



HAL
open science

Patrimoine matériel vs valeurs lettrées sur le marché de l'art international des peintures et calligraphies chinoises

Yolaine Escande

► To cite this version:

Yolaine Escande. Patrimoine matériel vs valeurs lettrées sur le marché de l'art international des peintures et calligraphies chinoises. Etienne Anheim, Anne-Julie Etter, Ghislaine Glasson Deschaumes, Pascal Liévaux. Les patrimoines en recherche(s) d'avenir, Presses universitaires de Paris Nanterre, pp.281-293, 2021, Les patrimoines en recherche(s) d'avenir, 978-2-84016-338-1. hal-03505977

HAL Id: hal-03505977

<https://hal.science/hal-03505977>

Submitted on 7 Feb 2022

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

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

Yolaine Escande, « Patrimoine matériel vs valeurs lettrées sur le marché de l'art international des peintures et calligraphies chinoises » <https://presses-universitaires.parisnanterre.fr/index.php/produit/les-patrimoines-en-recherches-davenir/>

Yolaine Escande, « Patrimoine matériel vs valeurs lettrées sur le marché de l'art international des peintures et calligraphies chinoises », dans Etienne Anheim, Anne-Julie Etter, Ghislaine Glasson Deschaumes, Pascal Liévaux (dir.), *Les passés dans le présent. Les patrimoines en recherche(s) d'avenir*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Nanterre, 2019, pp. 281-293. <https://presses-universitaires.parisnanterre.fr/index.php/produit/les-patrimoines-en-recherches-davenir/>

Patrimoine matériel vs valeurs lettrées sur le marché de l'art international des peintures et calligraphies chinoises

Yolaine Escande

(directrice de recherche au CNRS)

En Occident, les collections muséales, y compris d'œuvres chinoises, sont certifiées par des experts dans la perspective d'une recherche d'objectivité. La détermination de l'origine des œuvres d'art, de leur authenticité et de leur(s) auteur(s), à partir d'analyses matérielles, constitue un travail fondamental. Ces principes ont gagné les musées du monde entier, en Chine, à Taïwan et même au Japon. Par contraste, dans les traditions concernées, l'autorité et l'authenticité des œuvres d'art n'étaient pas définies en termes légaux, matériaux ou historiques, mais selon des normes morales et idéologiques, à des fins de transmission.

Même si les catégories esthétiques et artistiques employées dans les arts chinois diffèrent de celles qui sont utilisées dans les arts occidentaux, reste que, dans les musées du monde entier, le système catégoriel de référence est celui de l'art occidental. Les œuvres sont décrites, appréciées, classées et présentées au public selon des principes dits scientifiques ou considérés comme tels, qui tiennent essentiellement compte de l'aspect matériel des œuvres, souvent au détriment du contexte culturel dans lequel celles-ci ont été créées, ou « produites ». Or de ce

Yolaine Escande, « Patrimoine matériel vs valeurs lettrées sur le marché de l'art international des peintures et calligraphies chinoises » <https://presses-universitaires.parisnanterre.fr/index.php/produit/les-patrimoines-en-recherches-davenir/>

contexte découlent également leur appréciation et leur évaluation dans la culture en question.

Dans le système catégoriel chinois, la question du patrimoine matériel est intimement liée à celle d'un patrimoine immatériel, que l'on peut qualifier de « spirituel », qui donne sa légitimité au patrimoine matériel. Dans la tradition théorique et pratique chinoise, l'œuvre et l'auteur sont intimement liés. Les ouvrages sur l'évaluation artistique et esthétique, notamment des peintures et des calligraphies, ne font pas porter l'appréciation sur les œuvres, mais sur leurs auteurs. Dans la tradition occidentale, et particulièrement de nos jours, les catégories esthétiques sont plus volontiers descriptives qu'évaluatives. Alors que dans la tradition chinoise, elles sont évaluatives, ce qui implique l'importance de l'autorité morale. Cette dernière, au sens d'*auctoritas*, est ce qui détermine l'authenticité d'une œuvre, plus encore que sa matérialité¹. D'une part, l'authenticité, au lieu de renvoyer à un état fixe ou immuable, est conçue comme une transformation, c'est-à-dire comme un processus de changement incessant². D'autre part, l'aporie dans l'art chinois, notamment en peinture, ne portant pas sur une opposition entre imitation et illusion mais entre « ressemblance formelle » et « ressemblance spirituelle », l'aspect matériel de l'œuvre apparaît moins fondamental que les valeurs que celle-ci véhicule ou qu'elle est censée véhiculer. L'authenticité porte principalement sur ces valeurs, rattachées à l'artiste et au processus créatif, plutôt que sur l'œuvre en tant qu'objet.

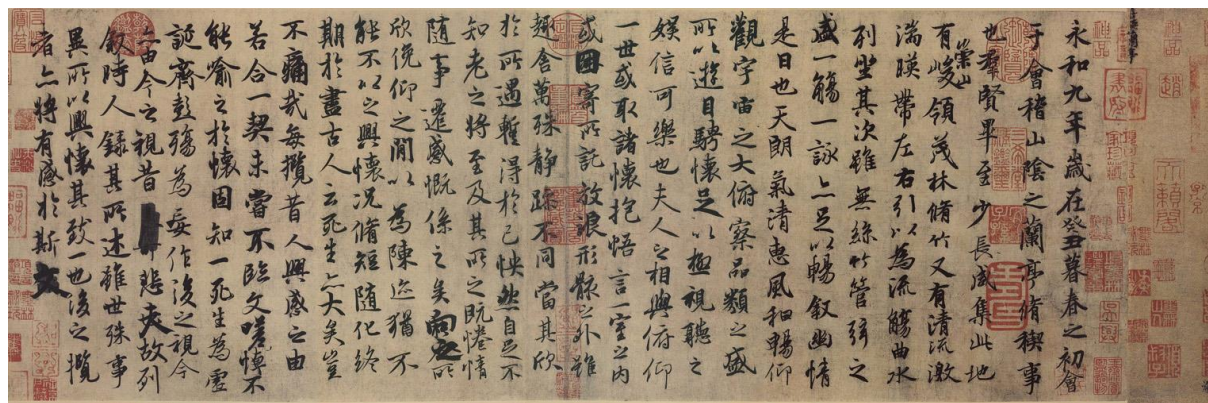
Le présent article, après avoir exploré la notion de patrimoine et de relation au passé, se propose d'examiner l'évolution des critères d'appréciation, d'évaluation et d'expertise des peintures et des calligraphies chinoises « lettrées » dans les musées et les salles de vente depuis le début du XXI^e siècle et leurs conséquences, en montrant comment et pourquoi les critères matériels ne prévalent pas toujours.

¹ ESCANDE Yolaine, « Authenticité, esthétique et éthique dans les arts visuels chinois », in *Noesis, Éthique et esthétique de l'authenticité*, n° 22-23, automne 2013-printemps 2014, p. 219-235.

² *Ibid.*, p. 220.

La relation au passé et la question du patrimoine

La *Préface au [recueil de poèmes du] pavillon des Orchidées* (353) est un exemple édifiant du rapport des Chinois au passé et aux valeurs attribuées à l'auteur d'une œuvre³. La transmission jusqu'à nos jours de cette *Préface* et surtout de ce qu'elle incarne, à travers la valeur supposée ou réelle que les Chinois attribuent à son auteur, ne s'est pas faite sur une œuvre authentique, mais sur des copies (ill. 1)⁴. L'original a disparu depuis le VII^e siècle, puisque l'empereur Taizong des Tang (r. 626-649) s'est fait enterrer en sa compagnie ; il n'a jamais été retrouvé.



Ill. 1 D'après Wang Xizhi (303-361), copie du VII^e siècle (vers 649) par Feng Chengsu (617-672), *Préface au pavillon des Orchidées* (*Lanting xu*), encre sur papier, 24,5 x 69,9 cm, Pékin, musée de l'Ancien palais. Cette copie est considérée comme d'excellente qualité.

Le calligraphe de la *Préface au pavillon des Orchidées*, Wang Xizhi, est considéré comme l'auteur du plus grand chef-d'œuvre de tous les temps aux yeux des lettrés chinois, puis des Chinois en général⁵ ; il affirmait dans ce texte célèbre : « Nos successeurs nous regarderont comme nous regardons le passé aujourd'hui » (*houzhe shijin, yi you jinzhe shi xi* 後者視今，亦由今者視昔). Le patrimoine, dans l'esprit chinois, n'est

³ Voir LEYS Simon (alias Pierre RYCKMANS), « L'attitude des Chinois à l'égard du passé », in *Commentaire*, X, 1987, p. 447-454, ré-éd. dans *Essais sur la Chine*, Paris, Robert Laffont, 1998, (p. 739-756), p. 750-752.

⁴ FU Shen, dans *Traces of the Brush. Studies in Chinese Calligraphy*, New Haven, Londres, Yale University Press, 1977, p. 3-20, montre bien comment la transmission des œuvres maîtresses de la tradition calligraphique chinoise s'est faite à partir de copies de manuscrits d'excellente qualité et finalement d'assez peu d'originaux.

⁵ Les limites de cet article ne permettent pas d'expliquer les raisons d'une telle évaluation, que j'ai décrites dans Y. ESCANDE, *L'Art en Chine. La résonance intérieure*, Paris, Hermann, 2001, p. 236-237.

Yolaine Escande, « Patrimoine matériel vs valeurs lettrées sur le marché de l'art international des peintures et calligraphies chinoises » <https://presses-universitaires.parisnanterre.fr/index.php/produit/les-patrimoines-en-recherches-davenir/>

absolument pas dissocié du passé, ni du futur d'ailleurs. Ce passé, *xi* 昔, est indéfini, incertain.

Le passé est si présent et si lourd à porter que même des artistes contemporains reconnus sur le marché de l'art international, tel Qiu Zhijie (né en 1969), y font référence⁶. Auteur de performances et d'installations, il a réalisé entre 1986 et 1997 une œuvre intitulée *Préface au pavillon des Orchidées écrite mille fois* (*Chongfu shuxie yiqianbian Lantingxu*), calligraphiant sur une même feuille de papier à mille reprises la fameuse préface, recouvrant progressivement entièrement le support d'encre ; le passé, omniprésent, noircit littéralement la vision. « Mille fois » est une expression signifiant dans le langage commun « à de très nombreuses reprises ». La prenant au pied de la lettre, Qiu Zhijie souligne la prégnance de la *Préface* pour les calligraphes contemporains et l'importance fondamentale du travail de copie dans la transmission patrimoniale, entendue au sens de mémoire⁷.

La notion de « patrimoine » est récente en chinois, même s'il existe bien entendu une conception chinoise de bien à léguer, d'héritage matériel et immatériel. Les lois de protection des biens culturels à Taïwan (République de Chine), puis en Chine (République populaire de Chine), datent de 1982. De façon succincte, la transmission prime sur la sauvegarde.

La traduction du mot « patrimoine » en chinois est elle-même récente, d'abord par l'expression *wenhua yichan* 文化遺產 puis par celle de *wenhua zichan* 文化資產. *Wenhua* désigne la « culture », quant à *yichan*, c'est le legs des anciens, l'« héritage » au sens légal, matériel et spirituel. Le caractère *yi* correspond à la notion d'héritage en français. *Yi* signifie en effet à la fois « laisser, léguer, posthume » et « perdre, oublier⁸ » ; *chan* « naître, enfanter », « produit, natif de » et « biens, biens de famille,

⁶ Voir GAO Minglu (éd.), *Inside Out. New Chinese Art*, Berkeley, University of California Press, 1998, pl. 8.

⁷ ESCANDE Yolaine, « Authenticité, esthétique et éthique dans les arts visuels chinois », *op. cit.*

⁸ Dans le premier dictionnaire étymologique chinois, le *Shuowen jiezi* (litt. *Théorie des graphies primitives et explications des graphies dérivées*, 100) de XU Shen (30-124), la définition de *yi* 遺 est la suivante :

Yolaine Escande, « Patrimoine matériel vs valeurs lettrées sur le marché de l'art international des peintures et calligraphies chinoises » <https://presses-universitaires.parisnanterre.fr/index.php/produit/les-patrimoines-en-recherches-davenir/>

patrimoine⁹ ». L'autre traduction, *wenhua zīchan*, a fini par s'imposer, *zī* 資 a pour étymologie « la richesse¹⁰ ».

On ne peut détacher la conception chinoise du patrimoine de la représentation du passé : celui-ci est édifiant en soi¹¹. Les annales historiques ont été rédigées pour servir d'exemples, afin d'éviter aux contemporains de reproduire les erreurs du passé. Celui-ci n'est pas historicisé au sens occidental du terme, mais conçu comme une chaîne de souvenirs. La conservation, c'est la collection¹². Mais de fait, l'histoire de la collection est celle de la perte, comme l'ont si bien montré deux auteurs des IX^e et XII^e siècles. Le premier, Zhang Yanyuan, sous la dynastie des Tang (618-907), dans le chapitre sur la vicissitude des peintures de ses *Annales des peintres célèbres des dynasties successives* (*Lidai mingshua ji*, 847), insiste sur l'importance de la sauvegarde, et sur son impossibilité. Il rapporte l'épopée de la collection de sa propre famille, et celle des collections impériales, détruites à chaque changement de dynastie :

« Depuis l'antiquité, les calamités causées par la guerre ont souvent détruit par le feu [les peintures] qui ont dû lutter, à maintes reprises, contre les lames des fleuves ; plus les années et les dynasties passent et s'éloignent, et plus nombreuses et immenses sont les pertes et les disparitions. Si les souverains n'en avaient pas fréquemment fait grand cas, leur recherche et leur examen auraient fait défaut, et si ce n'était pour l'appréciation et le plaisir des hommes accomplis, le gracieux et le disgracieux n'auraient pas été distingués¹³. »

Ensuite, la poétesse des Song Li Qingzhao (1084 ?-1141) nous rapporte de façon émouvante le démantèlement de la collection qu'elle et son mari, Zhao Mingcheng (1081-1129), avaient constituée. Son mari, retenu par des obligations officielles, ne peut la suivre dans l'exode provoqué par la prise de la capitale des Song par les

« Perdre. De la marche 是, *yi* 貴 est phonétique ». 亡也從是貴聲 (Pékin, Zhongghua shuju, 1987, p. 41).

⁹ L1987, p. L1987, p., p. 產 est « naître » 生.

¹⁰ Selon le *Shuowen jiezi*, *op. cit.*, « de la cauris 貝, 次 est phonétique », 貨也從貝次聲 (p. 130).

¹¹ Voir LEYS Simon, « L'attitude des Chinois à l'égard du passé », *op. cit.* Voir aussi ZHANG Liang, *La Naissance du concept de patrimoine en Chine, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, Éditions Recherches/Ipraus, 2003.

¹² OWEN Stephen, *Remembrances. The Experience of the Past in Classical Chinese Literature*, Cambridge, Harvard University Press, 1986.

¹³ ESCANDE Yolaine, *Traité chinois de peinture et de calligraphie, Tome 2. Les textes fondateurs (les Tang et les Cinq Dynasties)*, Paris, Klincksieck, 2010, p. 623.

Yolaine Escande, « Patrimoine matériel vs valeurs lettrées sur le marché de l'art international des peintures et calligraphies chinoises » <https://presses-universitaires.parisnanterre.fr/index.php/produit/les-patrimoines-en-recherches-davenir/>

Jurchen en 1127 et l'incendie de leur maison dans le Shandong peu après ; il la charge de prendre soin de leur précieuse collection. Il lui recommande de ne se déposséder d'une certaine catégorie d'objets qu'en cas de stricte nécessité :

« D'abord les livres imprimés, puis les copies de peintures, puis les bronzes sans inscriptions, puis les peintures de qualité moyenne et les antiquités de grandes dimensions¹⁴. »

Les objets qu'elle devait conserver à tout prix étaient les livres manuscrits originaux, les bronzes inscrits, les peintures et les calligraphies de maîtres. Finalement, Li Qingzhao ne put pratiquement rien sauver : les œuvres de la collection furent brûlées par le feu des combats de la guerre entre les Song et les Jurchen, volées par des bandits, pillées par des brigands, offertes à la cour pour éprouver la réputation de Zhao Mingcheng. (ill. 2)

¹⁴ Elle rapporte ces événements dans la postface de 1132 au *Catalogue des inscriptions sur bronze et sur pierre (Jinshi lu bouxu)*, recueilli dans le *Recueil des œuvres de Li Qingzhao (Li Qingzhaoji)*, XU Peijun (éd.), Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 2002, p. 310. Ce texte célèbre est aujourd'hui accessible en ligne : [https://zh.wikisource.org/zh/金石錄後序\(李清照\)](https://zh.wikisource.org/zh/金石錄後序(李清照)). Consulté le 25 janvier 2019.



Ill. 2 Qiu Ying (1494 ?-1552), *Apprécier les antiquités dans la cour des bambous* (*Zhuyuan pin gu*), encre et couleurs sur soie, 41,4 x 33,8 cm, Pékin, musée de l'Ancien palais. On remarque, parmi les objets collectionnés et appréciés par les lettrés, des livres, des rouleaux et, sur les tables à côté de celle des lettrés, de nombreux bronzes antiques.

Les lettrés qui constituent ces collections sont tout à fait conscients de l'impermanence de leurs collections ; ils soulignent tous que seules les valeurs immatérielles se transmettent, alors que les biens matériels disparaissent inéluctablement¹⁵. Cette conception du patrimoine n'est pas celle que nous connaissons aujourd'hui ; aux yeux de leurs propriétaires, les objets collectionnés étaient des moyens de communication avec le monde des esprits et des divinités, ou encore des emblèmes de rang social ou de richesse. Ils ne possédaient pas nécessairement de valeur historique ou culturelle, ou plus exactement, si cette valeur historique et culturelle était reconnue, elle demeurait secondaire par rapport à d'autres valeurs d'ordre social, spirituel ou idéologique.

¹⁵ Voir mon article « Authenticité, esthétique et éthique dans les arts visuels chinois », *op. cit.*, p. 225-226.

Yolaine Escande, « Patrimoine matériel vs valeurs lettrées sur le marché de l'art international des peintures et calligraphies chinoises » <https://presses-universitaires.parisnanterre.fr/index.php/produit/les-patrimoines-en-recherches-davenir/>

Ce qu'il est intéressant de retenir ici, c'est que la collection au sens de patrimoine n'est en aucun cas une marque de conservatisme ; au contraire, elle est un socle à la création, conçue autant comme création et innovation que comme transmission. C'est d'ailleurs pourquoi les artistes, y compris contemporains, sont des collectionneurs ; c'est par exemple sur la base de la collection d'un artiste que l'exposition du musée Guimet intitulée *Rochers de lettrés* a pu être mise en place en 2012¹⁶. C'est également la raison pour laquelle il existe plusieurs formes de « copies », couramment pratiquées encore aujourd'hui. Ainsi, la copie par décalque reproduit à l'identique, mais en laissant de côté l'essentiel de l'œuvre, à savoir son souffle ; alors que la copie à main levée permet de restituer le souffle ou l'esprit d'une œuvre, même si formellement elle s'éloigne de l'original¹⁷.

Ces deux formes de copies sont notamment pratiquées à Dunhuang (province du Gansu), dont les grottes abritent des milliers de peintures bouddhiques qui se sont échelonnées du IV^e au XIII^e siècle de notre ère. Ce travail de copie, entrepris au XX^e siècle et qui se poursuit encore, répond à trois objectifs essentiels : le premier est la conservation des œuvres originales des grottes, les originaux craignant la lumière, mais aussi le sable – Dunhuang se situe aux confins du désert du Taklamakan. Le second est la présentation des œuvres au public, puisque les grottes ne peuvent être en permanence ouvertes au public, en raison de leur fragilité. Le troisième, qui fut à l'origine des copies par de grands maîtres sur le site dans le courant du XX^e siècle, est la transmission des pratiques et des savoir-faire.

L'évaluation des peintures chinoises sur le marché de l'art mondial

Depuis le passage du XX^e au XXI^e siècle, les valeurs lettrées se heurtent à la conception occidentale de patrimoine, entendue au sens de patrimoine matériel. Cette confrontation peut probablement s'expliquer par l'essor des maisons de vente

¹⁶ La collection est celle de ZENG Xiaojun. DELACOUR Catherine (dir.), *Rochers de lettrés. Itinéraires de l'art en Chine*, Paris, Musée Guimet-RMN, 2012.

¹⁷ WANG Yao-ting (éd.), *Chuanyi moxie. The Tradition of Re-Presenting Art. Originality and Reproduction in Chinese Painting and Calligraphy*, Taipei, National Palace Museum, 2007.

Yolaine Escande, « Patrimoine matériel vs valeurs lettrées sur le marché de l'art international des peintures et calligraphies chinoises » <https://presses-universitaires.parisnanterre.fr/index.php/produit/les-patrimoines-en-recherches-davenir/>

en Chine lié à la croissance économique chinoise, ainsi que par la globalisation du marché de l'art, la création de très nombreux nouveaux musées¹⁸ et le développement des techniques d'investigation scientifiques, devenues plus courantes et moins chères que par le passé. La question sera ici abordée sous l'angle du marché de l'art des peintures et des calligraphies.

Depuis le début du XXI^e siècle, il semblerait que la qualité des peintures et des calligraphies chinoises soit difficile à établir et que leur évaluation fasse problème, en particulier celles qui sont susceptibles de se retrouver dans les collections de musées, à savoir les peintures ou les calligraphies lettrées des Ming et des Qing, que l'on trouve sur le marché de l'art. Les œuvres plus anciennes ont disparu ou bien sont déjà en possession des grands musées.

Ce doute sur les œuvres est dû à plusieurs facteurs, ici volontairement présentés du point de vue de l'histoire de l'art occidental :

1/ Les « figures d'autorité » dans le domaine disparaissent les unes après les autres. Il s'agissait de collectionneurs connus, d'experts des salles de vente et de grands conservateurs de musées. Ces personnalités agissaient comme des *connaisseurs*, leurs jugements étaient fondés sur une expérience visuelle étendue, sur l'initiation ou la transmission de bouche à oreille de la part d'experts antérieurs, ainsi que sur l'analyse stylistique et l'analyse d'éléments matériels pouvant servir de preuve. Mais depuis dix ou quinze ans, leurs affirmations sont remises en cause par des arguments matériels ou historiques et bien souvent elles ne résistent pas à des analyses approfondies.

2/ La nouvelle génération d'experts est très méfiante à l'égard des méthodes de ses prédécesseurs et préfère se fier aux méthodes et aux technologies scientifiques.

¹⁸ Selon le rapport annuel Artprice du marché de l'art mondial 2016, l'industrie muséale est devenue une réalité économique mondiale au XXI^e siècle, avec la création de sept cents nouveaux musées par an dans le monde : plus de musées ont été ouverts entre 2000 et 2014 que pendant les deux siècles qui précèdent. Voir l'éditorial de Thierry EHRMANN, *The Contemporary Art Market Report 2016*, p. 2. Publié en ligne : <https://www.artprice.com/artprice-reports/the-contemporary-art-market-report-2016/editorial-by-thierry-ehrmann> (consulté de 25 janvier 2019).

Yolaine Escande, « Patrimoine matériel vs valeurs lettrées sur le marché de l'art international des peintures et calligraphies chinoises » <https://presses-universitaires.parisnanterre.fr/index.php/produit/les-patrimoines-en-recherches-davenir/>

Les nouveaux experts remettent en question l'analyse stylistique pour établir l'authenticité d'une œuvre et ils ne procèdent plus comme des connaisseurs. C'est pourquoi en général ils se montrent très circonspects à l'égard des œuvres inconnues qui apparaissent sur le marché.

3/ C'est l'approche occidentale de la recherche d'authenticité qui est généralement privilégiée, et souvent la question de la paternité d'une œuvre se pose de façon tranchée. Cette recherche a progressivement remplacé l'approche chinoise traditionnelle, où la question de l'attribution était traitée en termes de probabilité, autrement dit, de façon beaucoup plus prudente. Les connaisseurs chinois savent que la pratique de tout peintre célèbre comprend également un grand nombre d'œuvres produites par ses disciples et ses continuateurs, qui présentent des talents variés. Plutôt que de tenter de démêler leurs relations et les problèmes d'attribution, l'approche traditionnelle se penchait plus volontiers sur la qualité de la peinture ou de la calligraphie en elle-même. Les évaluations qualitatives étaient le résultat de l'augmentation des commentaires d'experts successifs rapportés dans des catalogues ou sur les œuvres elles-mêmes. Par exemple, la peinture intitulée *Montagnes et eaux conjoints*, acquise en 1990 par le Metropolitan Museum of Art de New York, est due à deux peintres. L'œuvre a été commencée par Shen Zhou (1427-1509) en 1509 et achevée par son élève, Wen Zhengming (1470-1559), en 1546 (ill. 3)¹⁹. Elle est accompagnée des inscriptions de Wen Zhengming et d'autres lettrés et collectionneurs connus. Il se trouve dans ce cas que l'élève est aussi célèbre que le maître et que l'œuvre porte un grand nombre d'inscriptions expliquant son histoire ; elle possède par conséquent une valeur remarquable.

¹⁹ Voir <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/39556> (consulté le 25 janvier 2019).



Ill. 3 Shen Zhou (1427-1509), Wen Zhengming (1470-1559), *Montagnes et eaux conjointes (Joint Landscape)*, daté 1509-1546, encre et couleurs sur papier, 36,8 x 1729,3 cm, détail, New York, Metropolitan Museum of Art.

4/ Le développement du marché a accentué cette tendance à la quête d'authenticité ; la quantité des peintures a fortement cru, de nombreux rouleaux sont apparus qui n'avaient jamais été commentés auparavant ou même mentionnés dans aucun catalogue. De plus, une part du marché est occupée par des non-professionnels.

Les spécialistes dans les institutions et les professionnels du marché tendent à considérer les questions d'attribution mais aussi d'évaluation qualitative avec des approches légèrement différentes. Les premiers ancrent leurs connaissances sur les collections des musées et, lorsqu'ils examinent une œuvre inconnue, prennent pour références les œuvres muséales. Cette démarche tend à privilégier un nombre relativement restreint de chefs-d'œuvre qui sont régulièrement publiés et accessibles. Les œuvres secondaires d'artistes majeurs sont aussi référencées, mais l'accès à ces œuvres est plus difficile en raison de l'absence de publication complète des collections muséales, et de ce fait, elles sont moins connues et mentionnées. La conséquence en est que les œuvres qui apparaissent, comme celles qui proviennent de collections privées, et qui ne correspondent pas aux caractéristiques des œuvres

Yolaine Escande, « Patrimoine matériel vs valeurs lettrées sur le marché de l'art international des peintures et calligraphies chinoises » <https://presses-universitaires.parisnanterre.fr/index.php/produit/les-patrimoines-en-recherches-davenir/>

de référence, sont traitées avec beaucoup de méfiance et sont souvent ignorées dans la publication de travaux historiques. Les institutionnels sont aussi de plus en plus attentifs aux questions de preuves matérielles et ont tendance à être mal à l'aise lorsqu'il est question d'appréciations visuelles. Grosso modo, rares sont les institutionnels qui regardent les œuvres dans les salles de vente, en particulier celles qui proviennent en grand nombre de Chine, comme cela se produit actuellement²⁰.

Par comparaison, les professionnels du marché fonctionnent un peu comme les collectionneurs chinois traditionnels. Ils voient un plus grand nombre d'œuvres et des qualités plus variées, mais ont une connaissance moins pointue sur les œuvres identifiées comme appartenant à un artiste spécifique, l'attribution à un artiste étant considérée comme l'un des aspects de l'appréciation qualitative. Sur le marché, il est moins important de faire la distinction entre une œuvre secondaire, qui peut être attribuée de façon certaine à un maître, et une œuvre de bonne qualité d'un disciple du maître : dans les deux cas, l'œuvre est moyenne et son prix est estimé en fonction de cette qualité considérée comme moyenne. Les œuvres qui attirent l'attention des professionnels du marché n'intéressent généralement pas les experts des musées.

Au sommet du marché, des professionnels expérimentés font des recherches dans les collections muséales et accumulent de l'expérience visuelle à partir d'œuvres dispersées et non publiées. Il existe une rivalité et parfois des recoupements entre ces deux formes d'approches, institutionnelle et du marché. Il se peut par exemple qu'ils portent une attention commune à une même œuvre. Cependant, si chacun s'intéresse à l'attribution des œuvres, à la recherche de la paternité, ils mettent l'accent sur des choses différentes, avec des méthodes distinctes. Les institutions tendent à préférer

²⁰ Parmi ces œuvres nouvellement apparues, un grand nombre sont attribuées à des artistes du XX^e siècle. Par exemple, la maison de vente aux enchères China Guardian, qui occupe la troisième place mondiale par son importance après Christie's et Sotheby's, a vendu en 2011 le lot le plus cher du monde – un rouleau du célèbre peintre chinois Qi Baishi (1864-1957). Cette œuvre peinte à l'encre sur papier, intitulée *Aigle sur un pin* (*Songbo gaoli tu*), datée 1946 et accompagnée d'une inscription calligraphiée de sentences parallèles en quatre caractères sigillaires, a été vendue 65,4 millions de dollars (425,5 millions de yuans) lors d'une vente aux enchères à Pékin. L'œuvre est publiée en ligne : <http://collection.sina.com.cn/pmzx/20110522/214626762.shtml> (consulté le 25 janvier 2019).

Yolaine Escande, « Patrimoine matériel vs valeurs lettrées sur le marché de l'art international des peintures et calligraphies chinoises » <https://presses-universitaires.parisnanterre.fr/index.php/produit/les-patrimoines-en-recherches-davenir/>

les œuvres dont la chaîne de transmission des possesseurs est ininterrompue ou dont des documents attestent l'origine, alors que les professionnels du marché donnent plus de poids à la vision de collectionneurs reconnus des derniers siècles qui ont possédé une œuvre ou écrit des commentaires dessus.

Pour conclure, le patrimoine, comme tout objet culturel en Chine, matériel ou immatériel, représente aujourd'hui un enjeu idéologique, parfois aux connotations identitaires, c'est-à-dire nationalistes. C'est ainsi que la moindre salle des ventes en Europe est prise d'assaut par des acheteurs chinois, en quête d'objets chinois « authentiques », c'est-à-dire qui ne sont pas des faux contemporains constitués de toutes pièces.

La conception chinoise du patrimoine continue de s'exercer sur le marché de l'art et chez les artistes chinois, alors que la conception occidentale s'impose dans les musées et sur les sites qui ont obtenu le label Unesco, même lorsqu'ils se trouvent en Chine. Dans cette rencontre des valeurs, on constate une sorte de dichotomie, exprimant au mieux une ignorance mutuelle, au pire une manifestation du pouvoir et de l'idéologie. Le passé, la mémoire, la tradition, tout ce qui constitue le patrimoine, est utilisé comme un outil, un instrument du présent.