

Peinture, écriture et trompe-l'œil : les « bapo » chinois

Marie Laureillard

Une exposition organisée en 2018 au musée des Beaux-Arts de Boston a présenté un genre pictural chinois peu connu du grand public, le *bapo* 八破 ou « huit brisures¹ ». Apparu vers le milieu du XIX^e siècle, le *bapo*, presque oublié et menacé de disparition car ignoré de l'histoire de l'art, se distingue de la peinture chinoise classique par l'emploi d'une technique de représentation illusionniste. Le trompe-l'œil n'a pas connu en Extrême-Orient la même fortune qu'en Occident, dans la mesure où la notion de *mimesis* ne préoccupait guère les peintres chinois ou japonais. Cette rare manifestation de l'art du trompe-l'œil en Chine mérite que l'on s'y arrête, d'autant plus qu'elle pose d'emblée la question du support et de l'écran. Dans le sillage d'Anne-Marie Christin, nous comprenons ici le support comme l'objet matériel qui accueille les signes, et l'écran, notion plus difficile à définir, comme sa face abstraite². Nous examinerons dans un premier temps le système de pensée que reflète le *bapo* en le comparant au *quodlibet* occidental, avec lequel il présente d'étonnantes similitudes. Puis, après avoir précisé ses différents niveaux de signification, nous réfléchirons, au-delà d'une simple approche sémiotique, à ses implications en prenant en compte l'expérience perceptive de l'image ainsi que la notion de support et d'écran.

Le reflet d'un système de pensée

À première vue, le *bapo* peut sembler étonnamment familier ou moderne, car il évoque certains collages de Braque ou de Picasso, voire de Rauschenberg. Réalisé sur papier, plus rarement sur soie, il appartient à la catégorie *gongbihua* 工筆劃 ou « peinture de style méticuleux » et non à celle de « style suggestif » dite *xieyihua* 寫意畫, beaucoup plus libre, au trait inspiré tendant vers l'abstraction.

¹ Nancy Berliner, conservatrice au musée des Beaux-Arts de Boston, a commencé à faire connaître le *bapo* dès 1992 avec un article dans la revue *Orientalism* : Nancy Berliner, « The 'Eight Broken' Chinese Trompe-l'œil Painting », *Orientalism* (Hong Kong), 1992, vol. 23, n° 2, p. 61-70. Voir également N. Berliner, « Questions of authorship in "bapo": trompe-l'œil, in 20th century Shanghai », dans Actes du colloque *Les Grandes expositions chinoises à Paris*, 12 décembre 1998, Paris, CREOPS-Sorbonne, 1998, ainsi que le catalogue de l'exposition mentionnée ici, *The 8 Broken: Chinese Bapo Painting*, Boston, MFA Publications, 2017.

² On se reportera à ce propos à l'article de synthèse de Béatrice Fraenkel et Karine Bouchy, dans le présent numéro, sur la signification que donne Anne-Marie Christin à la notion d'écran.

Le style soigneux adopté ici peut laisser penser à tort qu'il s'agirait d'un collage de calligraphies ou d'imprimés. À y regarder de plus près, on constate que ce sont des fac-similés de documents relevant pour la plupart du domaine de l'écrit et sans doute destinés à être identifiés par des spectateurs cultivés. Apprécié par l'intelligentsia urbaine chinoise des années 1850-1950 pour son caractère peu conventionnel et fantaisiste, ce genre pictural appelle une comparaison avec le vide-poche occidental ou *quodlibet* (du latin « ce qui plaît »).

Dans la Hollande du XVII^e siècle, le *quodlibet* témoigne également de la présence de l'écrit dans la vie humaine ainsi que de l'évolution technique et médiatique de la société de l'époque. Il s'inscrit dans le genre de la nature morte, qui restitue en détail les objets ayant servi de modèles, mais il s'agit plus précisément d'une sorte de trompe-l'œil, qui est une peinture cherchant à faire illusion sur les spectateurs. Vers le milieu du XVII^e siècle, les peintres hollandais entreprennent de représenter des papiers imprimés ou manuscrits, souvent froissés ou pliés, fixés sur une surface plane : généralement porteurs de messages lisibles invitant à un déchiffrement, ils renforcent l'impression de réalité que leur donne un style illusionniste. La présence de ces objets sur un support qui figure presque toujours une planche de bois est « invariablement chargée d'une signification parfois symbolique, souvent personnelle³ ». Il est habituel au XVII^e siècle de fixer quelques planches de bois de sapin au mur et d'y clouer un ruban ou une lanière servant à maintenir lettres, documents ou carnets. Issus de la vie quotidienne, fragments de réalité, ces objets hétéroclites symbolisent généralement la vanité.

Un exemple souvent cité est celui de Cornelis Norbertus Gysbrechts (1630-1675), peintre hollandais auteur du *Quodlibet* du musée Wallraf-Richartz de Cologne, composition complexe représentant avec virtuosité, sur fond de planche de bois, des documents manuscrits pourvus de sceaux accompagnés d'objets divers en grandeur nature⁴. Chacun de ces objets revêt une signification précise, conférant à l'ensemble une dimension moralisante : ainsi, le couteau rappelle la fragilité de la vie ; le peigne représente la purification de l'âme. Les lettres, jaunies, froissées, portent la marque du temps, suscitant chez le spectateur un sentiment de fugacité, de transitoire. Sur d'autres *quodlibets*, almanach, sablier ou montre symbolisent plus explicitement encore le temps qui s'écoule ; bourse et bijoux évoquent la futilité des plaisirs des sens et des biens terrestres.

Le genre est également pratiqué par le peintre belge Jean-François de Le Motte (1625-1685) ou le Français Dominique Doncre (1743-1820). Il survit aux États-Unis au XIX^e siècle avec John Frederick Peto (1854-1907), qui peint fréquemment des porte-lettres pourvus de papiers manuscrits, crayons et photo-graphies.

³ Miriam Milman, *Le Trompe-l'œil*, Paris, Skira, 1982, p. 73.

⁴ Huile sur toile, 41x34,5 cm, 1675.

John Haberle (1856-1933), quant à lui, montre papiers divers, pièces de monnaie, timbres, photographies, cartes à jouer, tickets, coupures de presse sur une surface plane, comme dans son *Tiroir d'un célibataire*⁵. Le volume des objets apparaît peu prononcé afin de ne pas gâcher l'illusion. Là aussi, la banalité, le caractère éphémère de ces objets du quotidien, de ces papiers défraîchis ou écornés font songer à la précarité de l'existence humaine. Selon Alfred Frankenstein, « Peto est ému par le pathos des choses usées. Haberle est ironique et farfelu, plein d'une virtuosité faite de bravade et d'autosatisfaction ainsi que de flamboyance maligne⁶ ». Aujourd'hui encore, le *quodlibet* inspire Lucy McKenzie, une artiste écossaise née en 1977, qui s'amuse à assembler divers documents dans une intention tout autre, visant probablement à dénoncer la misogynie sous-jacente de la société contemporaine.

Les auteurs de *bapo* sont-ils, eux aussi, préoccupés par le passage du temps ? On peut le supposer, à voir les documents déchirés, froissés ou brûlés sur les bords qu'ils représentent pêle-mêle. Ce trait pourrait justifier l'autre appellation de ce type de peinture : « amas de cendres de brocart » (*jinhuidui* 錦灰堆), la métaphore du brocart désignant des objets précieux. Expression des attaques subies par la Chine dès la première guerre de l'Opium ? L'apparition du *bapo* coïncide en effet avec les désastres que connaît la Chine à partir de 1839. Le genre ne fut jamais pris très au sérieux. Objet apprécié pour son esthétique et pour sa riche signification dans la métropole shanghaienne où le commerce jouait un rôle prépondérant, on continua à le pratiquer jusqu'à la prise du pouvoir par les communistes en 1949 avant qu'il ne tombe dans l'oubli et ne soit réexhumé à la fin du XX^e siècle.

Cependant, les éventuelles convergences ne doivent pas faire oublier les différences techniques. Là où l'artiste occidental s'emploie à rendre le plus habilement possible volume et lumière dans sa peinture à l'huile, l'auteur de *bapo* chinois ne s'embarrasse guère de telles préoccupations : à l'aide d'encre et de lavis, il résout la question d'emblée puisque les documents reproduits sont le plus souvent mats et sans profondeur (sauf lorsque, à l'occasion, sa passion pour les antiquités le conduit à représenter en trois dimensions un vase de bronze ancien). Le résultat est troublant : on a véritablement l'impression d'avoir sous les yeux des papiers disposés un peu au hasard sur une surface plane.

Mais comment expliquer l'importance accordée à l'écrit dans le *bapo* ? Tout en intégrant le concept typiquement taoïste d'incomplétude et d'imperfection, ce

⁵ *A Bachelor's Drawer*, huile sur toile, 50,8 x 91,4 cm, 1890–94, Metropolitan Museum of Art, New York.

⁶ « Peto is moved by the pathos of used-up things. Haberle is wry and wacky, full of bravado, self-congratulating virtuosity, and sly flamboyance », dans Alfred Frankenstein, *The Reality of Appearance*, Greenwich, New York Graphic Society, 1970, p. 114.

genre pictural reflète indéniablement l'idéologie confucéenne. En Chine, le respect de l'étude des ouvrages classiques et de la calligraphie a toujours paré l'écrit d'un immense prestige. Au XIX^e siècle, tout document porteur d'un message écrit était considéré comme sacré, au point que des « associations de papiers inscrits » (*zizhihui* 字紙會) envoyaient des hommes parcourir les rues à la recherche de vieux papiers. Les papiers inscrits étaient brûlés dans des temples consacrés à Wenchang, le dieu de la littérature. Ceux qui les collectaient étaient censés en retirer longévité et bonne fortune. Ainsi, « paniers de papiers inscrits retournés » (*dafan zizhilou* 打翻字紙簞) devint une autre appellation du *bapo*. Selon Nancy Berliner, conservatrice du musée des Beaux-Arts de Boston qui mène une enquête approfondie sur le sujet depuis plusieurs dizaines d'années, le désordre apparent des documents écrits, leur degré de désintégration, l'ajout d'enveloppes ou de publicités suggèrent un lien entre cette coutume et le contenu du *bapo*⁷.

Le *bapo* se situe en réalité à la croisée de plusieurs traditions : la poésie classique avec des thèmes tels que la nostalgie du passé *huaigu* 懷古 ou la mort et la destruction *sangluan* 喪亂, le genre pictural *bogu* 博古 (« multitudes d'antiquités ») né sous la dynastie Song (960-1279), le goût de l'épigraphe qui se développe au XIX^e siècle, la pratique immémoriale de la copie de calligraphies anciennes, ainsi que l'attachement aux images auspicieuses⁸.

L'examen de quelques œuvres nous permettra de dégager les différents niveaux de signification de ces œuvres complexes qui exigent un patient déchiffrement.

Les différents niveaux de signification du *bapo*

Le *bapo* exprime en premier lieu le goût des antiquités et de la collection. Faute de posséder calligraphies, peintures ou autres trésors du passé, c'est un moyen d'acquérir une collection virtuelle d'objets soigneusement choisis comme emblèmes de l'héritage culturel chinois. Dans son ouvrage *A Story of Ruins* (2011), Wu Hung démontre l'absence de culture des ruines en Chine, à laquelle se sont substitués la poésie nostalgique du passé (*huaigushi* 懷古詩) et le goût des antiquités⁹. Outre la reproduction d'objets anciens, le *bapo* comporte souvent des citations de ce genre poétique. La place centrale que la calligraphie y occupe atteste d'autre part de la position éminente de cet art pratiqué à profusion au fil des siècles par les lettrés fascinés par la palette de formes inépuisable qu'offre l'écriture chinoise.

⁷ N. Berliner, *The 8 Broken: Chinese Bapo Painting*, op. cit., p. 27.

⁸ *Ibid.*, p. 13-14 et p. 28-30.

⁹ Wu Hung, *A Story of Ruins*, Princeton University Press, 2012.

Une œuvre comme la série de quatre rouleaux de Sun Mingqiu 孫鳴球 (1823- après 1903) conservée au musée d'Art asiatique de Berlin déploie une collection de trésors habilement reproduits, où la calligraphie n'est pas en reste (fig. 1). Sun Mingqiu, après son échec aux examens impériaux qui auraient pu lui garantir un poste officiel, fut contraint de chercher un autre moyen de gagner sa vie et vécut de sa peinture. Vers l'âge de cinquante ans, il devint l'artiste de *bapo* le plus célèbre de son temps, ayant trouvé là un genre pictural correspondant à ses intérêts intellectuels¹⁰. Les quatre rouleaux verticaux, sans doute réalisés dans les années 1880, se composent chacun de cinq objets super-posés : en haut, un éventail de type pliable, intact, orné tantôt d'une calligraphie, tantôt d'un paysage, tantôt de fleurs et d'oiseaux dans le style d'artistes Ming ou Qing. Au-dessous est disposée une photographie (où l'on reconnaît une Japonaise) ou une page de livre de calligraphie déchirée ou pliée. Le troisième élément représenté est un estampage de calligraphie ou d'image gravée sur pierre : les zones sombres rendent parfaitement les irrégularités, la rugosité de la pierre ainsi que les angles aigus des caractères d'écriture. L'estampage, en Chine, est une technique de reproduction sur papier de la gravure sur pierre apparue au V^e siècle, et dont l'usage devait être élargi à partir de l'époque des Song (960-1279) par l'intérêt archéologique porté aux objets antiques.

Sun Mingqiu pourrait avoir inventé la technique de rendu pictural d'un estampage, que l'on nomme *yingta* 穎拓 (« estampage *ta* fait avec la pointe du pinceau *ying* »). On distingue en quatrième position la page de garde brûlée à un angle du *Classique des vers* 詩經, l'un des ouvrages canoniques de la tradition confucéenne, ou encore un recueil de calligraphies de Mi Fu 米芾 (1051-1107), de la dynastie Song, l'un des premiers représentants de la peinture « lettrée ». Ainsi, le *bapo* n'est pas exempt de certaines contradictions : à l'aide d'un style dit « minutieux », traditionnellement attribué aux peintres professionnels, il rend aussi bien hommage aux peintures de ce type qu'à celles de style « lettré », considéré comme un sommet de l'esthétique chinoise. Enfin, la colonne se conclut en bas par un éventail circulaire orné d'une peinture de fleurs et papillons, de belles femmes, de calligraphie ou de sceaux dans le style de peintres Ming et Qing sans doute clairement identifiables.

¹⁰ N. Berliner, *The 8 Brokeners*, *op. cit.*, p. 54.



Fig. 1: Sun Mingqiu, [sans titre], années 1880, rouleau vertical d'une série de quatre, encre et couleurs sur papier, 90 x 27,1 cm, musée d'Art asiatique de Berlin, Berlin. Extrait de Nancy Berliner, *The 8 Broken*, op. cit., p. 58.

Autant de trésors vénérés par Sun Mingqiu, qui, comme la plupart des artistes de *bapo*, puisait sans doute son inspiration dans divers manuels de peinture ou autres livres de modèles et rendait ainsi hommage à la culture lettrée. La savante disposition des objets confère une impression d'élégance et d'harmonie à l'ensemble, que renforcent les coloris délicats.

Un autre aspect essentiel du *bapo* concerne sa fonction propitiatoire, dont témoigne le chiffre « huit » du nom *bapo* lui-même, signifiant « huit brisures », chiffre associé par homophonie à l'idée de prospérité. Les nombreux messages qu'il transmet en témoignent également. Prenons l'exemple d'une série de six rouleaux verticaux datés de 1908, conservés au musée des Beaux-Arts de Boston, dus à un certain Zhu Wei 朱緯 (1836-après 1908) (fig. 2). Intitulée *Image complète de cent ans (Baisui quantu 百歲全圖)*, il s'agit d'une œuvre peinte en noir et blanc élégamment rehaussée çà et là de rouge cinabre, où estampages et pages imprimées jouent un rôle crucial¹¹. Divers éléments cernés d'un trait de contour noir flottent sur un fond vide.

L'œuvre de Zhu Wei témoigne d'un esprit lettré empreint d'érudition et de raffinement. On y reconnaît ainsi le tracé du célèbre calligraphe Deng Shiru 鄧石如 (1739-1805), ou encore certaines allusions au poète Su Shi 蘇軾 (1037-1101) de la dynastie Song à travers la préface d'une édition rare de sa poésie et une illustration le représentant coiffé d'un chapeau de paille et chaussé de sabots.

Outre cet étalage d'érudition, le *bapo* se caractérise également par sa dimension ludique. On peut ainsi trouver dans la peinture de Zhu Wei un extrait de l'ouvrage des Song intitulé *Types de poèmes anacycliques (Huiwen leiju 回文類聚)*, qui présente une forme chinoise de poésie concrète : les mots sont disposés de manière à former des motifs de nuages. La polysémie, le monosyllabisme et l'absence de mots-outils du chinois classique se prêtent parfaitement aux contraintes du palindrome, qui mènent « aux confins du sens » selon Michèle Métail : la poétesse a consacré une vaste étude à ce genre de poésie méconnu, inventé par une femme du nom de Su Hui au IV^e siècle et longtemps tenu pour une distraction futile¹². Il est amusant de constater que le *bapo*, genre pictural jouissant d'une faible considération, se réfère explicitement à une tradition poétique elle-même marginale.

¹¹ Encre et couleur sur papier, 166 x 43,5 cm, musée des Beaux-Arts de Boston.

¹² Michèle Métail, *Le Vol des oies sauvages*, Saint-Benoît-du-Sault, Tarabuste, 2011, p. 10. Michèle Métail intègre d'ailleurs cette connaissance de la poésie chinoise à son propre travail, qui accorde une large place à la contrainte oulipienne. Voir à ce sujet Anne-Christine Royère (dir.), *Michèle Métail : la poésie en trois dimensions*, Dijon, Les Presses du Réel, 2019, et sur son rapport à la Chine, Marie Laureillard, « Le voyage en Chine de Michèle Métail », *ibid.*, p. 297-313.



Fig. 2 : Zhu Wei, Image complète de cent ans, 1908, rouleau vertical d'une série de six, encre et couleurs sur papier, 166 x 43,5 cm, musée des Beaux-Arts de Boston, Boston.

Un jeu de mots apparaît dans le titre de l'œuvre *Image complète de cent ans* (*Baisui quantu* 百歲全圖), censé assurer la longévité de l'heureux destinataire. Le calembour est révélé par une inscription située en haut de l'un des six rouleaux, qui commence par 百碎圖 *baisui tu*, « dessin de cent fragments », jouant de l'homophonie entre le mot « année » et « fragment » (*sui*). L'inscription adresse des vœux au destinataire de l'œuvre :

Cent fragments décoorent l'atmosphère / Difficile à parfaire, comme la peinture d'herbes ou de fleurs / Ne pouvant que m'enorgueillir de peindre avec soin et habileté / J'espère que s'accompliront les trois vœux de bonne fortune présentés pour cet anniversaire à la demande de mon beau-frère.

Une autre inscription confirme l'intention de l'auteur : « Ma poésie exprime mon souhait que tu réalises tous tes désirs / Lue ou récitée, elle t'apportera la longévité ».

Le principe du rébus, courant dans la peinture chinoise, est pleinement exploité dans le *bapo*.

Le caractère auspice de ces images est essentiel, car elles fonctionnent comme une écriture magique. Le fait d'incarner un mot, de le représenter par une image permet de mieux le faire exister, de le rendre réel. Ces rébus de vœux sont conçus comme des peintures performatives¹³.

Si Cédric Laurent et Alfreda Murck commentent ici les peintures propitiatoires dans leur ensemble, leurs propos s'appliquent parfaitement au *bapo*, qui en est une sous-catégorie. Dans l'œuvre de Zhu Wei, on note la représentation d'un estampage d'une tuile faîtière de la dynastie Han (-220 à +206) illustrée d'un motif d'oie sauvage (*yan* 雁) accompagné d'un caractère homonyme *yan* 延 (« étendre ») et du caractère *nian* 年 (« année »), exprimant un vœu de longévité. Par ailleurs, une bande de papier telle qu'on les trouve dans les temples, où est tracé deux fois le caractère *shang* 上 (« haut »), apparaît comme une formule de bon augure. Une enveloppe inscrite de caractères rouges promet elle aussi bonheur et prospérité. La répétition d'éléments signifiants vise à renforcer l'efficacité de la représentation. Ainsi, le spectateur, à qui le message est répété à maintes reprises, ne peut manquer de le remarquer.

Quel est l'effet produit sur l'observateur par ce trompe-l'œil si sophistiqué ?

Trompe-l'œil, support et écran

De prime abord, la présence de l'écriture dans le *bapo* ne surprend guère : étroitement associée à l'image dans la peinture chinoise, l'écriture y témoigne d'une visibilité du lisible ne devant rien au discours. Cette proximité entre écriture et

¹³ Cédric Laurent et Alfreda Murck, « Le rébus dans l'art chinois : codification et ambiguïté du message », dans Claire-Akiko Brisset, Florence Dumora et Marianne Simon-Oikawa (dir.), *Rébus d'ici et d'ailleurs : écriture, image, signe*, Paris, Hémisphères, 2018, p. 107-126, ici p. 116.

peinture montre que le passage de l'une à l'autre paraît naturel, selon un degré d'abstraction plus ou moins grand. De nature à la fois iconique et verbale, l'écriture chinoise joue sur les deux modes de communication hétérogènes qu'elle associe : l'image et le langage¹⁴. L'objet d'étude ne peut être considéré comme homogène : l'écriture ne peut être rattachée seulement à la langue, comme le font certaines sémiologies positivistes, elle partage également les caractéristiques de l'image : « la calligraphie [...], première étape vers la création d'un spectacle guidant le regard – et la pensée – hors des mots et de leur substance tout en y prenant appui », rappelle Anne-Marie Christin¹⁵. Ce principe est également énoncé par l'anthropologue britannique Tim Ingold : « L'écriture reste du dessin. Mais c'est un cas particulier du dessin, où *ce qui est destiné constitue les éléments d'une notation*¹⁶ ». Ce qui apparaît cependant nouveau ici, c'est le traitement de l'écriture, qui fait partie intégrante de l'objet représenté. Dès lors, sa dimension iconique prime-t-elle sur sa dimension linguistique ? Non, puisque sa signification importe également. À l'évidence, les objets représentés sont porteurs de messages faits pour être lus.

En partie définie par le type de vision qu'elle occasionne, la représentation picturale suscite une expérience perceptive particulière chez le spectateur, caractérisée par une attention simultanée au médium et au sujet représenté¹⁷. Or le trompe-l'œil échappe à cette définition dès lors qu'il tente de faire oublier le médium en piégeant le spectateur. Les peintures chinoises, d'ordinaire, notamment les peintures de paysage à l'encre, en sont tout l'opposé : comme le déclare avec justesse Léon Vandermeersch, ce ne sont « en rien des trompe-l'œil, mais des poétisations de l'idée de chute d'eau, de l'idée de montagne, de l'idée de roc, nourries de la vision du monde propre à la cosmologie chinoise¹⁸ ».

Le *bapo* dément cette règle en montrant des objets représentés de manière illusionniste, comme posés sur une table, ce qui aurait assuré sa popularité et son succès commercial. Les objets étant plus ou moins plats, la perspective linéaire n'y joue pas un grand rôle. En peignant une calligraphie, un estampage ou tout autre objet qu'il affectionne, le peintre de *bapo* crée ainsi un effet de mise en abyme. Il invite à réfléchir à la notion de copie, tout à fait naturelle en Chine, qu'il revendique fièrement : la copie y est considérée comme un exercice allant de soi, nécessaire, en aucune manière inférieure à l'original. En Chine, la question de la

¹⁴ Anne-Marie Christin, « De la figure au signe d'écriture : le point de vue de l'alphabet », dans *Image et conception du monde dans les écritures figuratives*, Paris, Soleb, 2009, p. 381.

¹⁵ A.-M. Christin, « De la page au paysage : la peinture lettrée chinoise », dans Anne Zali (dir.), *L'Aventure des écritures : la page*, Paris, Bibliothèque nationale de France, 1999, p. 158.

¹⁶ Tim Ingold, *Une Brève Histoire des lignes*, Le Kremlin-Bicêtre, Zones Sensibles, 2013, p. 161.

¹⁷ Richard Wollheim, *Painting as an Art*, Princeton University Press, 1987, p. 62.

¹⁸ Léon Vandermeersch, *Ce que la Chine nous apprend – sur le langage, la société, l'existence*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2019, p. 46.

transposition dans un autre médium, au moins aussi ancienne que la technique de l'estampage (V^e siècle), n'a jamais posé de problème ontologique. Le collectionneur n'est guère hanté par la menace du faux, puisque seule importe l'efficacité de l'œuvre. Alors que Benjamin déclare en 1935 que la reproduction d'une œuvre « parvient à standardiser l'unique¹⁹ » au détriment de la valeur culturelle de l'art et de l'aura qui s'y attache, la perception esthétique que les Chinois ont d'une copie n'est pas entachée d'un sentiment de banalisation ou de métamorphose de la signification originale. Ainsi, par la magie du pinceau, l'artiste de *bapo* recrée les trésors qu'il souhaiterait posséder sans jamais chercher à faire oublier qu'il s'agit de copies, qu'il revendique comme telles en signant son œuvre.

Anne-Marie Christin connaît-elle ce genre pictural, elle qui décrit le trompe-l'œil comme un « type d'image [proprement occidental] sans équivalent, semble-t-il, dans les autres cultures écrites²⁰ » ? Elle songe pourtant à certaines tentatives de la peinture extrême-orientale pour en conclure qu'elles ne sont jamais très réussies à cause de l'absence de cerne isolant la figure et d'une relation au réel trop différente. Pourtant, force est de constater que le *bapo* représente avec un certain réalisme, en recourant souvent à un trait de contour, les fragments de calligraphie ou d'imprimés qu'il veut montrer.

On lit dans *L'Invention de la figure* que « l'art *lettré* chinois a sa source dans la contemplation méditative du support iconique²¹ ». Anne-Marie Christin n'a de cesse de renvoyer dos à dos les démarches occidentale et extrême-orientale en soulignant l'importance fondamentale que le peintre chinois accorde au support, c'est-à-dire à l'objet matériel qui accueille l'œuvre : « Autant l'imaginaire occidental a été dominé de la Renaissance au XX^e siècle par l'idée de la transparence voire de l'inexistence du support pictural – une « fenêtre ouverte », dit Alberti –, conforme en cela à l'idéologie de l'alphabet, autant l'imaginaire chinois s'est montré de tout temps déterminé par une *pensée de l'empreinte* qui fait de ce même support l'origine de la création à quelque niveau qu'on l'envisage²² ». Au contraire, le peintre occidental tente de masquer le support, poussant l'expérience à l'extrême avec le trompe-l'œil. Ce dernier, selon Anne-Marie Christin, chercherait à « faire surgir une image métamorphosée en objet » et serait fondé sur « l'*écart*, réel ou virtuel, de cet objet avec son support²³ ».

¹⁹ Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 179.

²⁰ L. Vandermeersch, *op. cit.*, p. 46.

²¹ A.-M. Christin, *L'Invention de la figure*, Paris, Flammarion, 2011, p. 84.

²² A.-M. Christin, « Silences du noir », dans Andreas Beyer et Laurent Le Bon (dir.), *Silence. Schweigen. Über die stumme Praxis der Kunst*, Berlin & Munich, Deutscher Kunstverlag GmbH, 2015, p. 283.

²³ *ibid.*, p. 88.

Or, le *bapo*, s'il correspond bien à la première caractéristique, ne repose pas sur une rupture avec le support. Il semble déroger au principe de tromperie sur lequel repose le trompe-l'œil en laissant visible le support, qui demeure vide. On retrouve le rôle du blanc riche de virtualités si prisé par la peinture extrême-orientale, « l'exaltation de ce lieu vide et central où se relayaient à la surface de l'écriture-peinture les attirances les plus aléatoires et diverses de l'imaginaire et du sens, cette blancheur fondatrice [...] »²⁴. Suivant la manière traditionnelle, le *bapo* met en valeur l'espace blanc par l'apposition de sceaux et d'inscriptions en en faisant un lieu de mémoire : signature revendiquée de l'auteur, ces derniers ne viennent-ils pas contredire l'effet illusionniste de l'œuvre ?

Ainsi, il apparaît clairement que le *bapo* ne vise pas à faire oublier le fond de l'image, c'est-à-dire l'écran que constitue la feuille de papier. Il repose sur une ambiguïté : tout en présentant des formes qui se métamorphosent en des objets que l'on croit pouvoir saisir, il nous rappelle en même temps que les objets décrits ne sont pas réels en les coupant par le bord et en ajoutant des inscriptions qui annulent l'effet de trompe-l'œil.

L'importance de l'écran est attestée par le fait que le *bapo* prend parfois comme support un éventail. Il n'est donc pas question de l'effacer, bien au contraire, car si l'artiste cherchait à leurrer le spectateur, il aurait choisi un fond neutre, plat, et non pas un éventail pliable. Yang Weiquan 楊渭泉 (1885-années 1940), peintre originaire du Fujian arrivé à Shanghai vers 1930, fut sensible au potentiel commercial du *bapo*, en faveur auprès d'une clientèle qui y voyait un moyen de prouver son érudition à travers textes classiques et estampages épigraphiques (fig. 3). Ses peintures, que le *Shenbao*, principal journal shanghaien de l'époque, vantait dans des publicités, étaient appréciées du célèbre calligraphe Yu Youren 于右任 (1879-1964)²⁵. On trouve ainsi sur un éventail le tracé raffiné et les coloris délicats propres à ce peintre ainsi que le message de longévité et de bonne fortune couramment associés à ce type de production²⁶. Il présente le fragment d'une page imprimée d'un poème sur les litchis du grand lettré Su Shi des Song, certaines calligraphies archaïques sur bronzes anciens ou sur pierre, ou encore la reproduction d'un récipient de bronze selon une technique inventée au début du XIX^e siècle afin de rendre le volume dit *quanxingta* 全形拓 (« estampage de la forme entière »). Sur l'estampage d'une pièce de monnaie ronde à trou carré, on distingue un motif de svastika, désigné en chinois par le terme *wan* 萬, qui signifie « dix mille » et symbolise la prospérité. Enfin, l'auteur a glissé une surprise dans sa composition : sous l'aspect d'un estampage traditionnel pourvu d'une

²⁴ A.-M. Christin, « De la page au paysage : la peinture lettrée chinoise », *op. cit.*, p. 158.

²⁵ N. Berliner, *The 8 Broken*, *op. cit.*, p. 106.

²⁶ Encre et couleur sur papier, 31,8 x 49,5 cm, 1942, musée des Beaux-Arts de Boston.

inscription en blanc sur fond noir à bord vert, on reconnaît l'emballage d'un dentifrice. *Heiren yagao* 黑人牙膏 renvoie à l'anglais « Darkie toothpaste ». Il s'agit en réalité d'une publicité de l'époque pour un dentifrice commercialisé par une firme britannique, clin d'œil envers le spectateur afin qu'il ne prenne pas trop au sérieux l'univers du lettré, qui, tout précieux qu'il est, paraît déjà quelque peu anachronique.



Fig. 3 : Yang Weiquan, [sans titre], 1942, éventail, encre et couleurs sur papier, 31,8 x 49,5 cm, musée des Beaux-Arts de Boston, Boston.

Ainsi, à notre époque d'atomisation de l'information, dont internet est le symbole par excellence, le *bapo* peut apparaître comme étonnamment moderne par cette juxtaposition d'éléments divers. Alors que la notion d'original a quelque peu perdu son sens, le *bapo* traite de la question de la transformation de matériaux source en les plaçant dans un nouveau contexte. Quelle ambiguïté, quelle distance autorise-t-il ? Les éléments juxtaposés, dont la signification s'enrichit de la présence des autres, apparaissent comme doublement précieux en tant qu'images « enchâssées » dans une autre image, pour reprendre le terme de Vincent Amiel : œuvres à l'origine, ils forment, dupliqués, une œuvre nouvelle²⁷. Cette juxtaposition d'éléments, aléatoire en apparence, savamment étudiée en réalité, se prête à des interprétations multiples. Long à réaliser, à la fois inventif

²⁷ Vincent Amiel, *Naissance d'images : l'image dans l'image, des enluminures à la société des écrans*, Paris, Klicksiek, 2018, p. 15.

et décoratif, le *bapo* crée des assemblages impliquant un savant déchiffrement. Ce type de compilation nécessite une grande habileté technique, comme le déclare Geng Xuezhì, et suppose une maîtrise de tous les styles calligraphiques et typographiques, de la peinture de personnages, de fleurs et d'oiseau et de paysage, de l'art du sceau, ainsi que de la reproduction d'estampage et de bronzes antiques.

Ardent défenseur de cette expression suprême de la quintessence de l'esthétique lettrée qu'est le *bapo*, dont l'aspect ludique et symbolique a longtemps assuré le succès commercial, Geng Xuezhì 耿学知 (né en 1973) le pratique avec son père, Geng Yuzhou 耿玉洲 (né en 1945), qui en a lui-même recueilli l'héritage auprès d'un artiste rencontré à Pékin en 1999, Song Yiqing 宋翼青 (1918-2007). Cet adepte de l'art du *bapo* qu'il avait connu avant sa disparition en 1949 souhaitait le faire connaître et le transmettre. C'est chose faite. Une œuvre de Geng Xuezhì intitulée *Le Lapin de jade accueille le printemps* (*Yu tu ying chun* 玉兔迎春) (2016) montre la signification que peut encore revêtir aujourd'hui ce genre pictural (fig. 4) : une composition dynamique associe des fragments de peinture de nouvel an, de papier découpé, de journaux contemporains, d'un livre d'enfants des années 1950, d'une page de calendrier, autant d'indices qui nous informent des goûts de l'auteur²⁸. Comme ses prédécesseurs, l'artiste affirme pleinement la présence du support-écran en y inscrivant titre, date et en y apposant son sceau. Ainsi, dans le *bapo*, le fond n'est jamais pensé comme un trompe-l'œil à la manière des planches de bois des *quodlibets* occidentaux, mais comme un *écran*, cet espace d'accueil d'un réseau signifiant, interface entre visible et invisible, qu'il faut toujours garder présent à l'esprit. Le spectateur se laisse séduire par la vraisemblance des documents représentés, tout en étant parfaitement conscient de l'artifice, qu'il est inutile de dissimuler : images ou écritures reproduites auront la même valeur et le même effet que les originaux. C'est là ce qu'on peut retenir de ces étonnants trompe-l'œil chinois qui, loin de l'approche occidentale, invitent à rester attentif à la fois au sujet représenté et au médium.

²⁸ Encre et couleur sur papier, 140 x 150 cm, 2016, collection de l'artiste.

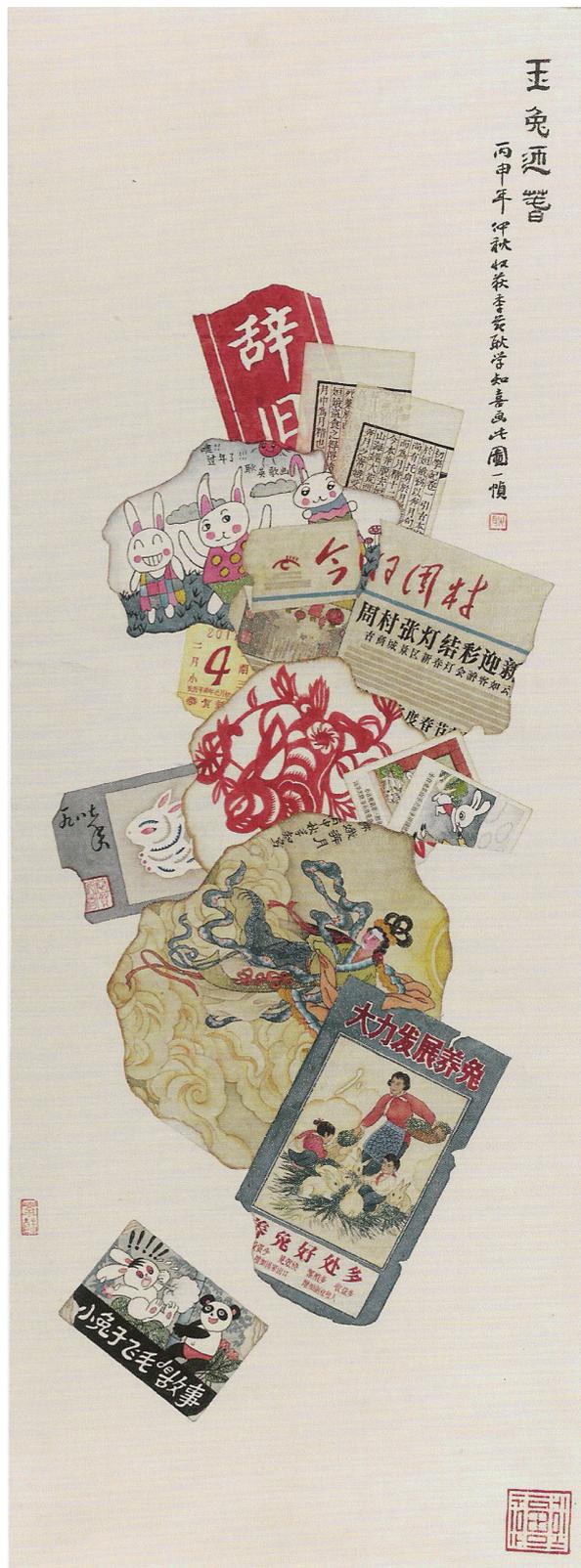


Fig. 4 : Geng Xuezi, Le Lapin de jade accueille le printemps, 2016, rouleau vertical, encre et couleurs sur papier, 140 x 50 cm, collection de l'artiste.