

Les ratés du faussaire **Du style propre chez Yasushi Inoué**

Éric Méchoulan

Number 7, Fall 2005

Yasuhi Inoué

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2344ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (print)

1920-8812 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Méchoulan, É. (2005). Les ratés du faussaire : du style propre chez Yasushi Inoué. *Contre-jour*, (7), 149–153.

Les ratés du faussaire du style propre chez Yasushi Inoué

Éric Méchoulan

D'ailleurs, après cette période insensée où il peignait des faux, vous pensez bien qu'il n'osait plus le regarder en face.

Asa Hara

Les plus divertissantes projections, sciemment novatrices ou parfaitement rétrogrades, nourrissent depuis plus de trois siècles la perception occidentale des œuvres littéraires et philosophiques du Japon. Semblant flotter au-dessus de zones à la fois délimitées historiquement et déliées du dispositif temporel qui nous est commun, ces œuvres parviennent jusqu'à nous si irrémédiablement traduites, si propices à l'interprétation que tenter d'en amoindrir les médiations ou d'en atténuer les effets revient sans doute à en nier la qualité remarquable. Si quelque chose de semblable à ce que nous appelons littérature existe au Japon, on y trouve un intérêt surtout en fonction des passages qu'elle sanctionne entre barbarie et civilité, entre production de mémoire et production de culture, entre traditions orientales et traditions occidentales. Certes, ces passages ne sont ni uniformes, ni successifs, ni même constants : l'important pour comprendre la littérature tient moins aux deux termes, variables exponentielles, qu'à leur liaison. La littérature se forme sur le principe de l'entre-deux, elle se déploie à même le labyrinthe des événements politiques et esthétiques, elle rejoue à l'infini les bouleversements inaperçus et devient ainsi le témoin de déplacements insoupçonnés.

C'est là qu'intervient le lecteur attentif : il s'agit pour lui de distinguer, à même le feuilleté des médiations, ce qui dans le texte relance le problème d'interprétation. Mais que la littérature soit partie prenante de tel ou tel déplacement ne signifie pas qu'il suffit alors d'en arpenter le passage d'une force à une autre et de conclure à un chassé-croisé incessant et stérile. La littérature ne s'aiguise pas seulement dans un rapport entre passé et futur, elle ne se fait pas gestionnaire ou simple réceptacle de mouvements opposés : elle noue, à l'aide du fil de couleur vive qu'est le récit, les strates les plus diverses et fait se suralimenter les uns aux autres les passages entre intelligible et sensible. Ce partage du lié et du détaché au sein de la composition, sorte de *legato-staccato* simultané ou médiation brouillée par l'immédiation de l'instant perceptif apparaît aussi bien dans les œuvres européennes que dans celles du Japon : aux plans fixes qui projettent la vitesse dans le cinéma d'Ozu correspondent les images fixes de Chris Marker ; à la lenteur grouillante des récits de Kawabata se mesurent les vertigineux *travellings* de Kubrick.

Mais de même qu'il faut pouvoir différencier les rythmes propres aux entre-deux de l'art, on doit distinguer ce qu'il y a de commun à ces entités culturelles. Au creux des deux plans géographiques se découvre un terrain d'entente souvent dissimulé derrière les habitudes de discours et les banalités d'usage lancées en direction du territoire étranger. Admettre ce terrain conduit alors à en déceler les fines aspérités plutôt que d'en constater les disparités évidentes. C'est même à partir de cet endroit que l'on est en mesure de concevoir certains effets et certains enjeux proprement communs aux pratiques artistiques en apparence contradictoires : il suffit d'en retourner délicatement l'humus odorant pour s'apercevoir que la composition chimique du sol en est semblable ; il s'agit de mettre au jour les mécanismes de la *mimésis* qui ont permis la formation du plagiaire en Occident et celle du faussaire en Orient.

Il demeure important pour nous de repérer les configurations stylistiques qui permettent de border le terrain d'entente qu'est celui de la copie et d'affirmer sa coalescence, non par souci d'y jeter les bases d'un pouvoir légiférant qui veillerait à la liaison des deux mondes, non

par désir d'en extraire un modèle de collaboration universelle, mais par volonté d'en exploiter les possibilités communes et d'en assurer la survie. Le déploiement de style se présente comme le lieu d'une mémoire toujours à configurer et montre les signes de sa dette envers celui qu'il imite et dont il déploie à nouveau les marques propres. Ces signes sont ceux-là mêmes qui, par leur nature singulière, se désignent en même temps qu'ils désignent le modèle : cette double désignation renvoie elle-même au pouvoir du style comme puissance apte à se mouler à tous les modèles. Mais si l'on reconnaît que dans la pensée du style se profile une obsession commune à l'Orient et à l'Occident, il faut y discerner encore un principe d'opposition qui les relie et permet de les envisager sous un jour nouveau : la pensée du style s'oppose au style de pensée, comme l'objet du faussaire diffère de celui du maître. Si le style libère ce qui, chez le maître, lui appartient en propre, c'est précisément cette même propriété que le faussaire s'ingénue à usurper et à falsifier le plus facilement du monde.

Ces curieux renversements liés au style se produisent dans la nouvelle de Yasushi Inoué, *Le faussaire*. En menant des recherches sur le maître Keigaku de la nouvelle école de peinture japonaise décédé quelques années auparavant, un journaliste découvre que circulent dans tout le pays des tableaux faussement signés. « Si certains se repéraient au premier coup d'œil, d'autres étaient imités avec une habileté surprenante ». Très vite l'intérêt de l'enquête se détourne du maître pour se diriger vers son faussaire dont on ne sait que peu de choses, mis à part une amitié ancienne avec le maître datant de l'école des beaux-arts. Le récit d'Inoué est celui de la biographie empêchée et détournée du génie pictural vers son très modeste faussaire, comme si la figure du faussaire devenait beaucoup plus énigmatique et intéressante que celle du grand peintre. À partir du moment où le faussaire réussit à imiter le maître, son activité plagiaire se voit légitimée par l'échange de propriété en un phénomène d'assimilation économique quasi magique. Mais loin de s'adonner à tout psittacisme, le faussaire accomplit une œuvre de puissance. Sa mise en scène fait coexister un style de pensée inimitable avec l'imitation d'un style de pensée ; le véritable maître, qui détient la puissance, se retrouve être le faussaire en ce qu'il peut imiter tous les styles et se pose en véritable maître du maître.

La maîtrise ne réside pas dans la souveraineté que le maître posséderait et dont il ferait une grande œuvre, elle se loge au contraire dans la puissance d'imiter du disciple qui peut à la fois imiter le maître et son ennemi.

Mais il manquait aux tableaux du faussaire « une certaine qualité, une élégance naturelle, ce qui faisait toute la différence avec les vrais Keigaku. Qui plus est, une observation minutieuse révélait de graves négligences ». En effet, on découvre au fur et à mesure de l'enquête que « le faussaire ne s'était pas aperçu que dans sa maturité, Keigaku n'avait jamais employé de taches vertes et blanches pour figurer la mousse et l'herbe des rochers. Ce genre d'erreur ne pardonnait pas. [...] Les faux avaient toujours quelque chose qui trahissait leur vraie nature. » Pour nous modernes, il est devenu évident que nature et copie sont des valeurs à l'aune desquelles il est hasardeux de mesurer la qualité d'une œuvre d'art. Depuis que les conditions de production culturelles ont été mises au jour, depuis qu'un auteur est sans nul doute interchangeable et qu'il est toujours le faussaire de lui-même et des autres, on se demande comment il est possible de procéder à une telle condamnation. C'est là que réside l'ingéniosité du récit de Yasushi Inoué : même préparée par toute une série d'inflexions historiques auxquelles le journaliste amateur n'est pas étranger, il n'en demeure pas moins que cette comparution du style inimitable ou « naturel » du maître face à la soi-disant négligence du copiste rejoue habilement les phénomènes de décalages et de médiations dans un mouvement dialectique ininterrompu qui s'apparente à celui de la spirale. L'œuvre ne se dévoile pas d'elle-même, comme pouvaient encore le croire l'admirateur du maître Keigaku au début de son périple, elle se déploie en fonction d'une logique du trucage dont le dispositif plus ou moins sophistiqué fait accéder l'œuvre à sa nature qui est de ne pas en avoir.

Mais il nous arriva quelque chose d'étrange : dans l'alcôve de la pièce où l'on nous avait conduits, le hasard avait placé un paysage de la main [du faussaire]. Tracée dans une calligraphie presque carrée, la signature était très lisible.

Était-ce la fatigue du voyage ? Cette curieuse rencontre nous parut d'une drôlerie irrésistible.

— On dirait que, pour une fois, il a ôté son masque. Ça serait la meilleure si c'était encore un faux.

Il arrive donc au faussaire de signer son nom au bas de certains tableaux non dépourvus de caractère en ce qu'ils montrent « un travail minutieux » et « ne laissent pas indifférent ». Faut-il voir dans ce stratagème une soudaine franchise ou, au contraire, s'agit-il d'une simple variation de l'activité médiumnique du faussaire ? Qu'est-ce donc que cette nouvelle médiation et pourquoi passer par ces variations d'identité ? Pour le comprendre, il faut saisir les motivations du faussaire qui termine sa vie en fabriquant des feux d'artifice de façon clandestine. Non seulement le biographe finit par retrouver un faux curriculum vitae dans lequel est relatée avec précision une carrière inexistante d'artificier et au terme duquel est tracée « avec un grand luxe de fioritures » sa signature, mais il apprend que toute son activité illégale des dernières années vise à reproduire « une couleur aussi soutenue que le violet des campanules ». En mettant côte à côte les deux principales activités de la vie du faussaire, on peut faire l'hypothèse que la copie acquiert d'autant plus d'importance que, au mieux, elle renoue avec le même type de présence que le vrai procure et, au pire, elle reconduit le travail à une question d'identité.

Le tout dernier témoignage raconté au biographe montre le faussaire brisé par le travail et incapable de regarder ce qu'il a produit, comme s'il rejouait là encore son rapport au firmament du grand maître. Le feu d'artifice demeure une production éphémère qui n'a d'égale que le caractère provisoire des faux (que l'on ne tarde pas à découvrir), cependant même que, dans les petites localités de montagne où le faussaire a vécu ses dernières années et où il a vendu quelques-uns de ses pastiches, le biographe avoue qu'il a une sorte de vision au-delà de l'authentique et de la copie dans laquelle le maître et le faussaire se mêlent et où, en fait, ils s'effacent sous la tradition ou la transmission des générations.