de Zhang a été fortement influencée par sa découverte, tout jeune homme, au Japon, du monde de l'affiche publicitaire de ce pays. En d'autres termes, sa technique a une dimension moderniste cachée qui, dans les compositions qu'il a inventées, n'est pas seulement d'ordre technique, mais tient aussi bien au style. La dernière partie de la conférence a été consacrée au reclassement par l'historien d'art Fu Shen des contrefaçons de Zhang vues comme des « œuvres à la manière de ». En donnant aux faux une place respectable au sein de l'œuvre de Zhang, Fu a apporté à celle-ci et à la réussite de Zhang une unité organique sur le modèle des peintres lettrés Ming (1368-1644) et Qing, et il a été capable de l'inscrire dans une histoire idéalisée de la peinture chinoise comme un grand maître moderne de l'expression libre. Contre cette vue, il a été opposé que l'art de Zhang se qualifie mieux comme un art de la représentation – une évocation théâtrale du rôle social du lettré qui, au *xx^e* siècle, n'a pu être adoptée qu'avec une grande lucidité. Ses peintures démontrent l'impossibilité pour le moi de s'exprimer au sens lettré, nous offrant plutôt une subjectivité où il est de manière compulsive aliéné à lui-même. Le faux a été une contrepartie logique de cette subjectivité aliénée, permettant à Zhang de se débarrasser du fardeau de cette conscience qu'il avait de lui-même et de devenir celui qu'il voulait être. En dépit des apparences, il n'est donc pas aussi paradoxal que ses contrefaçons appartiennent au meilleur de son œuvre.

IV. *Le faux vu comme art*

On a d'abord passé en revue les trois précédentes conférences en retraçant les nombreuses voies par lesquelles les trois études de cas se sont éclairées les unes les autres à travers des thèmes récurrents mais aussi des différences historiques. Un accent particulier a été mis sur la pluralité des artistes dans chacune des œuvres examinées, sur la fiction par laquelle le faussaire transforme l'œuvre du maître, et sur le caractère de continuité entre la peinture par des pinceaux de substitution et l'approche sans complexe de la pratique du faux par Zhang Daqian.

Le reste de la conférence a été entièrement consacré à une réflexion théorique sur la signification des différentes pratiques dont il a été question. On a commencé par suggérer que le concept de virtuel – comme dans les réalités virtuelles des hologrammes ou des jeux vidéo – pourrait bien être un moyen utile d'approcher la question. Il a

été ensuite suggéré que l'opposition faite en Occident au ^{xx}^e siècle entre l'authenticité et le virtuel, qui aujourd'hui disparaît sous la pression des récents développements technologiques, ne s'appliquait pas à la Chine où la transmission de la culture a depuis longtemps été associée au virtuel dans les domaines visuel et matériel. Les peintures de substitution, les faux, aussi bien que les copies ont été produits dans un contexte de tolérance qui est étranger à la pratique moderne de l'expertise « scientifique ». Avec ces facteurs à l'esprit, on a émis trois remarques théoriques : 1) Dans leurs tentatives pour écrire une histoire de la peinture chinoise, les auteurs ont largement conçu cette histoire comme devant reposer exclusivement sur des œuvres authentiques. En réalité, une telle histoire n'a jamais existé en dehors de l'imagination des historiens d'art modernes. 2) Pour écrire une histoire de la peinture chinoise qui rende compte des constantes interactions entre l'authentique et l'inauthentique, de nouveaux concepts seront nécessaires, parmi lesquels peut figurer l'idée du virtuel comme l'un des registres de la création artistique. Ce registre a une histoire ancienne en Chine, comme le démontrent aussi bien l'art funéraire que la reconstruction fidèle de structures architecturales plus anciennes. Le faux et les pratiques connexes dans le domaine de la peinture demandent à être intégrés dans ce contexte plus large. 3) On ne peut pas rendre compte de l'intérêt inhérent du faux vu comme un art (dans un mode virtuel) sans défaire la toile de l'histoire de l'art telle qu'elle a été tissée. Le faux ne peut pas simplement être ajouté au paysage existant des genres artistiques pour la simple raison que la cohérence de l'histoire de l'art comme champ discursif a en partie dépendu de l'exclusion des faux.