La critique d'art contemporaine chinoise

Anny Lazarus

▶ **To cite this version:**

Anny Lazarus. La critique d'art contemporaine chinoise : Modèles théoriques et visions de l'histoire : les outils conceptuels des critiques d'art chinois.. Art et histoire de l'art. Aix Marseille Université, 2015. Français. NNT : . tel-01278651v3

HAL Id: tel-01278651

https://theses.hal.science/tel-01278651v3

Submitted on 28 Apr 2016

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.

Copyright

AIX-MARSEILLE UNIVERSITÉ

ÉCOLE DOCTORALE ED 354

IrAsia UMR 7306
LESA EA 3274

Thèse présentée pour obtenir le grade universitaire de docteur
Langue & littérature chinoises
Sciences de l'art

Anny LAZARUS

La critique d'art contemporaine chinoise

Modèles théoriques et visions de l'histoire : les outils conceptuels des critiques d'art chinois.

中國大陸當代藝術批評

理論模式和歷史視角——中國藝術批評家的概念方法

Soutenue le 20 mars 2015 devant le jury

Itzhak Goldberg	Rapporteur, examinateur
Emmanuel Lincot	Rapporteur, examinateur
Sylvie Coëllier	Directrice de thèse
Noël Dutrait	Directeur de thèse

N° attribué par la bibliothèque

À mon père, Pierre Lazarus (1922-2013), qui m'a transmis le goût d'apprendre

L'esprit du chercheur doit toujours faire activement, en lui-même, une place à l'Autre étranger. Et cette action créatrice d'ouverture à l'Autre, qui sinon reste étranger et distant, est la dimension la plus importante de la mission du chercheur.

Edward W. Said (2003)

La théorie n'est pas ce lieu sérieux qu'on croit. C'est Guignol. L'esbroufe le dispute à la componction. Personnages. Masques. Entrez entrez, et vous verrez. Saisir comment ils bougent, et même les agiter soi-même, voilà le plaisir. La pièce vient seulement de commencer. Où qu'on la prenne, on arrive toujours au commencement. La pièce n'a pas de fin, bien sûr. Ni de morale. C'en est déjà une, peut-être, que de ne pas avoir de fin. Nous en sommes tous en même temps les spectateurs et les acteurs.

Henri Meschonnic (1988)

Sommaire

Introduction 13

Remarques préliminaires 13

Motivations de départ 13
Cadre historique et repères essentiels (1978-2013) 15
Écueils de l'"Import-export intellectuel" 16
Délimitation du corpus 18
Étendue de la recherche et champs disciplinaires 19
Structure de la thèse : du contexte aux textes 21

Des questions à la théorie 23

Compétences et éthique 24
Nationalisme et sinéité 26
Orient/Occident : attirance et défiance 27
- Engouement pour la French Theory 28

Pouvoir de nommer 29
Élaboration de modèles théoriques 30

Précautions d'usage 31

Transcription des caractères chinois 32
Références bibliographiques 32
Abréviations utilisées 32

1 - Dénomination et cadre de la recherche 35

De la critique publique à la critique académique 35

L'état de la recherche 40

Les études dans le cadre universitaire 40
- Recherches anglo-saxonnes 40
- Recherches francophones 51

Les éditions scientifiques et les catalogues spécialisés 60
- Ouvrages anglo-saxons 60
- Publications en français 65

La critique d'art peu considérée 66
Les lieux pour la recherche 68
- Les archives de l'art asiatique 68
- Le centre de recherche Gao Minglu 70

Les personnalités de la critique d'art chinoise 71

Li Xianting, le "père fondateur" 72
Gao Minglu, le "rectificateur des noms" 74
Wang Lin, le pourfendeur de l'hégémonie de Pékin 78

Yi Ying, l'expert en écrits occidentaux 81
Wang Nanming, l'adversaire de la sinéité 82
Duan Lian, un passeur de concepts 83
He Guiyan, une vision exigeante de la discipline 84
Liao Shangfei, la confrontation maître - élève 85

Documents de travail, des éditions sous surveillance 86

Les revues 88
- Les revues aux mains des critiques 91

Meishu, la revue qui fait autorité 94
Meishu yanjiu et Shijie meishu, les éditions de la CAFA 100
Shijie meishu, une ouverture sur l'art mondial 101
Zhongguo meishu bao, la gazette qui dérange 101
Jiangsu huakan, le soutien des pratiques expérimentales 113
Meishu sichao, l'incitation à la réflexion 115
Wenyi yanjiu, le support de la recherche théorique 115
Pipingjia, l'outil des critiques 119

Les anthologies 121
- La génération des enfants de Mao 121
- La nouvelle génération 125

La critique d'art dans les collections et les catalogues 126
Les publications non officielles à compte d'auteur 127

2 - Poids de l'idéologie 131

L'intellectuel, l'ennemi public 131

Le contexte politique, l'engagement des intellectuels 133
Les années 1980, la décennie de tous les possibles 134
- Les réformes et la déconstruction de l'idéologie 135
- L'exemple de Zhou Yang, bourreau puis victime 138
- Désenchantement et effacement des intellectuels 141

Les années 1990, la revanche du commerce 143
Les années 2000, l'essor du nationalisme 145
L'intellectuel, le lettré moderne 146
- La figure de l'intellectuel dans l'œuvre de Yang Fudong 147
- La figure de l'intellectuel incarnée par Ai Weiwei 151

Le nationalisme et sa répercussion chez les intellectuels 154

L'influence contrastée de l'Occident 155
La revendication de la sinéité 158
Le retour de Confucius 167
- Les Instituts Confucius au sein des universités 167
- Les enjeux politiques du soft power 169

Crise de la culture, crise du langage 171

La culture anéantie 171
La tyrannie de la langue 172
Les œuvres, cibles d'attaques politiques 180
La bibliothèque idéale des critiques d'art chinois 181
- Fièvre culturelle dans l'édition 181
- Âge d'or des traductions 182

3 - La critique d'art : sortir de l'aphasie ? 185

Le mode critique en Chine 185
Le discours critique dans la Chine classique 186
- La poésie comme paradigme 186
- La notion de sincérité 187
- Classer, c'est critiquer 188
- Les termes de la critique 189
- Conscience et positions du critique 192
  Le pouvoir du critique 195

La pensée esthétique traditionnelle 196
- Le corpus classique 198
- Étudier ou juger le beau 199

Les écrits esthétiques au début du XXe siècle 200

Le lourd héritage de la critique d'art 205
La tutelle officielle 206
- Wenlian, Meixie, émanations du Parti 206
- Un nouveau venu : le mécénat artistique 208

La critique dans la formation universitaire 210
La transmission des savoirs 211

Dépendance ou indépendance des critiques d'art 214
Art et pouvoir : le temps de la vigilance 216

4 - Les critiques et le discours historique 219

Conceptions de l'histoire 222
Retour à Benedetto Croce 227
Paradigmes du discours historique 237

La question des critères 243
Une avant-garde peu avant-gardiste 244
Légitimer le point de départ 248
Incarner la mentalité de son époque 251
Juger l'artiste, non les œuvres, encore et toujours 254
La modernité chinoise selon Gao Minglu 257

Le modèle de Gao Minglu : une histoire non-linéaire 258
Le “contemporain” sur les décombres du post-moderne 261
Redéfinir l’origine de l’art contemporain en Chine 265
Le récit d’une histoire spatialisée 268
Qiang, refonte et limites 270
La monumentale histoire de l’art de Lü Peng 288
La tentative de vulgarisation de Lu Hong 294
Le cas de l’exposition de février 1989 317
Les principaux responsables et leur statut actuel 325
L’exposition dans les revues de l’époque 330
Les artistes sélectionnés et leur influence aujourd’hui 340
20 ans après, réactiver China/Avant-garde 341
Écrire l’histoire de l’art selon He Guiyan 344

5 - Analyse de la critique 355

La critique chinoise entre local et global 355
Les termes d’une langue à l’autre 356
Moderne, contemporain, avant-garde 357
Modernisme et modernité 359
Postmodernisme / postmodernité 362
Individualisme vs humanisme 363
Cuowei – Dislocation 365
Dualisme/synthèse 366
Représentation 368
Regard/gaze 370
Écoles et formes artistiques 371
⋆ Minimalisme 371
⋆ Art conceptuel 372
⋆ Abstraction 375
⋆ Performance, art performatif 380
Débats d'idées et prise de conscience 381
• Premières interrogations 382
• Retour au débat 401
Le temps de la méta-critique 409
• Un langage métaphorique 409
• Pi Daojian et l’évolution de la terminologie 412
• Duan Jun et les formes d’énonciation 419
• Dai Dan : lecture tabulaire et discours linéaire 421
Dialogue Orient-Occident 426
L’emprunt, faiblesse ou prouesse ? 429
Comprendre le postmodernisme 433
L’exemple de la French Theory 438

- Le paradigme sémiologique 443
- Déconstruction et post-colonialisme 449
  - Déconstructivisme et Yi : le consensus 450
- Le post-structuralisme à l'épreuve du yi 456
- Une lecture chinoise de Foucault 458

L'art abstrait, confrontation de points de vue 472

Li Xianting et l'art abstrait 473
- Processus et méditation, guohua et abstraction 474
- Chapelet et traits de pinceau, un texte "testament" 478

Gao Minglu, définir l'art abstrait 490

He Guiyan et la marginalisation de l'art abstrait 504
- Une lecture critique de Li et de Gao 505
- La Post-abstraction, l'avenir de l'art abstrait 508

Quelques modèles théoriques 514

L'analyse situationnelle appliquée à l'art 515
- "Tirer la leçon" de Karl Popper 516
- "Emprunter les flèches... ", un problème poppérien 521

La théorisation chez Gao Minglu 530
- De la peinture rationnelle au maximalisme chinois 532
- Le maximalisme, une spécificité de l'art chinois ? 539
- Yi pai lun, une théorie contre la représentation 553
  - Yi, concept primordial de l'esthétique classique 555
  - Yi ou la fusion des trois concepts classiques li, shi, xing 571
  - Le cadre de légitimation 580
  - Les intentions de l'auteur 582
  - La structure du livre, entre profusion et confusion 585
  - Yi pai lun : mode d'emploi 605
  - Les œuvres dans l'exposition 613
  - La recension du livre 621
    - ⋆ La sentence de Wang Nanming 624
    - ⋆ L'étude de Liao Shangfei 632
  - Conclusion : Yi pai lun, un écrit controversé 655

L'"art critique" de Wang Nanming 659
- Parcours singulier d'un critique "indépendant" 659
- L'art contemporain chinois miné par le post-colonialisme 665
- La leçon de Peter Bürger et la "méta-avant-garde" 667
- Art politique et politisation de l'art 669
  - ⋆ Des œuvres à la théorie, de la théorie aux œuvres 671
- L'artiste "critique" : du lettré à l'intellectuel 678
- L'art critique, une théorie transdisciplinaire 680

Conclusion générale 687

Annexes **695**

Références bibliographiques **695**

Ouvrages et articles cités 695
Sites internet cités 749

Illustrations **751**

Lexique, néologismes et translitérations **771**

- Mouvements 771
- Vocabulaire artistique et esthétique 772
- Translitération des noms occidentaux 774

Documents, textes originaux et traductions **779**

Documents et articles des revues présentées 779
- Histoire - concepts- personnalité 779
- Lénine et l'école moderniste 785
- Le défi de Zhu Xinjian 787
- Association des artistes chinois d'outremer 789
- La peinture traditionnelle est dans une impasse 791
- Attribuer ou se partager les prix 795
- Une époque dans l'attente d'une grande âme... 798

Au sujet de l'exposition China/Avant-garde de 1989 808
- Artistes participant à China/Avant-garde 808
- ZGMSB du 13 mars 1989 809
    - ⋆ Chapeau de l'éditeur 809
    - ⋆ Deux détonations, dernier salut de l'art moderne ! 809
    - ⋆ Analyse des détonations au musée des beaux-arts 812
- Ne pas revenir en arrière 814
- La roulette et dada 818
- Aperçu de l'exposition d'art moderne chinois 820
- Interview de Gao Minglu 834
- Interview de Li Xianting 845

Polémiques, encore et toujours 853
- Pourquoi n'y a-t-il pas Wang Guangyi ? 853

Au sujet de l'exposition Yi pai : La pensée du siècle (2009) 857

Index onomastique **859**

Remerciements **871**

Introduction

Remarques préliminaires

Représenté en paysan courbé sous une charge trop lourde ou en martyr levant haut une lanterne pour indiquer le chemin, le critique chinois tient une place notable dans l'œuvre-fresque du sculpteur Li Zhanyang 李占洋, une adaptation ironique de la monumentale sculpture réaliste-socialiste *Cour de la collecte du fermage* des années 1960 (Ill. 1). Paysans spoliés et propriétaire foncier cupide sont remplacés par les différents acteurs du milieu de l'art. Artistes célèbres, collectionneurs, commissaires d'exposition, galeristes se joignent à nos deux critiques Li Xianting 栗宪庭 portant son tribut et Gao Minglu 高名潞, les fers aux pieds, mais éclairant la voie vers la théorie salvatrice. Dans cette pièce réalisée en 2007, exposée à la galerie Urs Meile à Pékin en 2008, Li Zhanyang dresse un portrait pertinent de la scène artistique de son pays : qu'il soit chinois ou occidental, créateur, diffuseur, soutien financier, critique, artiste, chaque personnage campé par Li a contribué en Chine au succès de l'art contemporain.

Motivations de départ

C'est par la description d'une œuvre que je débute cette introduction. Pourquoi alors s'intéresser à la critique plutôt qu'à l'art ? Les œuvres suscitent une réaction immédiate, elles ne laissent jamais indifférent : l'amateur peut devant chaque pièce qui l'interpelle convoquer ses expériences, établir des relations, engager une réflexion personnelle. Et l'art contemporain chinois, qu'il soit séduisant, ironique, radical ou sulfureux, nous apprend en outre beaucoup sur la situation d'un pays en pleine mutation, motivant de nombreuses recherches : une consultation des sujets de thèses dans les différents fichiers accessibles sur internet donne la mesure de l'attention qu'il suscite dans le milieu universitaire. Filiations, emprunts, portée sociale, contexte politique, mondialisation, ou encore questions plus prosaïques comme le marché de l'art sont autant de thèmes traités.

Moins ostentatoire, plus discrète, la critique ne se laisse pas appréhender directement. Le texte fait écran. Cependant, les critiques chinois ont joué un rôle prépondérant dans l'essor de l'art contemporain, comme le précise

métaphoriquement l'un d'entre eux, He Guiyan 何桂彦 qui s'interroge sur l'indépendance de la discipline : "critiques et artistes étaient unis, compagnons d'armes dans les tranchées". Dans mon mémoire de master-recherche soutenu en 2008 j'ai défini le cadre d'émergence de la critique d'art chinoise après 1979. En m'appuyant essentiellement sur l'ouvrage de Jia Fangzhou 贾方舟 *Ère de la critique*, publié en 2003, je me suis ainsi familiarisée avec de nombreux auteurs, repérant parmi eux les personnalités marquantes tout en relevant les sujets qui suscitent aujourd'hui le plus de débats dans la profession. Ma thèse s'inscrit dans la suite logique de ce premier travail, passant en quelque sorte du contexte aux textes.

Indéniablement ces écrits, rédigés dans un pays totalitaire où l'expression reste sous surveillance, gagnent à être mieux connus. C'est une des raisons qui a déterminé ma recherche : la volonté de comprendre les choix et les implications des critiques, depuis l'émergence de nouvelles formes artistiques après la Révolution culturelle, à la prise de conscience d'une exigence théorique au milieu des années 1980, jusqu'à une distanciation indispensable pour conter à partir des années 2000 des "histoires de l'art contemporain chinois". D'une manière générale, les thèses consacrées à l'art contemporain chinois font peu de cas du travail des critiques. Ces derniers apparaissent dans les bibliographies mais leurs textes sont rarement étudiés, quoique parfois certains auteurs n'hésitent pas à mettre en doute les compétences des uns et des autres, raillant un style jargonneux et creux. Ces allégations très défavorables à l'encontre des critiques chinois ne m'ont pas dissuadée dans mon projet visant à mettre en évidence leurs apports théoriques.

L'autre raison dépend d'une motivation plus profonde qui s'est clarifiée au cours du travail. En effet, je ne me suis pas lancée dans cette entreprise pour espérer faire carrière, puisque ma vie professionnelle est désormais derrière moi ; le plaisir de la recherche (qui se transforme à certains moments en épreuve) ne suffit pas à expliquer ma résolution. Or ces auteurs, ceux qui sont nés avec la république populaire de Chine sont en fait à peu près de ma génération. En tant qu'intellectuels, ils ont été victimes de la haine tenace de Mao pour cette catégorie sociale qualifiée de "puante". Ils ont ensuite trouvé l'énergie de passer les examens pour entrer à l'université puis ont

accompagné les réformes et ont participé à la “fièvre culturelle” qui a redonné vie à l’intelligentsia chinoise. C’est une forme d’empathie qui m’a ainsi mobilisée en m’offrant l’occasion de leur rendre hommage à travers cette thèse.

Cadre historique et repères essentiels (1978-2013)

Les textes que je présente, écrits de 1978 à 2013, sont indissociables du contexte politique, une succession de phases d’apaisement alternant avec des campagnes de répression, selon le bon vouloir du Parti communiste chinois.

La mort du Premier ministre Zhou Enlai le 8 janvier 1976, suivie du premier Printemps de Pékin en avril, marque le début d’une année décisive dans l’histoire de la Chine. Le décès de Mao Zedong le 9 septembre 1976 et l’arrestation de la Bande des Quatre en octobre, entérinent la fin de la Révolution culturelle (1966-1976). La période stimulante dite d’Ouverture et de réformes *Gaige kaifang* 改革开放, initiée par Deng Xiaoping (1904-1997), qui orchestre son retour au pouvoir en s’appuyant sur les intellectuels, débute en 1978. Elle s’accompagne d’un mouvement de libération de la pensée qui favorise une reprise des activités éditoriales, auxquelles participent activement artistes et critiques. Au cours de la décennie des années 1980, la Chine avance dans les réformes économiques mais renonce aux réformes politiques auxquelles aspire l’intelligentsia. Les revendications de démocratie n’obtiennent alors comme réponse que la répression (arrestations de plusieurs personnalités). Les événements de 1989 qui agitent le monde communiste atteignent la Chine, mais dans le bras de fer des étudiants avec le régime, l’occupation de la place Tian’anmen en mai et juin 1989 (deuxième Printemps de Pékin) se termine dans un bain de sang et sera suivie de deux longues années de fermeture et de repli. En 1992, Deng Xiaoping relance les réformes et encourage l’accueil d’investisseurs étrangers. Sous l’emprise des règles du capitalisme et du libéralisme, le pays se transforme de manière radicale au cours des années 1990. Les années 2000 sont celles de l’accès au statut de grande puissance, une Chine complètement intégrée dans le réseau de la mondialisation, mais qui refuse toujours la liberté d’expression en

contrôlant les supports de l'information et les échanges sur Internet. Préservant coûte que coûte l'autorité du Parti, les dirigeants réfrènent l'émergence d'une société civile indispensable à tout débat démocratique. C'est dans un tel contexte défavorable que les critiques d'art sont parvenus à poser les bases de leur discipline.

Écueils de l'"Import-export intellectuel"

Consacrer une étude aux écrits de ces auteurs qui endossent plusieurs fonctions, celles de critique, de commissaire d'exposition, d'historien d'art, de théoricien, d'enseignant, s'avère indispensable et urgent. Mais étudier la critique d'art contemporaine chinoise astreint à se confronter à la circulation de textes, d'une langue à l'autre, d'un mode de pensée à l'autre, d'une tradition à l'autre, et souvent à un travail de re-traduction des théories et des concepts occidentaux introduits, explicités par de nombreux auteurs. Pierre Bourdieu, il est vrai, dans le contexte des échanges franco-allemands, lors d'une allocution intitulée "Les conditions sociales de la circulation internationale des idées", prononcée en 2002, analyse les difficultés de ce qu'il désigne comme un véritable "import-export intellectuel" :

> Le fait que les textes circulent sans leur contexte, qu'ils n'importent pas avec eux le champ de production – pour employer mon jargon – dont ils sont le produit et que les récepteurs, étant eux-mêmes insérés dans un champ de production différent, les réinterprètent en fonction de la structure du champ de réception, est générateur de formidables malentendus.

Ces auteurs chinois, qui se posent en découvreurs de théories occidentales, qu'ils les prennent comme modèles pour proposer un outil conceptuel – ainsi l'analyse situationnelle présentée par Dai Dan 戴丹 à partir des thèses de Karl Popper, ou qu'ils les confrontent aux traités classiques, tel Gao Minglu inventant (ou redécouvrant) la théorie de l'École du *yi*, une synthèse de notions esthétiques de la Chine classique et d'emprunts aux philosophes allemands et français passés au travers de la médiation américaine — sont confrontés à cette situation et agissent tous selon un faisceau d'intérêts, comme le soulève Bourdieu dans la même allocution :

> Qui sont les découvreurs et quels intérêts ont-ils à découvrir? Je sais bien que le mot « intérêt » choque. Mais je pense que celui qui s'approprie, en toute bonne foi, un auteur et s'en fait l'introducteur a des profits subjectifs tout à fait sublimés et sublimes, mais qui sont néanmoins déterminants pour comprendre qu'il fasse ce qu'il fait. [...] Ce que j'appelle « intérêt », ce peut être l'effet des affinités liées à l'identité (ou l'homologie) des positions dans des champs différents [...]. Faire publier ce que j'aime, c'est renforcer ma position dans le champ - cela que je le veuille ou non, que je le sache ou non, et même si cet effet n'entre en rien dans le projet de mon action. Il n'y a pas de mal à ça, mais il faut le savoir. [...] On peut comprendre ces échanges comme des alliances, donc dans la logique des rapports de force, comme, par exemple, des manières de donner de la force à une position dominée, menacée.

Le diagnostic de Bourdieu s'applique aux écrits de ces auteurs chinois que j'ai choisi d'étudier qui sont des passeurs entre deux cultures, mais aussi à mon propre travail car j'introduis l'amateur d'art occidental à la lecture d'une sélection de critiques d'art chinois au risque de reprendre ou de commettre des malentendus. Loin de moi le désir de m'approprier ces auteurs ou de "renforcer ma position". Dans cette recherche, je tente d'éviter les écueils que dénonce Bourdieu dans son avertissement :

> Et aussi parce que le transfert d'un champ national à un autre se fait à travers une série d'opérations sociales : une opération de sélection (qu'est-ce qu'on traduit? qu'est-ce qu'on publie ? qui traduit ? qui publie ? ; une opération de marquage (d'un produit préalablement « dégriffé ») à travers la maison d'édition, la collection, le traducteur et le préfacier (qui présente l'œuvre en se l'appropriant et en l'annexant à sa propre vision et, en tout cas, à une problématique inscrite dans le champ d'accueil et qui ne fait que très rarement le travail de reconstruction du champ d'origine, d'abord parce que c'est beaucoup trop difficile) ; une opération de lecture enfin, les lecteurs appliquant à l'œuvre des catégories de perception et des problématiques qui sont le produit d'un champ de production différent.

L'objet de ce travail, en présentant le "champ d'origine" et le contexte qui colle aux textes, est de répondre à cette question posée par Bourdieu. Elle concerne les enjeux qui mobilisent les intellectuels dans leur démarche théorique, soit la légitimation de leur statut, une rivalité avec les grands théoriciens occidentaux, ou simplement la tentative de donner une rigueur à cette discipline qu'ils construisent, en redécouvrant leur propre culture, mise à mal pendant l'ère maoïste, tout en assimilant plus ou moins bien les thèses occidentales. Depuis la fondation de la république populaire de Chine (1949),

la critique appartient à un domaine “interdit”, inexploré, celui des sciences humaines. L’étude de son émergence est donc indissociable du contexte dans lequel l’intelligentsia a retrouvé son statut et a assumé un rôle de tout premier plan dans la transformation du pays.

Délimitation du corpus

Les écrits critiques existent sous plusieurs formes : articles de presse, textes de catalogues d’exposition, anthologies diverses, histoires de l’art chinois, ou encore livres plus ambitieux à visée théorique. Pour m’orienter dans ce foisonnement et circonscrire mon propos, j’ai suivi deux thématiques : d’une part le propre regard des critiques sur leur pratique et les débats concernant la difficile genèse de cette discipline qu’ils ont eux-mêmes fondée, soit des préoccupations qui relèvent de la méta-critique ; d’autre part l’abstraction, une question récurrente car assimilée à l’art occidental et censée être porteuse de valeurs démocratiques. Avec ces contraintes que je me suis imposées, j’ai privilégié au départ les auteurs engagés dans le développement de l’art chinois mais qui étaient peu ou pas connus en France. Incontournables sont les deux personnalités mises en avant dans l’œuvre de Li Zhanyang : Li Xianting et Gao Minglu. Leurs écrits, en partie publiés dans des catalogues d'exposition, sont en étroite relation avec les œuvres. Les textes que j’ai réunis se complètent, se répondent ou s'opposent, ils constituent un ensemble que j’ai progressivement enrichi de références proposées par les auteurs. Ce parcours dans la critique chinoise, parfois sinueux et contingent, est resté ouvert aux surprises, tels les travaux de deux étudiants-chercheurs, Sun Peng 孙鹏 et Liao Shangfei 廖上飞, qui jugent les critiques d’art et les textes sur lesquels porte ma propre étude. Un autre heureux hasard, le lancement en 2008, alors que je commençais mes recherches, de la revue *Pipingjia* 批评家 [Critique ou *Art Critic*], une publication trimestrielle, entièrement consacrée à la critique, conçue et réalisée par les membres de l’association nationale des critiques d’art. Au fil des rubriques des différents numéros et des colonnes ouvertes aux jeunes auteurs, j’ai pris la mesure des débats “à chaud” qui ont animé les nombreuses sessions annuelles organisées par l’association. Les thèmes retenus, développés, discutés par

les critiques ont aussi enrichi ma réflexion. Avançant de texte en texte, j'ai ainsi découvert l'œuvre téméraire et polémique de Wang Nanming 王南溟 qui prend à rebours les idées de Gao Minglu, en défendant un art de nature critique.

En rassemblant ce corpus, je ne prétends pas proposer une anthologie de la critique d'art chinoise, mon ambition est plus modeste : mettre en lumière quelques auteurs que je qualifie, en parodiant la nomenclature chinoise, de moyens-vieux, moyens-jeunes et jeunes, tous engagés dans une réflexion théorique et impliqués, en tant que commissaires d'exposition, dans l'essor de l'art contemporain chinois.

Étendue de la recherche et champs disciplinaires

Mon travail concerne deux grands domaines – les sciences de l'art et la connaissance de la Chine. La critique contemporaine chinoise offre des passages constants entre les textes d'esthétique classique et ceux de la modernité occidentale, analysée, commentée, évaluée à partir de nombreuses références, essentiellement anglo-saxonnes : les écrits d'Aloïs Riegl, Roger Fry, Clive Bell, Erwin Panofsky, Harold Rosenberg, Thomas Mitchell, Clement Greenberg, Karl Popper, Peter Bürger, Michael Fried, Arthur Danto... Il s'agit pour les auteurs chinois, en particulier Gao Minglu, d'en souligner les failles avec l'ambition de les combler par leurs propres théories. Lors de mes lectures, j'ai découvert en quelque sorte une sinologie inversée, soit une "occidentologie" : la présentation aux lecteurs chinois des textes majeurs de l'esthétique occidentale, de Platon à Danto. Mais contrairement aux sinologues qui portent un regard positif sur les textes qu'ils étudient, les auteurs chinois montrent souvent une défiance vis-à-vis de la pensée occidentale, avec en filigrane, la volonté de démontrer la supériorité de la pensée orientale. Une des questions que je tente de résoudre est de saisir si cette attitude intellectuelle ambiguë est due à l'influence du courant néo-confucianiste ou à l'emprise du nationalisme et s'il en est ainsi d'apprécier le degré de compréhension de la modernité occidentale à travers les textes cités.

Une autre interrogation porte sur l'impact du structuralisme, du post-modernisme et du post-structuralisme. Michel Foucault ou Jacques Derrida

sont souvent mentionnés, je m'efforce de montrer comment ces auteurs de la *French Theory* ont nourri, malgré les difficultés de passer d'une langue à l'autre, la réflexion des critiques chinois. Ces diverses références à la pensée occidentale m'ont amenée à confronter les versions chinoises des extraits cités avec le texte original ou la traduction en français quand elle existe, afin d'en apprécier l'intelligibilité et la pertinence et d'évaluer dans quelle mesure ce détour par la pensée occidentale sert ou dessert l'argumentation théorique de l'auteur.

Les ouvrages de Gao Minglu, auteur prolifique, sont au cœur de mon travail. Sa réflexion théorique depuis le milieu des années 1980 l'a conduit à restaurer les concepts de la peinture classique, à les appliquer à l'art contemporain et à les fondre avec les notions poststructuralistes en un tout indivisible et atemporel, le *yi* 意, car il considère que les concepts occidentaux ne sont pas valides pour analyser et interpréter les œuvres chinoises, il faut donc créer des concepts propres à la Chine. Il propose ainsi une terminologie qui lui a valu le surnom confucéen de "rectificateur des noms". Gao défend des points de vue parfois contestables, avec une argumentation pas toujours irréfutable dans son ouvrage *Théorie de l'École du yi* [*Yi pai lun* 意派论] paru en 2009, que je présente longuement dans le cinquième chapitre. Malgré des défauts, ce discours théorique est un témoignage édifiant sur cette volonté d'embrasser à la fois l'esthétique, la sémiologie, la linguistique, l'histoire de l'art... tout en revenant aux catégories classiques, notions complexes que les sinologues occidentaux comme Nicole Vandier-Nicolas, Pierre Ryckmans, Yolaine Escande, ou encore François Jullien ont analysées avec rigueur.

La traduction constitue le préalable à ma recherche. Au cours de cette étape, je me suis confrontée à la difficulté de cerner ces nombreux néologismes créés ou repris par les auteurs pour désigner les concepts esthétiques de la modernité occidentale. Ce travail lexical me semble fondamental, il est aussi au cœur des préoccupations des critiques, par exemple Duan Lian 段炼, dans un article concernant la réception de Michel Foucault, réexamine la terminologie utilisée par le traducteur et en démontre les insuffisances. J'explicite ainsi plusieurs termes relevés au cours de mes lectures dans le chapitre V et je propose en annexe les bases d'un outil répertoriant à la fois le

vocabulaire technique et notionnel, les dénominations de mouvements artistiques apparus tout au long du XXe siècle ainsi que les translitérations de nombreux noms d'artistes et d'auteurs occidentaux. Cet outil complète le *Dictionnaire des beaux-arts anglais-chinois* de Zhang Rongsheng 张荣生 et Wu Dazhi 吴达志 publié en 2011 aux éditions Renmin meishu de Pékin et pourrait s'avérer utile à d'autres chercheurs concernés par le domaine de l'art.

Structure de la thèse : du contexte aux textes

L'organisation de ma thèse me semblait au départ assez simple, présenter par génération les auteurs retenus, commenter et donner des extraits de leurs textes, en repérer les principaux paradigmes. Or je me suis vite aperçue que cette structure ne rendait pas compte de la complexité de la situation chinoise. Trop de questions m'avaient accaparée dans mon travail de lecture et de traduction, la situation des revues et leurs liens avec le pouvoir, les problèmes de traduction, l'accès aux textes occidentaux et leur compréhension... J'en suis venue à traiter ces différents points au risque de repousser mon sujet central - les textes théoriques - en proposant un parcours plus sinueux, à travers cinq parties dédiées à la critique, aux acteurs et aux conditions de la recherche, au contexte et aux outils, pour les trois premières, puis aux textes pour les deux dernières. Dans l'annexe j'ai regroupé la bibliographie, les illustrations, un choix de traductions et un index. Si parmi les différents chapitres, seul les deux derniers répondent réellement à mon projet initial, les précédents – un détour qui m'est apparu nécessaire – concernent bien la critique d'art et les critiques en Chine, car j'ai veillé à prendre en compte autant que possible les témoignages de ces derniers.

Dans le premier chapitre, tout en délimitant le champ de ma recherche, je rappelle que la critique d'art en Chine s'est construite sur les ruines de la critique publique, un "sport national" dans la Chine maoïste, le terme chinois *piping* 批评 est directement issu de cette critique publique, qui a laissé de sinistres traces. Puis je présente les principales personnalités ainsi que la variété des formes de publications, officielles ou non. Parmi ces supports, les revues spécialisées – le principal outil du chercheur – méritent une attention

particulière. Elles reflètent directement – à chaud – le contexte de l'époque et le système régissant artistes et critiques. Je propose ainsi une histoire de la critique et de l'art à travers les choix éditoriaux de ces revues qui insistent sur certains événements et en passent d'autres sous silence.

Dans la mesure où les modalités intrinsèques de la critique sont indissociables d'un cadre démocratique garantissant une liberté d'expression, les tiraillements entre rigueur intellectuelle et propagande nationaliste chez les critiques chinois m'ont poussée à étudier le contexte idéologique dans le deuxième chapitre : je dresse un portrait de ces intellectuels d'une curiosité insatiable en retraçant leur parcours. Je rends compte aussi de l'état de leur outil de travail, la langue, profondément contaminée par les slogans maoïstes. Leurs très nombreuses références – auteurs occidentaux, contemporains ou fondateurs de la pensée occidentale, mêlés aux auteurs chinois traversant aussi toute l'histoire de la Chine – des Royaumes combattants jusqu'au début du XX^{e} siècle – m'ont incitée à décrire dans ce même chapitre cette situation d'import-export culturel.

Le troisième chapitre est consacré à l'état de la critique, je me réfère à des articles dénonçant son "aphasie", ses défaillances et sa soumission au marché. J'y décris aussi l'organisation officielle d'une critique sous tutelle. J'ouvre ce chapitre en rappelant le mode critique de la Chine classique, en prise avec le politique à travers la fonction du lettré-mandarin. Ces "théories esthétiques", remontant aux premières dynasties de l'Antiquité, privilégient l'attitude morale et attirent en ce début du XXI^{e} siècle l'attention de plusieurs auteurs, c'est pourquoi j'en précise les différents concepts, et je mets en évidence les critères qui restent encore valides dans les textes contemporains. Dans ce chapitre apparaît en filigrane une forme d'histoire de la critique chinoise.

Pour rappeler l'histoire récente de la Chine et de l'art contemporain, mais sans répéter les chronologies publiées dans de nombreuses thèses ou catalogues, tout en restant concentrée sur mon objectif, j'ai choisi d'une part de retracer dans le deuxième chapitre l'histoire des revues d'art et des éditions, dans lesquelles j'ai puisé une grande quantité de matériaux, puis de présenter dans le quatrième chapitre plusieurs "histoires de l'art contemporain chinois", écrites

par les critiques chinois (Gao Minglu, Lü Peng 吕澎 et Lu Hong 鲁虹). En abordant le discours historique, je mets en avant deux types de positions théoriques chez les auteurs : rendre compte soit de l'influence du modèle sociologique qui suit les événements historiques et politiques, soit d'une préoccupation philosophique, cherchant à éviter une "histoire linéaire", en intégrant les concepts structuralistes et post-structuralistes ou encore post-colonialistes. Ainsi pour introduire leurs "histoires de l'art chinois" la plupart des auteurs convoquent le philosophe italien Benedetto Croce.
Dans ce chapitre, je traite également en détail les différents articles annonçant puis dénonçant l'exposition *China/Avant-garde* de février 1989, événement marquant qui a "échappé" à ses organisateurs. Sa portée historique s'est révélée *après coup* – expression empruntée à Hal Foster – en raison de la présence d'artistes qui n'ont pas hésité à braver l'interdiction institutionnelle de pratiquer dans l'enceinte du musée certaines formes artistiques.
Par la voix des critiques, ce chapitre offre au lecteur un historique du développement de l'art contemporain chinois et fait ainsi office de chronologie.

Le dernier chapitre débute avec la nécessaire clarification de la terminologie en raison des difficultés de traduction. J'ai privilégié un ensemble de textes axés sur l'art abstrait puis des écrits affichant une ambition théorique afin de témoigner du travail considérable mené par les critiques chinois depuis trois décennies. Pour chaque ouvrage, je tiens compte de leur accueil par la profession et résume les principales remarques ou attaques des détracteurs.

Au cours du travail de rédaction de ces cinq chapitres, j'ai veillé à faire une distinction claire entre les résumés que je construis à partir de mes traductions ou de mes notes de lecture, mes commentaires et remarques agrémentés parfois d'avis positifs ou négatifs quand cela m'a semblé indispensable, et les extraits cités qui illustrent un style, un raisonnement et une prise de position.

Des questions à la théorie

Les critiques que j'ai choisis appartiennent à trois générations : ceux nés avec la république populaire de Chine (1949) (les "enfants de Mao") et qui ont donc en tant que "jeunes instruits" subi la rééducation à la campagne, n'entrant à l'université qu'après la Révolution culturelle (Li Xianting, Gao Minglu, Wang

Lin ou Yi Ying...) ; ceux qui ont pu suivre une scolarité normale, (nés au début des années 1960 et pendant la Révolution culturelle) (Duan Lian, Wang Nanming, He Guiyan...) et la nouvelle génération, née avec la Chine de Deng Xiaoping ouverte sur l'extérieur (de la fin de la Révolution culturelle au début des années 1990) (Bao Dong 鲍栋, Dai Dan, Liao Shangfei, Sun Peng...). Ces derniers ont attiré mon attention car ils entreprennent des recherches sur les textes de leurs aînés.

Compétences et éthique

Jia Fangzhou décrit très bien la situation de la critique en fonction du contexte politique : ayant pris en main dans les années 1980 les rédactions des organes de presse, les critiques de la première génération sont véritablement les "chefs spirituels" de la nouvelle vague ou "mouvement de 1985", qui marque les débuts de l'art contemporain chinois. La censure qui sévit après les incidents de Tian'anmen de juin 1989 contraint ceux restés en Chine à changer de rôle et à assumer la tâche de commissaires d'exposition, renforçant ainsi leur position. Mais la relance de la politique d'ouverture économique en 1992, facilitant les investissements étrangers, et par conséquent, le développement du marché de l'art et l'apparition de nombreuses galeries, fragilise leur indépendance et leur intégrité. Ils perdent aussi leur position hégémonique et incontournable, car les artistes qui se sont considérablement enrichis n'ont plus besoin de leur soutien pour atteindre la notoriété.

L'abondance des articles appartenant à la catégorie de la "méta-critique" témoigne d'un regard introspectif sur la discipline. Éthique, rhétorique, critères, pertinence, indépendance sont les principaux sujets abordés. Les textes choisis permettent de décrire le constat sans concession que font les critiques de la première génération sur une critique "littéraire" dont les bases théoriques font défaut. À cette époque – le milieu des années 1980 – tous les regards étaient tournés vers l'Occident, l'ontologie *bentilun* 本体论 de la critique est au cœur des débats, il est urgent d'assimiler les écrits de Venturi, Gombrich, Panofsky pour sortir du simple commentaire.

Une autre question récurrente toujours présente dans les textes récents est

l'éthique des critiques, mise à mal par leur système de rémunération et les enjeux financiers d'une reconnaissance internationale, le pessimisme est palpable chez certains auteurs comme He Guiyan. La compétence de ces critiques est aussi mise en doute : des défaillances théoriques, un manque de curiosité, une méconnaissance des textes classiques et occidentaux et une formation insuffisante et inadaptée dont je détaille dans le chapitre III les cursus au sein des instituts des beaux-arts. Liao Shangfei, jeune diplômé, souligne aussi une situation défavorable au débat d'idées. Il déplore les rivalités professionnelles et stigmatise les réticences à reconnaître entre pairs la pertinence des idées avancées à travers l'exemple de Wang Nanming. L'esprit de dialogue perceptible lors des entretiens publiés en pleine effervescence culturelle, dont je rends compte dans le chapitre V, est remplacé par des attaques, pamphlets ou satires comme l'illustrent les réactions au dossier célébrant l'art contemporain chinois publié par l'hebdomadaire *Xin zhou kan* 新周刊 en 2011 ou l'absence totale d'échanges constructifs entre Gao Minglu et ses détracteurs.
La rhétorique est aussi étudiée : Pi Daojian 皮道坚 montre comment et pourquoi la terminologie a évolué entre 1980 et les années récentes.

Les supports de la critique sont les matériaux même de mon travail. Toutes les revues, officielles comme *Meishu* 美术, [Beaux-arts] ou "électrons libres" comme *Zhongguo meishu bao* 中国美术报 [Beaux-arts de Chine], ont accueilli les textes défendant les nouvelles pratiques artistiques. Évacuant rapidement le langage stéréotypé de la période maoïste, elles ouvrent largement leurs colonnes aux artistes qui peuvent ainsi défendre eux-mêmes leur démarche. Véritables outils de formation, elles rendent compte de la curiosité sans limites des critiques chinois et de leurs lecteurs. Ainsi en 1986, *Meishu* publie une traduction d'écrits de quatre artistes conceptuels américains : Sol LeWitt, Joseph Kosuth, Robert Irwin, Agnes Denes, les deux derniers étant pratiquement inconnus en France à cette époque. Les revues en prise avec l'actualité politique et artistique sont animées par des discussions intenses. La polémique la plus retentissante étant celle provoquée par l'article d'un jeune doctorant de Nankin, Li Xiaoshan 李小山, publié en juillet 1985 dans *Jiangsu*

Huakan 江苏画刊 [Peintures du Jiangsu][1] . Li remettait en cause non seulement la qualité de la peinture traditionnelle chinoise, mais aussi l'éthique des peintres, dénonçant les défaillances des plus célèbres d'entre eux. Un an après cette publication, reprise par d'autres revues, dont certaines avaient carrément réservé une "rubrique spéciale" à cette querelle, les "réponses" fustigeant le jeune auteur ou au contraire le félicitant, paraissaient toujours. Li Xiaoshan a provoqué un réexamen complet de la peinture traditionnelle chinoise, appelée généralement "peinture nationale" *guohua* 国画. Son article a contribué à approfondir les exigences de qualité de la critique d'art ainsi qu'à poser les premiers questionnements théoriques.

Nationalisme et sinéité

> On croit souvent que la vie intellectuelle est spontanément internationale. Rien n'est plus faux. La vie intellectuelle est le lieu, comme tous les autres espaces sociaux, de nationalismes et d'impérialismes, et les intellectuels véhiculent, presque autant que les autres, des préjugés, des stéréotypes, des idées reçues, des représentations très sommaires, très élémentaires, qui se nourrissent des accidents de la vie quotidienne, des incompréhensions, des malentendus, des blessures (celles par exemple que peut infliger au narcissisme le fait d'être inconnu dans un pays étranger). (Bourdieu 2002)

La Chine reste un pays dirigé par un parti unique qui a exercé un contrôle idéologique absolu sur l'art et la littérature, interdisant ou imposant styles et sujets. Pour illustrer dans le deuxième chapitre – *Le poids de l'idéologie* – les retournements politiques qui malmènent les intellectuels, tantôt ennemis publics, tantôt artisans des réformes, j'ai choisi de dresser un portrait de Zhou Yang, ancien "chien de garde" de la culture au début de la République populaire, devenu l'un des principaux réformateurs au lendemain de la Révolution culturelle. Les années quatre-vingt sont une décennie de "tous les possibles", mais après l'avortement des réformes politiques suite aux événements de Tian'anmen, l'enthousiasme fait place au désenchantement au cours des années quatre-vingt-dix, celles de la revanche du commerce, puis la montée du nationalisme marque les années 2000. Ce "poids de l'idéologie"

[1] Li Xiaoshan, étudiant en maîtrise de peinture chinoise traditionnelle de l'institut des beaux-arts de Nankin, publie en juillet 1985 "Mon avis sur la penture chinoise contemporaine" dans le numéro 7 de *Jiangsu huakan*. (JIA, 2003, 1, 406) (cf. texte et traduction p. 791-794).

est dénoncé par plusieurs critiques qui distinguent le nationalisme culturel qu'ils auraient tendance à approuver d'un nationalisme "étroit" qu'ils condamnent. Ils appellent à la vigilance et réagissent parfois avec ironie à la campagne confucéenne qui affiche à tout va le concept d'harmonie en visant la société chinoise en son entier.

L'idéologie plus subtile s'incarnant dorénavant dans le nationalisme a comme arme de séduction le *soft power* qui concerne la culture et affecte le travail des critiques, dont la préoccupation s'oriente de plus en plus vers la culture classique afin de revendiquer leur sinéité. Les auteurs occidentaux – y compris Platon et Aristote – sont alors décriés pour mettre en avant la quintessence de la pensée chinoise, un changement radical par rapport aux années quatre-vingt. Mais à l'inverse, un auteur comme Wang Nanming s'élève contre l'affichage ostentatoire d'une identité chinoise, prenant pour cible Gao Minglu, en quête d'une théorie propre à la Chine pour interpréter l'art contemporain chinois, et les artistes qui manipulent à l'infini les "symboles de la culture chinoise". Face à cette sinéité qui fait office de bannière, que Gao Minglu défend comme un concept spéculatif, porteur de la modernité chinoise, Wang oppose une attitude critique, interventionniste, sondant ce qu'il nomme la "situation problématique chinoise", au risque de passer pour "traître à la patrie". Pour lui l'artiste et le critique doivent revendiquer un statut d'intellectuel, une posture critique et indépendante. Il distingue cet intellectuel idéal du fonctionnaire-lettré classique, trop proche du pouvoir. L'art et la critique que défend Wang Nanming ne peuvent s'épanouir que dans une société libérale et démocratique.
L'analyse de cette critique de la critique montre que les conditions de travail restent affectées par l'emprise de la politique.

Orient/Occident : attirance et défiance

Comment qualifier les relations d'échanges réciproques entre Orient et Occident ? Faut-il retenir la leçon de Baxandall qui condamne le terme d'« influence », selon lui "l'un des fléaux de la critique d'art" ? En progressant dans ma recherche, le terme « dialogue » s'est peu à peu imposé à moi. Cependant, le nationalisme exacerbé, encouragé par le sommet de l'État – le

président Hu Jintao, avant de céder sa place à son successeur Xi Jinping, préconisait de “résister aux forces hostiles qui tentent d'occidentaliser notre culture”, et d’“exporter la culture chinoise” – a pour revers la tendance à systématiquement opposer Orient et Occident, bien que les emprunts se soient faits dans les deux sens, selon l’adage que “l’ancien de l’un est toujours le nouveau de l’autre”. Une telle vision antagoniste réduit la portée du travail des critiques qui, à l’instar de Gao Minglu, tente de faire émerger des corrélations entre les modes de pensée occidentaux et chinois. Tout en préconisant l’emprunt-appropriation, Gao offre au lecteur un résumé trop rudimentaire de l’art occidental qui sert en fait son ambition théorique, montrer la supériorité de la pensée chinoise, au risque d’être raillé par la jeune génération : “Gao lève son concept *yi* comme une arme pour défier toute la culture occidentale, mais cette arme reste dérisoire”. Et l’art contemporain occidental expliqué aux Chinois par Gao – hanté par la dichotomie, miné par la *mimesis* – est bien différent de celui qui m’est familier.

Engouement pour la French Theory

L’une des questions que je m’efforce de résoudre dans ma thèse est l’immense curiosité des critiques chinois pour la “théorie française”, c’est-à-dire les écrits de philosophes français, essentiellement de la mouvance structuraliste, mais passés par la médiation américaine, soit la “*French Theory*”. Une mode qui s’est développée sur les campus américains en même temps que les *cultural studies* et les *subalterne studies*. Ce brassage d’idées répondait aux préoccupations des critiques chinois – en particulier ceux qui poursuivaient leurs études aux États-Unis – et qui réfléchissaient à la situation de l’art chinois dans la nouvelle configuration mondiale. Pour tenter de retracer l’itinéraire qu’ont suivi les textes occidentaux jusqu’en Chine, j’ai esquissé ce que j’ai appelé “la bibliothèque idéale des critiques”, c’est-à-dire lister quelques uns de ces ouvrages occidentaux traduits en chinois et cités dans les textes étudiés. Certains auteurs comme Fredric Jameson, spécialiste américain du post-modernisme, ou Peter Bürger, théoricien allemand de l’avant-garde, ont été traduits en chinois près de deux décennies avant d’être édités en français.

L’impact de la *French Theory* est surtout illustré par la démarche de Gao Minglu, qui a préparé sa thèse à Harvard sous la direction de Norman Bryson,

disciple de Derrida. Dans *Théorie de l'École du* yi, Gao légitime son paradigme avec le déconstructivisme derridien, dans lequel il voit une connivence avec les concepts classiques. De même il rapproche, voire intègre les notions-clés de Heidegger à son modèle. En faisant correspondre les concepts occidentaux de la modernité avec les concepts chinois classiques, il s'attire les sarcasmes de ses pairs, toutes générations confondues, de Wang Nanming à Liao Shangfei, tous réfutent son raisonnement.

Chez Foucault, le texte le plus discuté est « Les suivantes », le premier chapitre de *Les mots et les choses* dans lequel l'auteur définit le concept de représentation. Les critiques chinois sont partagés sur cette notion totalement "étrangère" à la Chine. Gao Minglu se propose de la subvertir avec *Théorie de l'École du* yi. Mais pour d'autres, qui reconnaissent la valeur de la modernité et prennent en charge son héritage, le but de l'art a toujours consisté à explorer et remettre en cause ce concept, même dans sa période réaliste.

Pouvoir de nommer

Pop politique, art cynique, art criard, maximalisme, peinture rationnelle, art d'appartement, art de chevalet, art sans chevalet, art critique, méta-avant-garde, post-abstraction... autant d'appellations proposées par Li Xianting, Gao Minglu ou encore Wang Nanming. La classification des artistes, fixée par des étiquettes attachées à un courant, est une des tâches des critiques qui selon Georges Roque dans *Qu'est-ce que l'art abstrait ?* (213), "ont un rôle décisif en regroupant des artistes en fonction de leur propre sensibilité, et en s'efforçant ensuite de les défendre, en inventant de nouvelles étiquettes". Rassembler un choix d'œuvres dans une exposition, lui donner un titre qui deviendra ensuite une sorte de label (Maximalisme, *yi pai*, post-abstrait...), rédiger un texte à visée théorique pour justifier ce regroupement, nécessite d'avoir la double fonction de critique et de commissaire, situation courante chez les critiques étudiés. Nommer c'est aussi inscrire un mouvement dans l'histoire qui restera rattaché à son propre nom et le critique "démiurge" ou "rectificateur de noms" peut s'approprier inconsciemment les succès de l'art contemporain. Les textes de Li Xianting, He Guiyan, Gao Minglu consacrés à l'art abstrait illustrent cette situation, et permettent à chaque auteur de

consolider sa position dans ce jeu d'influences. Gao Minglu récuse même tous les termes occidentaux comme surréaliste, symboliste, abstrait, sériel... et les remplace par des expressions chinoises (peinture rationnelle, maximalisme, *yi pai*...). Cependant, une terminologie plus familière semble tout à fait appropriée au lecteur occidental pour apprécier les œuvres décrites.

Élaboration de modèles théoriques

Les divergences entre ces auteurs concernent leur parti pris autour des oppositions Orient/Occident et ancien/nouveau. Dai Dan n'hésite pas à "emprunter" le modèle de Popper, Wang Nanming revendique sa dette aux philosophes de l'École de Francfort mais Gao Minglu cherche les éléments de sa théorie dans les textes de l'Antiquité en remontant au *Livre des Mutations*, tout en se tournant vers différents domaines développés par les structuralistes, essentiellement la linguistique et la sémiologie ; Li Xianting, qui est considéré comme le père fondateur de l'art contemporain en Chine, s'applique à puiser dans la tradition chinoise (artisanat, religion, philosophie...) les gestes et les processus qui sont au plus près du travail des artistes. Cette dernière attitude est plus attentive à rendre compte des œuvres qu'à fonder un modèle théorique. Ainsi la comparaison des textes de Gao Minglu et ceux de Li Xianting concernant des œuvres très semblables, répétitives et abstraites, s'avère féconde, et He Guiyan s'adonne aussi à cet exercice. Son apport complète mon analyse.

Deux démarches s'opposent également, soit partir des œuvres pour construire un discours critique (chez Li Xianting ou Wang Nanming) ou au contraire, construire ou emprunter un modèle théorique que l'on appliquera aux œuvres (chez Dai Dan ou Gao Minglu). La plupart se réfèrent essentiellement aux auteurs américains mais citent à foison les philosophes français dont la lecture passe par le filtre américain. L'approche de l'histoire de l'art est également sous influence occidentale : américaine, et plus particulièrement celle de l'équipe du magazine *October* (Rosalind Krauss, Hal Foster ou Yve-Alain Bois) ou italienne du fait de l'intérêt que suscitent les écrits de Benedetto Croce. Cependant l'auteur le plus cité est Clement Greenberg. Pourtant, dans les textes lus, j'ai rarement retrouvé un style qui

aurait pu m'évoquer les critiques de Greenberg sur les premières peintures de Pollock, faisant part de ses doutes et portant des jugements qu'il accepte de remettre en cause de texte en texte. Peut-être Li Xianting ou Wang Nanming s'en rapprochent-ils, car ils sont capables en dépassant une description précise de l'œuvre, d'en transmettre jusqu'à l'aspect tactile.

Le modèle proposé par Gao Minglu, *Théorie de l'École du yi*, est construit avec des formules tirées des textes classiques dont il est parfois malaisé de saisir le sens précis. Concernant la réflexion théorique de cette époque ancienne, Anne Cheng dans *Histoire de la pensée chinoise* (136) note que les penseurs chinois, en particulier ceux qui, à l'époque des Royaumes Combattants (IVe-IIIe siècle. av. J.-C.) ont été fascinés par la question du langage, avaient peu "d'intérêt pour la définition comme porteuse de signification et moyen d'accès à la réalité des choses. [...] l'important n'étant pas la signification théorique que l'on peut donner à une notion, mais la manière dont celle-ci doit être utilisée et, surtout, vécue". Li Xianting dans *Chapelet et traits de pinceau* (14) concède qu'"un chinois en général a l'habitude de parler en abordant les questions de biais" et que le dicton chinois "avoir les boyaux en zigzag" signifie "avoir de grandes idées". [*Zhe ren de changzi shi wanwanrao de* 这人的肠子是弯弯绕的].

Ainsi, avec un choix de textes parfois "tortueux", "alambiqués", "nébuleux", je me propose dans le cadre de ce travail d'introduire le lecteur occidental à la critique d'art chinoise contemporaine.

Précautions d'usage

Sauf mention contraire, j'ai traduit les extraits des textes chinois cités, ainsi que les articles rassemblés en annexe. Je me suis reportée aux éditions originales, néanmoins lorsque certaines données sont également accessibles en ligne, j'en donne le lien.

Afin de faciliter l'utilisation de la bibliographie, j'ai choisi de regrouper les références par nom d'auteurs indépendamment de la langue utilisée et du support de publication. Seuls les sites internet sont traités à part. Un index permet de retrouver facilement la plupart des personnes citées ou des événements mentionnés.

Transcription des caractères chinois

Dans l'ensemble j'ai suivi la transcription *pinyin* utilisée en république populaire de Chine. Pour transcrire les noms des personnes vivant à l'étranger (souvent originaires de Hong Kong, de Canton ou de Taiwan), j'ai respecté l'usage habituel ainsi que pour quelques personnalités connues par des transcriptions différentes (Tchang Kai-chek ou Sun Yat-sen par exemple). De même dans la bibliographie, j'ai respecté la transcription utilisée par l'éditeur (Mao Tsé-toung par exemple pour Mao Zedong), ainsi que l'usage chinois du nom propre précédant le prénom. Dans l'ensemble, les caractères des termes ou des noms chinois sont donnés à la première occurrence puis sont repris dans la bibliographie et dans l'index. Lorsque les éditions sont de Taiwan ou de Hong Kong, j'ai conservé les caractères non simplifiés.

Références bibliographiques

Afin de réduire le nombre de notes, j'ai choisi de mentionner de préférence les références bibliographiques dans le corps du texte. Pour la première occurrence, je donne entre parenthèses le nom de l'auteur, le titre du livre et le numéro de la page (ou du paragraphe pour les textes en ligne). Pour les occurrences suivantes, je signale le numéro de la page entre parenthèses, et si nécessaire, je rappelle le nom de l'auteur et l'année de publication. Les références complètes (éditions, collection...) sont reportées dans la bibliographie, ainsi que les *URL* des ressources en ligne.

Abréviations utilisées

AAA : Asia Art Archive, structure basée à Hong Kong.

AICA : Association internationale des critiques d'art.

CAFA : Académie centrale des beaux-arts, située à Pékin.

CCAA, CCAA Critic Award : Chinese Contemporary Art Award, Chinese Contemporary Art Award Critic Award, deux récompenses fondées par Uli Sigg.

CCAF : China Contemporary Art Forum.

CCPPC : Conférence consultative politique du peuple chinois.

Centre Gao : *Gao Minglu xiandai yishu yanjiu zhongxin* 高名潞现当代艺术研究中心, *Centre de recherche sur l'art moderne et contemporain Gao Minglu,* situé à Pékin.

CFLAC : (*Chinese Federation of Literary and Art Circles*) ou *Wenlian* 文联 : *Zhongguo wenxue yishu jielian hehui* 中国文学艺术界联合会, en abrégé *Zhongguo wenlian* 中国文联 [Fédération des cercles littéraires et artistiques de Chine].

CNAA : *Zhongguo yishu yanjiuyuan* 中国艺术研究院, Institut national de recherche en arts (le sigle vient de son intitulé en anglais : *Chinese National Academy of Arts,* soit en français académie nationale des arts de Chine. (À ne confondre ni avec la CAFA, académie centrale des beaux-arts, ni avec l'académie nationale des beaux-arts, située à Hangzhou).

Grand Ricci : Grand dictionnaire Ricci de la langue chinoise, édité en 2001.

GRN : Le *Grand Ricci numérique.*

Meixie 美协 : *Zhongguo meishujia xiehui* 中国美术家协会 [Association des artistes de Chine]. (Initialement *Zhonghua quanguo meishu gongzuozhe xiehui*, 中华全国美术工作者协会 [Association nationale chinoise des travailleurs de l'art].

NAMOC : Musée national des beaux-arts, anciennement Galerie nationale des beaux-arts, situé à Pékin (*National Art Museum of China*).

SFAI : institut des beaux-arts du Sichuan (*Sichuan Fine Arts Institut*).

Wenlian 文联 : *Zhongguo wenxue yishu jielian hehui* 中国文学艺术界联合会, ou *Zhongguo wenlian* 中国文联 [Fédération des cercles littéraires et artistiques de Chine] ou CFLAC.

ZGMSB : *Zhongguo meishu bao*, 中国美术报 [Journal des beaux-arts de Chine] (publié entre 1985 et 1989).

1 - Dénomination et cadre de la recherche

Apprécier *pin* 品, commenter *lun* 论, juger *pan* 判, critiquer *pi* 批, évaluer *ping* 评 sont les principaux termes le plus souvent utilisés en Chine, selon les époques, pour approuver ou désapprouver indistinctement la qualité des œuvres artistiques ou littéraires et l'attitude de leurs auteurs. Les radicaux de ces caractères – soit la bouche [*kou* 口], la parole [*yan* 讠(言)], la main [*shou* 扌(手)], le couteau [*dao* 刂(刀)] – recensent les différents procédés du jugement esthétique, comme "goûter", "discuter", "débattre", "distinguer", "discerner" ou encore "condamner". Leur combinaison en dissyllabiques, une ressource féconde du chinois moderne, crée une abondance de nuances subtiles. Depuis la fin des années 1970, *piping* 批评 s'est progressivement imposé dans les textes des critiques d'art.

De la critique publique à la critique académique

Ainsi les critiques d'art utilisent le plus souvent le terme *pipingjia* 批评家 pour se désigner. D'après le *Grand dictionnaire des beaux-arts chinois* (2002) [*Zhongguo meishu da cidian* 中国美术大辞], dirigé par Shao Luoyang 邵洛羊, l'expression *yishu piping* 艺术批评 [la critique d'art] traduit la notion d'origine grecque [*Kritike*], synonyme de *pingjia* 评价 soit *évaluer le prix, critiquer apprécier, juger*. *Piping* se compose de deux caractères : le premier *pi* 批, dont le radical est celui de la main et a pour sens "frapper avec la main, coup", puis "porter un jugement critique", que l'on retrouve dans le célèbre slogan de la Révolution culturelle "À bas Lin Piao, à bas Confucius", abrégé en *pi Lin pi Kong* 批林批孔 ; le second, *ping* 评, avec la parole comme radical, signifie *apprécier ; évaluer ; discuter ; critiquer*.

La définition donnée par le *Xinhua Cidian* 新华词典 [Dictionnaire Chine nouvelle] (première édition 1980) est la suivante : entreprendre une analyse des points forts et des points faibles, spécialement : mentionner un avis sur un point faible ou une erreur, opposé à "éloge", définition pratiquement similaire à celle que propose le *Xiandai hanyu cidian* 現代漢語詞典 [Dictionnaire du chinois moderne], édité à Hong Kong en 1977. Le terme *piping* n'est pas répertorié dans l'édition de 2006 du *Ciyuan*, 辭源 [Dictionnaire de la langue chinoise], un dictionnaire d'étymologie publié la première fois en 1915), ce qui

révèle une apparition tardive, mais nous trouvons *pipan : pinglun shifei* 批判:评论是非 [discuter du vrai du faux].

Dans le langage courant, en dehors de son utilisation dans les milieux de l'art, *piping* a gardé un sens dépréciatif. Dans la préface de son anthologie *Piping de shidai* 批评的时代 [Ère de la critique] (2003) consacrée à la critique d'art chinoise depuis 1978, le critique Jia Fangzhou 贾方舟 rappelle son héritage révolutionnaire, celui de la grande critique [*dapipan* 大批判], la critique publique, "aliénée en règlement de compte politique, présentant une face hideuse". "La critique de l'art contemporain chinois s'est précisément édifiée sur les ruines de ce langage de la critique publique révolutionnaire [*Geming da pipan* 革命大批判]." De même pour le critique Shui Tianzhong 水天中, cité par Jia, la critique académique a été profondément marquée par la critique politique, une *critique publique*, incessante et destructrice au cours de la période maoïste :

> Dès le début du mouvement anti-droitiers de 1957, la critique s'est développée dans le domaine de l'art sur un modèle figé. Les gens qui ont connu ce mouvement de critiques peuvent revivre encore aujourd'hui dans leurs cauchemars la situation générale de ces années… La différence de cette sorte de critique avec la critique académique normale n'est pas, dans ses objectifs, d'éclaircir quelque question savante, mais de chercher à atteindre un objectif politique; elle est toujours un acte mordant [...] critiquer est toujours punir, le premier signe d'une sanction, ou la recherche d'un fondement théorique pour sanctionner [2].

Cheng Yingxiang, qui a rassemblé dans *Dégel de l'intelligence* (69) de nombreux témoignages d'intellectuels actifs au lendemain de la Révolution culturelle, précise les différents stades de cette critique de la période maoïste : tout membre du Parti, appartenant plus particulièrement au secteur de la culture ou de la théorie, en raison d'une pensée ou d'une attitude non orthodoxe, était soumis à une critique graduée en trois ou quatre étapes : la première *piping* consistait en la mobilisation de l'opinion contre lui, puis il devait se plier à une auto-critique [*ziwo piping* 自我批评], et en cas de refus, il était la cible d'une "critique en règle", ou "critique-condamnation" *pipan.* Puis en cas de besoin, le coupable était soumis à la "critique-lutte" *pidou* 批斗

---

[2] SHUI Tianzhong 水天中, « Un siècle de talents réunis » [*Fengyun jihui yi bainian* 风云际会一百年], texte publié dans *Jiangsu huakan* [*Magazine du Jiangsu*] en 1996. Sur le mouvement anti-droitier de 1957 cf. GUILLERMAZ, Jacques (1972). *Le parti communiste chinois au pouvoir (1er octobre 1949 - 1er mars 1972)*. Paris : Payot, p. 141-150.

[attaquer publiquement], critique assortie de violences physiques, administrées collectivement, pouvant entraîner la mort. Cette critique au sein du Parti, comme le souligne Simon Leys – nom de plume du sinologue Pierre Ryckmans (1935-2014) – dans *Images brisées* (26), concernait aussi les membres de toute unité de travail, affectant les relations d'amitiés, chacun pouvant devenir pour ses propres collègues un accusateur potentiel, mais aussi une victime.

Néanmoins *pipan* est aussi un terme "académique", utilisé pour traduire par exemple les titres des œuvres kantiennes, *Chunsui lixing pipan* 纯粹理性批判 [Critique de la raison pure] ou *Panduanli pipan* 判断力批判 [Critique de la faculté de juger]. Ainsi le philosophe Li Zehou 李泽厚 a intitulé sa présentation de la philosophie de Kant *Pipan zhexue de pipan* 批判哲学的批判, soit *Critique de la philosophie critique*, dont la première édition paraît au printemps 1979. De même, *piping* est utilisé dans la longue liste d'ouvrages occidentaux présentés ou traduits en chinois, parue dans le numéro *Clarté* du 10 décembre 1986 [3].

Piping malgré une connotation négative, désigne la critique d'art, discipline que découvrent, fondent et animent les auteurs que j'ai choisi d'étudier.

Cette utilisation récente dans le milieu artistique du terme *piping* est aussi soulevée par Elizabeth Lee, dans l'article *Chineseness in Contemporary Chinese Art Criticism*, publié en 2007 par la revue en ligne *The Journal of Undergraduate Research* de l'université Notre-Dame (Indiana). En effet, selon l'auteure, le choix de *pipingjia* résulte de la nécessité de se démarquer des "commentateurs de l'art" [*pinglunjia* 评论家] de l'ère maoïste qui continuent de faire l'éloge des œuvres socialistes, qualifiant "d'aliénantes" ou de "décadentes" celles qui ne sont pas conformes au style imposé. La démarche réellement critique *piping*, qui n'existait pas sous cette forme, s'est construite avec la nouvelle vague au milieu des années 1980, aidée par le relâchement idéologique et l'introduction de textes occidentaux.

Dans la revue *Meishu*, par exemple les numéros de la fin des années 1970 et du début des années 1980, le terme n'apparaît pas. Il est question de "discussions", *taolun* 讨论, "parler de" *tan* 谈, ou encore de commenter *pinglun* 评论. Les acteurs du milieu de l'art y sont répartis en deux catégories : les

[3] Voir *infra* p. 182-184 le détail de ces nombreuses publications des années 1980.

artistes *yishujia* 艺术家 ou *meishujia* 美术家 et les théoriciens *lilunjia* 理论家. Les termes pour distinguer les auteurs suivant leurs diverses fonctions – critiques *pipingjia*, historiens d'art *yishu lishijia* 艺术历史家, commissaires *cezhanren* 策展人 ou *cehuaren* 策划人 – apparaîtront plus tard.

Dans les premiers numéros de *Meishu*, au début de la période dite d'Ouverture et de réformes, l'usage de *pipan* 批判 est fréquent, mais concerne la "Bande des Quatre" [4] dont la condamnation suscite de nombreux articles, même dans les revues d'art de l'époque [5]. D'autres expressions apparaissent dans la presse spécialisée avant les premières occurrences de *piping*. Les auteurs utilisent par exemple, *jingpi de huaping* 精辟的画评 [critique pénétrante] comme Tao Yongbai 陶咏白 évoquant la peinture/calligraphie de Liang Quan 梁铨, représentant le caractère *teng* 腾, à la une du numéro inaugural de *Zhongguo meishu bao* 中国美术报 [Beaux-arts de Chine] (*ZGMSB*), hebdomadaire atypique, créé en juillet 1985.

Selon Qian Zhijian [6], ce terme *piping* est appliqué d'abord à la culture et à la littérature, puis à l'art, mais seulement après les événements de Tian'anmen en 1989 [7]. Pour lui, la critique d'art, née en Grèce, berceau de la démocratie, ne peut en effet s'exercer qu'à trois conditions : avoir un objet (les œuvres), un

---

[4] "Bande des Quatre" désigne la faction radicale composée de Jiang Qing, l'épouse de Mao, Wang Hongwen (vice-président du Parti), Yao Wenyuan (membre du Comité central) et Zhang Chunqiao (membre du comité permanent du Bureau politique). Profitant d'un Mao vieillissant, ils se sont emparés du pouvoir pendant la Révolution culturelle. Arrêtés en octobre 1976, après la mort de Mao, ils ont été accusés de trahison et de complot. Au cours de leur procès diffusé à la télévision en novembre 1980-janvier 1981, ils ont été jugés responsables des atrocités de la Révolution culturelle, ce qui a aussi permis de dédouaner le Parti. Jiang Qing et Zhang Chunqiao ont été condamnés à mort, une peine commuée en détention perpétuelle en 1983.

[5] *Pipan* est aussi utilisé par Gao Minglu pour traduire l'école (russe) du réalisme critique, mouvement fondé en Russie dans la deuxième moitié du XIXe siècle par les plus radicaux des "Ambulants", peintres opposés à l'Académie impériale, soit *pipan xianshi zhuyi hua pai* 批判现实主义画派.

[6] Qian Zhijian 钱志坚, historien d'art, critique et commissaire, a été rédacteur en chef de *Meishu* entre 1991 et 1997. À partir des années 1980, il traduit des ouvrages sur l'art moderne et contemporain occidental qu'il présente au public chinois. Il enseigne actuellement à New York, à la Nouvelle école de design de Parsons. Il écrit pour différentes revues comme *Art Journal, Art Asia Pacific*. Il a organisé de nombreuses expositions d'art contemporain chinois aux États-Unis (*Travelers Between Cultures* au Visual Arts Center of New Jersey (2006), *East Transplanted West* à Kean University (2006) et *Here and Now: Chinese Artists in New York* au Museum of Chinese in America (2009-10). Il est un des nombreux contributeurs de *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*, éditée par Davis.

[7] Dans *Premier essai sur les techniques du roman moderne* publié en 1981, Gao Xingjian emploie le terme *pipingjia* dans le contexte littéraire (p. 4). [*Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小説技巧初探]. Guangzhou : Huacheng, 7, 129.

public (donc des lieux pour recevoir ce public, des supports pour l'atteindre, presse ou éditions), et un espace de dialogue démocratique [8]. Elizabeth Lee pose à juste raison la relation entre critique et mouvement démocratique. Elle suggère que les idées subversives vis-à-vis du gouvernement exprimées sur le Mur de la démocratie en 1978-1979, gagnant ensuite peu à peu toute la Chine, et la naissance de la critique d'art sont peut-être liées.

Sans prétendre être exhaustive, j'ai relevé les occurrences du terme *piping* dès 1980, dans la revue *Wenyi yanjiu* 文艺研究 [Recherche en art et en littérature]. Deux auteurs ont intitulé leurs textes traitant d'esthétique ou de littérature en utilisant cette expression : Wang Wensheng 王文生 (né en 1933) avec « Zhen shan mei —— wenyi piping de biaozhun 真善美——文艺批评的标准 [Vérité-bonté-beauté : les critères de la critique de l'art et de la littérature] dans le numéro 2 ; Wei Jianlin 卫建林 (né en 1939) publie « Guanyu wenxue lilun、wenxue piping fangfa zhong de jige wenti 关于文学理论、文学批评方法中的几个问题 [Quelques questions dans les méthodes concernant la théorie et la critique littéraire]. En 1985, Gao Shu 高澍, nom de plume de Shui Tianzhong, signe dans *ZGMSB* (numéro daté du 26 octobre 1985) l'article « Cong Li Xiaoshan de wenzhang kan meishu piping 从李小山的文章看美术批评 » [Lire la critique d'art à partir du texte de Li Xiaoshan]. Yi Ying publie dans le numéro consacré à la théorie de l'art du 20 janvier 1986 de ce même hebdomadaire le court texte « Piping guannian ye xuyao gengxin 批评观念也需要更新 » [Le concept de critique a aussi besoin d'être renouvelé]. De même Jia Fangzhou a intitulé un article publié dans *Meishu* en novembre 1986 « Piping benti yishide juexing. Meishu piping ershi nian huigu 批评本体意识的觉醒。美术批评二十年回顾 [Le Réveil de la conscience ontologique de la critique. Retour sur 20 années de critique d'art] ». Ces utilisations de *piping*

---

[8] La relation entre critique et espace démocratique est abordée par Pierre-Henry Frangne et Jean-Marc Poinsot (2002) dans *L'invention de la critique d'art*, p 13. Je ne reprends dans ce travail ni l'étymologie ni les différents sens du mot critique, ni n'explicite les relations entre critique, théorie et histoire de l'art, questions que j'ai traitées dans la première partie de mon mémoire de master *La critique d'art en Chine après 1979. Entre dépendance idéologique et recherche de liberté : le cadre de son émergence, les conditions de sa pratique* (2008), en me référant à l'ouvrage d'Albert Dresdner, *La Genèse de la critique d'art dans le contexte historique de la vie culturelle européenne.* (Écrit en 1910, traduit en français en 2005). Sur ces questions, on peut aussi se reporter au livre de Frédérique Toudoire-Surlapierre, *Que fait la critique ?*, p. 17 *sqq*.

infirment les hypothèses de Qian Zhijian et de Lee, l'usage du terme est attesté dès le début des années 1980.

L'état de la recherche

La notoriété des critiques chinois se mesure en fonction de leur apparition dans les différentes publications, thèses universitaires ou éditions bénéficiant d'une plus grande diffusion, comme les catalogues qui accompagnent les expositions, pour lesquels certains d'entre eux sont sollicités. Dans les écrits universitaires, ils sont souvent cités en tant que commissaires d'exposition, alors que leurs textes critiques ou théoriques sont peu étudiés. La recension ci-dessous, non exhaustive, permet d'apprécier l'autorité et l'empreinte des auteurs qui ont orienté ma recherche.

Les études dans le cadre universitaire

Depuis une quinzaine d'années, le milieu universitaire est attentif au développement de l'art contemporain chinois. Parmi les auteurs de mémoires de maîtrise ou thèses de doctorat, en France ou à l'étranger, beaucoup sont d'origine chinoise et débattent des sujets de prédilection des *Cultural Studies* : jeux d'influences, emprunts, conséquences du colonialisme et du post-colonialisme, marques identitaires. Même en Chine continentale, de jeunes chercheurs analysent et comparent le travail de leurs aînés, leurs travaux sont parfois publiés dans des collections présentant et récompensant les meilleures thèses sur l'art. Ainsi le *Bulletin académique de l'enseignement artistique supérieur de Chine* [*Quanguo gaodeng yishu yuanxiao xuebao* 全国高等艺术院校学报] en recense chaque année près d'une trentaine.

Recherches anglo-saxonnes

Exporté en Occident dès les années 1980 par les artistes exilés, l'art contemporain chinois offre un objet d'étude privilégié aux États-Unis au moment même où se développent les *Cultural Studies* questionnant l'origine, l'identité, le nationalisme, la globalisation... sujets que les chercheurs américains tentent de confronter à la caution théorique française. Sous cette emprise, les études en langue anglaise abordent essentiellement les

influences de la culture occidentale, comme Li I-Hao [9] dans son mémoire *Modernism and Post-Modernism in Contemporary Chinese Art* (1996). De même Chang Tan [10] analyse les raisons de l'emprunt et de la copie chez un grand nombre d'artistes dans sa thèse soutenue en 2007, *Playing Cards with Cezanne: How the Contemporary Artists of China Copy and Recreate.* Elle illustre sa recherche avec les œuvres de Xu Bing, Hong Hao, Qiu Zhijie ; dans son mémoire de master, Mao Jianxiong [11] (2000) insiste sur les relations avec le contexte politique *A Study about the "Cultural Orientation" in Chinese Avant-Garde Art.* Le rôle officiel du gouvernement chinois dans le développement de l'art contemporain est examiné par Wang Meiqin [12] dans sa thèse, soutenue en 2007, *Confrontation and Complicity: Rethinking Official Art in Contemporary China.* L'auteure décrit l'organisation en 2003 de deux manifestations importantes : la participation officielle de la Chine à la Biennale de Venise avec l'ouverture du pavillon chinois et la première biennale internationale de Pékin. Les relations du milieu de l'art avec le Parti, l'influence du marché sur les pratiques des artistes et les conditions spatiales de la réception des œuvres sont présentées dans la thèse de Tang Ling-Yun [13] *Commodifying Culture in the Global City: Spatial Practices and Symbolic Boundaries of Contemporary Art in Beijing* [La marchandisation de la culture dans la ville à l'échelle mondiale : pratiques spatiales et frontières symboliques de l'art contemporain à Pékin], soutenue en 2008. C'est aussi l'objet de la recherche de Zhang Chi (Julia Chi Zhang, professeure invitée à l'université Rice de Houston, Texas) qui étudie l'influence des transformations sociales et de la fonction de l'art dans le cadre de la globalisation dans *Contested Modernity: The Emergence of the Chinese Contemporary Art World*

---

[9] Li I-Hao est actuellement lectrice à l'institut des études de l'Est asiatique, département Cultures et langues de l'Est asiatique, université de Californie, Berkeley.

[10] Chang Tan, professeur assistante de langue et culture chinoise à l'université du Texas à Austin.

[11] Mao Jianxiong exerce actuellement les fonctions de professeur associé à l'institut des beaux-arts, directeur de l'institut international d'art (université normale Nanhua à Canton).

[12] Wang Meiqin, professeure assistante d'histoire de l'art asiatique à l'université d'état de Northridge en Californie, spécialisée en art contemporain chinois.

[13] Tang Ling-Yun, professeure assistante à l'université de Hong Kong, département de sociologie (Thèse de doctorat soutenue dans le département de sociologie à l'université de Yale).

and its Struggle for Meaning, 1990 to 2008 [Modernité contestée : l'émergence du monde de l'art contemporain chinois et sa lutte pour le sens, de 1990 à 2008]. Avec l'Ouverture et les réformes, quelques hommes d'affaires ou diplomates étrangers constituent d'importantes collections d'œuvres contemporaines chinoises, Uli Sigg est l'un d'entre eux. Rosemary Marland (2009) analyse l'impact de ce collectionneur sur le développement de l'art chinois dans son mémoire de master *Unmasking the Canon: The Role of the Uli Sigg Collection in the Construction of the Contemporary Chinese Art Canon.* [Démasquer les critères : le rôle de la collection Uli Sigg dans les critères de l'art contemporain chinois]. D'autres travaux sont centrés sur des spécificités locales : Tracy Chan analyse les regroupements d'artistes dans des usines désaffectées en présentant le désormais célèbre complexe du *798* situé dans la banlieue nord-est de Pékin dans son mémoire *Factory 798: An Everchanging Microcosm of Contemporary Chinese Culture* [L'usine *798* : le microcosme en perpétuel changement de la culture chinoise contemporaine]; ce lieu est aussi étudié par Zhuang Jiayun [14] dans sa thèse *Not Yet Farewell: Postsocialist Performance and Visual Art in Urban China* [Pas encore d'adieu : performances post-socialistes et arts visuels dans la Chine urbaine]. Deux chapitres concernent cette usine ainsi que le projet artistique collectif initié par Lu Jie et Qiu Zhijie, le "Long March Project", dont les objectifs au départ (en 1999) étaient orientés vers l'anthropologie et la sociologie, soit apporter l'art auprès des populations rurales, celles vivant sur l'itinéraire de la Longue Marche. Progressivement le projet utopiste s'est transformé en une galerie d'art, installée dans de somptueux locaux situés au *798*.

Un regard historique est donné par Gao Minglu sur le mouvement de la "nouvelle vague" apparu au milieu des années 1980 dans *The '85 Movement: Avant-Garde Art in the Post-Mao Era*, thèse préparée sous la direction de Norman Bryson et soutenue en 1999. Gao montre comment cette génération d'artistes, nés juste avant ou pendant la Révolution culturelle, a participé aux côtés de l'intelligentsia chinoise aux grands débats

[14] Zhuang Jiayun est professeure assistante au département d'art dramatique de l'université de Caroline du Nord at Chapel Hill depuis l'automne 2010. Elle est spécialisée dans le théâtre et la danse asiatiques, l'art de la performance dans le contexte urbain en Chine contemporaine.

du début des années 1980, en soulevant les questions de l'humanisme [15] et de la liberté d'expression.

L'impact sur l'avant-garde chinoise de Robert Rauschenberg, dont l'exposition au Musée national des beaux-arts de Pékin (NAMOC) constitue l'événement majeur de l'année 1985, est l'objet du mémoire de master de Chan Tidings (2010), *His Chinese Legacy: Robert Rauschenberg's Impact and Influence in Post 1985 Chinese Contemporary Art and Art Policy* [Son héritage chinois : Impact et influence de Rauschenberg dans la politique de l'art et l'art contemporain en Chine après 1985] [16].

Plusieurs travaux proposent une analyse de démarches d'artistes. Ainsi, Nancy Ten-Jung Tewksbury a centré sa recherche sur l'utilisation et le détournement des caractères chinois. Les œuvres de Xu Bing et de Qiu Zhijie sont explicitées dans sa thèse *Sinographics: Becoming Chinese Art*, préparée sous la direction du sinologue Stephen Owen, grand spécialiste de la littérature chinoise, et éditée par l'université de Harvard en 2009. De même Zhou Yan [17] actuellement enseignant à l'Académie centrale des beaux-arts de Pékin (CAFA) a choisi Gu Wenda qui traite aussi l'écriture chinoise comme un matériau, pour son étude *The Centrality of Culture in Art: The Contemporary Challenge to Chinese Artists, Particularly Wenda Gu* (2005) [Le rôle central de la culture dans l'art : le défi contemporain pour les artistes chinois, en particulier Gu Wenda]. L'œuvre de l'artiste Wang Guangyi, un des initiateurs du pop politique est analysée par James D. Poborsa dans *The Political Pop Art of Wang Guangyi: Metonymic for an Alternative Modernity.* D'autres démarches d'artistes prenant en compte la transformation urbaine dans leurs

---

[15] J'explicite dans la partie consacrée à l'analyse de la critique le sens que Gao Minglu donne au terme humanisme. Cf. *infra* p. 273 et 363 *sqq*.

[16] Martina Köppel-Yang, qui était alors sur place, insiste sur l'étonnement des visiteurs très nombreux en découvrant le travail de Rauschenberg (elle emploie le terme *dumbfounded* [ahuri]). Pour elle, cette exposition a particulièrement ébranlé les artistes et les critiques d'art, elle la considère comme un des facteurs du développement de l'art contemporain chinois (in *Semiotic Warfare*, 20).

[17] Zhou Yan 周彦 est un "compagnon de route" de Gao Minglu, il participe à l'organisation de l'exposition *China/Avant-garde* en février 1989. Son nom apparaît dès 1986 dans le numéro de novembre de *Meishu*. Il y signe, dans la rubrique "Théorie de l'art", l'article « *Shijue yu shijue yishu* 视觉与视觉艺术 [Vision et arts visuels]. Zhou est né en 1954, obtient sa maîtrise en 1982 (département de philosophie de l'université Zhongshan) puis en 1986 un master au département d'histoire de l'art de la CAFA, où il donne des cours dès cette année-là. (Source *Meishu* 1986-11, p. 32). Il prépare et soutient sa thèse à l'université d'État de l'Ohio.

œuvres sont traitées par Madeline Pederson dans *Reclaiming the Ruins: Examining the Repercussions of Chinese Urbanization through the Works of Zhang Dali, Xing Danwen, and Zhan Wang* [Reconquête des ruines : examen des répercussions de l'urbanisation chinoise à travers les œuvres de Zhang Dali, Xing Danwen et Zhan Wang].

Dans l'ensemble ces travaux relèvent de la démarche des *Cultural Studies,* domaine d'études relativement peu développé en France. La critique d'art contemporaine chinoise, sujet de ma recherche, n'est pas spécifiquement traitée, même si les critiques qui sont au centre de ce travail figurent dans les différentes bibliographies. Cependant, certains chercheurs ont sélectionné quelques textes et en donnent une traduction et une analyse. Ainsi Eduardo Pedro Welsh, dans sa thèse soutenue en 2000 *Negotiating culture : the discourse of art and the position of the artist in 1980s China* [Culture de la négociation : le discours de l'art et la position de l'artiste dans la Chine des années 1980], étudie la situation de la peinture traditionnelle chinoise ou *guohua* [18] , et propose la traduction (en anglais) de plusieurs textes parus dans les revues chinoises au cours des années 1980, en particulier l'article très polémique *Dangdai Zhongguohua zhi wo jian* 当代中国画之我见 [Mon avis sur la peinture chinoise contemporaine] écrit par Li Xiaoshan, encore étudiant au moment de sa publication dans *Jiangsu huakan* 江苏画刊 [Magazine du Jiangsu] en 1985 [19] . De nombreuses contributions de Welsh sont rassemblées dans *Encyclopedia of contemporary Chinese culture*, préparée par Edward L. Davis, ouvrage présenté plus loin.

---

[18] *Zhongguohua* 中国画, peinture chinoise, peinture nationale : cette appellation désigne la peinture chinoise traditionnelle réalisée à l'encre de Chine. Selon Jia Fangzhou ce terme, au fort accent nationaliste, est apparu au début du XXe siècle comme un rempart en réaction à l'incursion de la culture occidentale, ressentie alors comme un danger. (Jia Fangzhou (2002). « "Jiashang yishu" heyi chengwei yi ge huati "架上艺术" 何以成为一个话题 [Comment "l'art de chevalet"' est-il devenu un sujet de conversation] ». *Meiyuan,* 2002, no 2.

[19] Publié dans le numéro de juillet 1985, ce texte sera repris partiellement à la une du numéro 14 du 26 octobre 1985 de *ZGMSB* avec un titre plus polémique « Zhongguohua yijing daole qiongtu mori de shihou 中国画已经到了穷途末日的时候 [La peinture chinoise est dans une impasse] ». J'en propose une traduction (*infra* p. 791-794). Li Xiaoshan 李小山, qui préparait alors sa maîtrise (peinture chinoise traditionnelle) à l'institut des beaux arts de Nankin, est né en 1957 à Nankin.

En revanche Peggy Wang [20] apporte des informations indispensables à ma recherche en proposant une recension des textes fondateurs de la critique contemporaine chinoise, dans sa thèse récente *Responding to the World: Contemporary Chinese Art, Exhibitions, and Criticism in the 1990s* [Une réponse au monde : Art contemporain chinois, expositions et critiques dans les années 1990], préparée sous la direction de Wu Hung et soutenue en 2010 à l'université de Chicago. L'auteure étudie les réponses des artistes et des critiques d'art, confrontés à l'émergence d'un marché de l'art dans les années 1990, alors que la situation économique en Chine restait précaire, et qu'aucun système officiel n'était prêt à assurer un rôle régulateur. Elle examine la période charnière, la toute première visibilité sur la scène internationale de l'art contemporain chinois, en montrant la transformation en profondeur à la fois du travail des artistes et de la réflexion des critiques face à une nouvelle conception de l'art qui devient un objet de spéculation, un "produit touristique", un "produit d'exportation" destiné aux acheteurs étrangers. L'attention des critiques s'est focalisée sur cet aspect commercial, les détournant de leur véritable mission, l'appréciation de la qualité des œuvres. Cependant Wang, tout en dénonçant un climat particulièrement ambigu sous cette emprise du marché, rappelle le rôle important de Lü Peng 吕澎, historien d'art et commissaire d'exposition [21], à la tête du magazine *Yishu Shichang* 艺术市场 [Marché de l'art], fondé en 1991, qui explicita le fonctionnement de cet univers commercial méconnu en Chine. Lü en appelle à une relation "trinitaire"

---

[20] Peggy Wang est professeure assistante d'histoire de l'art et d'études asiatiques au Collège de Bowdoin, (Brunswick, État du Maine). Assistante de Wu Hung pour l'édition de *Contemporary Chinese Art Primary.*

[21] Lü Peng est né en 1956 à Chongqing (Sichuan). De 1977 à 1982 il étudie à l'université normale du Sichuan (département d'éducation politique). Il est rédacteur du magazine "Théâtre et cinéma" de 1982 à 1985 puis secrétaire général adjoint de l'association des dramaturges du Sichuan de 1986 à 1991. De 1990 à 1993 il est le directeur d'édition de "Marché de l'art". En 1992 il est chargé de l'organisation de la Biennale de Canton. Il prépare en 2004 à l'Académie nationale des beaux-arts (à Hangzhou) une thèse de doctorat. Après la soutenance, il est chargé de cours dans cette académie. En 2009, il est commissaire de l'exposition "Le cadeau de Marco Polo" qui se tient à Venise pendant la biennale. Il a écrit de très nombreux ouvrages d'esthétique et d'histoire de l'art dont l'imposante "Histoire de l'art chinois du XX^{e} siècle" qui a été traduite en anglais et publiée chez Charta en 2010. (Une édition en français est parue en 2013 chez Somogy-Éditions d'art (traducteurs : Marie-Paule Chamayou, Marie Laureillard, Camille Richou, Michel Vallet). Lü a par ailleurs traduit plusieurs ouvrages occidentaux dont *Du spirituel dans l'art* de Kandinsky en 1986 et *Le paysage dans l'art* de Kenneth Clark en 1988. En 2012 il reçoit le "prix pour les écrits critiques sur l'art contemporain chinois" décerné par la revue *Yishu* (*Awards for Critical Writing on Contemporay Chinese Art*).

associant les artistes, les entrepreneurs et les critiques. Wang dresse ensuite un état des lieux de la critique, qu'elle qualifie de "metacriticism" (81), soit une critique préoccupée d'elle-même, ce que dénoncent également plusieurs auteurs chinois tels Pi Daojian, He Guiyan... un défaut que j'avais soulevé dans mon mémoire de master *La critique d'art chinoise après 1979* (2008). Wang, en se référant aussi à *Ère de la critique* de Jia Fangzhou, rappelle les débuts hésitants d'une discipline encore mal définie, passant par une exploration formelle et idéologique (82), sans volonté de distinguer clairement la critique des autres écrits sur l'art. Selon elle, ce n'est qu'en 1989 que s'élabore une réflexion sur les spécificités de la critique d'art, laissant apparaître une aspiration des auteurs à une reconnaissance de l'art contemporain chinois qu'ils soutenaient, ainsi que de leur propre statut, accompagné d'une nécessaire garantie financière. Peggy Wang considère le dossier consacré à la critique, publié dans *Meishu* du mois d'octobre 1989 [22], comme la première tentative d'une démarche académique. Wang mentionne également comme signe de l'avancée de la réflexion le débat proposé à l'initiative de Gao Minglu avec quatre autres critiques, Yi Ying, Fan Di'an 范迪安, Wang Mingxian 王明贤 et Yin Shuangxi 殷双喜, publié dans le numéro de *Meishu* d'octobre 1990 (22-25) [23]. Peggy Wang omet l'article de Jia Fangzhou « Réveil de la conscience ontologique de la critique » publié dans le numéro de *Meishu* de novembre 1986, une commande de la revue. De même elle ignore les textes publiés en janvier 1986 dans *ZGMSB* sur la théorie de l'art, en relation avec la conférence nationale des théoriciens de l'art qui s'était tenue à Pékin du 8 au 12 décembre 1985 à l'initiative de l'association *Meixie.*

---

[22] Ce numéro de *Meishu* était placé sous la responsabilité de Gao Minglu. Titre de présentation du dossier : *Meishu lilun – Zhongguo dangdai meishu piping bitan* 美术理论 – 中国当代美术批评笔谈 [Théorie de l'art – Correspondance sur la critique de l'art contemporain chinois]. Dans la version en anglais du sommaire, ce dossier est intitulé *A Written Critic Conversation on Chinese Contemporary Fine Arts.* Je présente dans la cinquième partie « Analyse de la critique – Débat d'idées et prise de conscience » (*infra* p. 388 *sqq.*) les huit textes de ce dossier. Ce même numéro publie aussi un hommage à He Rong 何溶, décédé deux ans plus tôt, qui a assuré la "résurrection" de la revue à partir de 1976, ainsi qu'un article de Hou Hanru consacré au sculpteur bulgare Maryn Varbanov (1932-1989) ou Wanman 万曼, « Wanman de yishu chuangzuo 万漫的艺术创曼 ». Artiste utilisant essentiellement la technique du macramé, Varbanov enseignait la sculpture à l'Académie des beaux-arts du Zhejiang et a eu une influence sur plusieurs artistes chinois comme Gu Wenda (Lincot. 50). *Meishu* avait consacré en mai 87 plusieurs pages à Varbanov.

[23] Le titre de cet entretien est « Piping de benti yishi he kexue xing 批评的本体意识和科学性 [Conscience ontologique de la critique et sa nature scientifique] ».

Parmi ces textes, trois auteurs Yi Ying, Jia Fangzhou et Sun Meilan questionnent directement la critique d'art [24].

L'influence de la pensée occidentale est aussi évoquée par l'auteure qui constate qu'au cours de cette période d'ébullition, d'intense curiosité, les critiques ont assimilé superficiellement nombre de concepts occidentaux, les utilisant généreusement mais sans aucune pertinence, un jugement que partagent d'autres auteurs occidentaux ou chinois. Les références aux théories occidentales et l'usage inconsidéré des néologismes sont peut-être une manière pour certains critiques de légitimer leurs discours. Cette tendance est encore perceptible chez Gao Minglu dans son ouvrage *Yi pai lun* 意派论 [Théorie de l'École du *yi*] publié en 2009.

Peggy Wang présente ensuite (99-105) les *Expositions de documents* organisées par Wang Lin au cours des années 1990, en détaillant la deuxième édition, ainsi que les colloques complétant ces manifestations.

Dans le chapitre consacré à l'art conceptuel, l'auteure (127) aborde la genèse et les motivations d'un art non orthodoxe apparu dans les années 1980, en

---

[24] Huit interventions résumées dans cette édition de *ZGMSB* (20 janvier 1986) : « Women mianlin de keti 我们面临的课题 [Les questions auxquelles nous sommes confrontés] » de Shao Dazhen 邵大箴 qui liste onze questions que les critiques doivent résoudre de toute urgence ; « Yaoyou ge zhanlüexing de quanju kaolü 要有个战略性的全局考虑 [Besoin de considérer un ensemble de stratégies] » de Li Song 李松 (*Zhongguo meishu*) ; « Yingjie meishu lilun de chuntian 迎接美术理论的春天 [Bienvenue au printemps de la théorie de l'art] » de Shui Tianzhong 水天中 (laboratoire de recherche en art) ; « Lilun de bei'ai 理论的悲哀 [La désolation de la théorie] » de Peng De 彭德 (Hubei) ; « Kaituo meishu shi yanjiu de xin jumian 开拓美术史研究的新局面 [Développer une nouvelle situation de la recherche en histoire de l'art] » de Xue Yongnian 薛永年 (CAFA) ; « Qinpei、zanyu、jianxin 钦佩、赞誉、坚信 [Croire fermement au respect, à l'éloge] » de Zhang Qiang 张蔷 (*ZGMSB*) ; « Lishixing de keti 历史性的课题 [Questions d'historicité] » de Deng Pingxiang 邓平祥 (Hunan) ; « Piping guannian ye xuyao gengxin 批评观念也需要更新 [Le concept de critique a aussi besoin d'être renouvelé] » de Yi Ying 易英. Le numéro suivant propose en pages 2 et 3 dix autres interventions : « Meishu lilun de dulixing he chuangzaoxing 美术理论的独立性和创造性 [Indépendance et créativité des théories de l'art] » de Deng Fuxing 邓福星 (Institut de recherche en art) : « Xin de geju yu xin de qiwang 新的格局与新的期望 [Formes nouvelles et nouvelles attentes] » de Du Zhesen 杜哲森 (CAFA) ; « Jiaqiang dui waimeishu jiaoliu 加强对外美术交流 [Renforcer les échanges avec l'art étranger] » de Chen Peng 晨朋 (laboratoire de recherche en art) ; « Lilun de pinge yu lilunjia de suzhi 理论的品格与理论家的素质 [Qualité de la théorie et qualité des théoriciens] » de Pi Daojian 皮道坚 (Hubei) ; « Wo kunhuo 我困惑 [Je suis perplexe] » de Liu Xilin 刘曦林 (NAMOC) ; « Kuanrong fanrong 宽容繁荣 [Tolérance prospérité] » de Chen Lüsheng 陈履生 (éditions du peuple) ; « Meishu piping de wo jian 美术批评的我见 [Mon avis sur la critique d'art] » de Sun Meilan 孙美兰 (CAFA) ; « Huyu lilun chuangzao jiang 呼吁理论创造奖 [Plaider pour un prix de la création théorique] » de Zhu Boxiong 朱伯雄 (Académie des beaux-arts du Zhejiang) ; « Jincheng de fansi 进程的反思 [Repenser au processus] » de Ma Hongzeng 马鸿增 (Musée du Jiangsu) ; « Ye xuyao pinglun de pinglun 也需要评论的评论 [Nous avons aussi besoin d'une critique de la critique] » de Jia Fangzhou (Mongolie intérieure). Pour mon commentaire de ces textes cf. *infra* p. 381 *sqq*.

prenant comme exemple le travail de Wang Jianwei 汪建伟, connu actuellement pour ses imposantes installations vidéos. Peggy Wang insiste sur la grande perplexité des critiques confrontés à ces nouvelles formes (art de la performance, installation, utilisation de ready-made, art conceptuel...). Pour désigner l'ensemble de ces pratiques non conventionnelles, vécues et perçues comme une mise en péril des œuvres plus traditionnelles (*Guohua*, peinture à l'huile, gravure, sculpture), produits d'un art plus officiel, commercial, les critiques ont employé au début des années 2000 le terme "art sans chevalet" [*feijiashang yishu* 非架上艺术], opposé à "art de chevalet" [*jiashang yishu,* 架上艺术] [25], marquant ainsi une distinction entre l'art expérimental et l'art "légitime", ce dernier répondant essentiellement aux exigences du réalisme. Cet art critique [26], "sans chevalet", dont les principaux meneurs sont Zhang Peili 张培力, Wu Shanzhuan 吴山专, Xu Bing 徐冰 et Huang Yongping 黄永砯, est même qualifié "d'anti-art" par Gao Minglu. Désigné souvent aussi par le terme "art conceptuel", il amplifia sa critique sociale au cours des années 1990, revendiquant une méfiance vis-à-vis du marché, au moment même où la peinture (du réalisme cynique et du pop politique), en raison de son succès international, devenait suspecte [27]. Peggy Wang aborde aussi la question de l'identité, de la sinéité, citant Gao Shiming

---

[25] Peggy Wang signale un article de Jia Fangzhou 贾方舟 (2002). « "Jiashang yishu" heyi chengwei yi ge huati "架上艺术"何以成为一个话题 [Comment l'"art de chevalet" est-il devenu un sujet de conversation] ». *Meiyuan,* 2002 nº 2. Ce même auteur a écrit un texte (non daté) au sujet de la Biennale de Chengdu : « You "feijiashang" lingxian de "jiashang yishu" —— Chengdu Shuangnianzhan xunli 由"非架上"领衔的"架上艺术"——成都双年展巡礼" ["L'art de chevalet", en raison du rôle principal tenu par le "sans chevalet" : visite guidée de la Biennale de Chengdu] ». Cette première Biennale de Chengdu (15 décembre 2001 - 15 janvier 2002), intitulée *Yangban - jiashang* 样板-架上 [Modèle - chevalet], tentait de rendre compte spécifiquement de cette distinction et suscita une polémique d'une grande ampleur. Le commissariat était assuré par quatre personnes : Liu Xiaochun, Gu Zhenqing, Feng Bin et Huang Xiaorong. "Art de chevalet" ne désigne pas strictement les tableaux de chevalet, mais plutôt l'attitude d'un attachement au métier, à la technique. Pour Lu Hong, qui se lance dans une longue démonstration, cette distinction est vaine. (« Vraie ou fausse question ? ». In *Pourquoi faut-il rebattre les cartes*. p. 1-5). Cet article a été initialement publié en 2002 dans le nº 1 de la revue *Meiyuan.* Liu Xiaochun répond point par point aux diverses critiques qui visaient l'organisation de cette biennale, dans un texte daté de 2002.

[26] En chinois, l'adjectif "critique" dans les expressions telles que "attitude critique", "art critique", ou "esprit critique" se traduit plutôt par *pipan* 批判 dont le sens est : 1. Rendre une décision (au sujet d'une demande). 2. Porter un jugement critique. (*GRN*)

[27] Je présente plus loin ce que recouvre le terme "art conceptuel" et la présentation de l'art conceptuel occidental par Gao Minglu (*infra* p. 372 *sqq*.).

高士明, théoricien d'art et Xu Jiang 许江, artiste et commissaire, qui réagissent après la visite en Chine d'Okwui Enwezor, commissaire de *documenta 11* [28] :

> Pour les artistes chinois, la question de l'identité est de première importance. L'identité est évidente. Nous n'avons jamais vraiment perdu notre sinéité profondément enracinée, qui peut être vue non seulement comme la longue ombre de l'histoire, mais aussi comme notre vie ici et maintenant. La sinéité peut aussi être vue comme un avenir, une aspiration qui nourrit notre cœur et stimule notre esprit créatif.

Tout en proposant plusieurs études de cas, artistes ou groupes d'artistes, Peggy Wang détaille des expositions décisives pour l'évolution de l'art contemporain chinois. Elle montre aussi la transformation de l'enseignement de l'art. Elle insiste sur le rôle et l'engagement des critiques d'art, en signalant plusieurs textes majeurs. Son travail apporte des éléments appréciables pour ma recherche centrée sur une discipline, la critique d'art, que les auteurs-fondateurs ont élaborée en n'ayant au départ aucune base conceptuelle. Rapidement mentionnés par Peggy Wang, ces textes – simples commentaires ou approches plus théoriques – méritent une présentation plus détaillée (*infra*, chapitre V, « Débats d'idées et prise de conscience », p. 384 *sqq*.), car ils reflètent les influences, les courants idéologiques, les événements qui ont stimulé les acteurs du milieu de l'art et plus globalement l'ensemble des intellectuels.

Chinesness, terme créé par les Occidentaux anglo-saxons dans les années 1990, désigne l'identité chinoise, *Zhongguo xing* 中国性, que l'on peut traduire en français par *sinitude*, *sinité* ou encore *sinéité* [29] . Elizabeth Lee, dans le texte cité précédemment, montre comment cette question a affecté et la

---

[28] La *documenta* est une manifestation artistique de grande ampleur qui se tient tous les cinq ans dans la ville allemande de Kassel et qui dure toujours 100 jours. Le peintre et enseignant Albert Bode crée la première édition en 1955 dans le but de réconcilier les Allemands avec l'art international, moderne et contemporain, catalogué comme "art dégénéré" par les nazis. La XIe édition organisée en 2002, coordonnée par Enwezor, questionnait les ressources de l'art, en abordant les questions politiques, sociales, la mondialisation et ses conséquences.

[29] Ce terme est utilisé par Claude Roy dans le chapitre « La Chine de l'incrédulité », *Sur la Chine*, p. 151. Zhang Yinde lui préfère "sinité" [*Zhonghua xing* 中华性] dans « La "sinité" : l'identité chinoise en question ». Dans *La pensée en Chine aujourd'hui*, p. 300-322. Le critique Wang Lin le traduit par *Nature of China* dans le titre du catalogue de son exposition organisée en 2010 au True Color Museum de Suzhou.

critique et l'art contemporain chinois. Que ce soient les critiques d'art Zhu Qi [30] et Wang Nanming, ou l'artiste Ai Weiwei, tous dénoncent la fascination des Occidentaux pour les œuvres jouant sur l'esthétique révolutionnaire, incarnant en partie cette *sinéité*, avec comme conséquence un désintérêt pour les démarches plus expérimentales et moins commercialisables, pesant ainsi sur le développement de l'art et son évaluation. La question cruciale de la sinéité, une exacerbation nationaliste, conduit les artistes, en particulier ceux qui sont exilés comme Cai Guoqiang, Gu Wenda 谷文达... à revendiquer de manière manifeste leur identité chinoise, avec le risque d'affaiblir la pertinence de leurs œuvres [31]. La sinéité est à l'origine de désaccords entre critiques occidentaux et chinois ainsi qu'au sein des critiques chinois. L'exposition *Fuck off* organisée en 2000 par Ai Weiwei et Feng Boyi [32] pendant la III[e] Biennale de Shanghai est une illustration de ces tensions et malentendus. Les relations entre Est et Ouest ont toujours été complexes : afficher son identité tout en étant redevable de la pensée occidentale, dont l'esthétique et la philosophie ont nourri de nombreux artistes dans les années 1980, comme Huang Yongping qui insiste sur sa découverte de Wittgenstein en 1984 (Lee 6) [33].

---

[30] Zhu Qi 朱其, critique et commissaire indépendant, est né en 1966 à Shanghai. Après des études d'histoire en esthétique à l'Institut national de recherche en art, il est considéré comme le représentant des critiques et commissaires indépendants de la Nouvelle génération. Il défend dans les années 1990 l'art expérimental – à l'opposé de l'art cynique alors en vogue – en organisant plusieurs expositions importantes.

[31] Cf. *infra* p. 521 *sqq.*, l'analyse que propose Dai Dan d'une installation de Cai Guoqiang, *Emprunter les flèches de l'ennemi.* Dai, né en 1983, a soutenu sa thèse à l'école nationale des Beaux-arts (Hangzhou). Ses recherches concernent l'histoire de l'art Orient/Occident et la calligraphie chinoise. Il est spécialiste de l'œuvre de Baxandall et chargé de cours au département d'histoire de l'art de l'institut des beaux-arts de l'université d'art de Nankin (NUA). [*Nanjing yishu xueyuan meishu xueyuan yishu shi xi* 南京艺术学院美术学院艺术史系].

[32] Feng Boyi 冯博一, critique et commissaire d'exposition. Né en 1960 à Pékin. Diplômé du département d'histoire de l'École normale de la capitale, il enseigne l'histoire dans l'école du Parti du district de Dongcheng à Pékin. En 1990, il poursuit des études en théorie de l'histoire à la CAFA. En 1988, il prend des responsabilités éditoriales dans la revue "*Meishujia tongxun*" de l'association *Meixie* tout en travaillant à la communication autour des grandes expositions organisées par l'association. Il se fait connaître comme commissaire d'exposition dès 1993. Il est membre de *Meixie*.

[33] Le *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein (1889-1951), *Luoji zhexue lun* 逻辑哲学论, a été traduit en chinois par Guo Ying 郭英 dès 1962, réédité aux éditions Shangwuyin guan de Pékin pour la quatrième fois en 1992, avec l'introduction de Bertrand Russell. Traduction réalisée à partir de la version en anglais parue en 1922 chez l'éditeur londonien Routledge & Kegan, un an après la version en allemand intitulée *Logisch-Philosophische Abhandlun*g publiée dans la revue allemande *Annalen der Naturphilosophie*, En français, il existe deux traductions, celle de Pierre Klossowski publiée en 1961 chez Gallimard, et la traduction de Gilles-Gaston Granger, parue également chez Gallimard en 1993.

Mais une méfiance est apparue ensuite vis-à-vis de ces modèles venus d'Occident en raison de leur charge post-coloniale. Ainsi Pi Li 皮力, critique, commissaire, fondateur avec Waling Boers de la galerie UniversalStudio à Pékin, s'interroge sur la manière de juger l'art chinois et d'intégrer les critères occidentaux dans la critique chinoise, en dépassant le simple débat portant sur le post-colonialisme. En comparant les textes du critique américain Hal Foster [34] et ceux de Gao Minglu au sujet de l'installation *Livre du ciel* de Xu Bing, Lee montre l'impact du contexte historique dans la lecture de l'œuvre. Alors que Hal Foster ne fait jamais référence ni aux origines chinoises de l'artiste ni au contexte politique, Gao interprète l'œuvre de Xu Bing comme un espace libre de sens, similaire à la notion de vide dans la philosophie *chan*, la rapprochant de l'*espace creux*, cher à Roland Barthes.

Elizabeth Lee aborde dans son article *Chineseness in Contemporary Chinese Art Criticism*, texte d'une vingtaine de pages, plusieurs questions qui concernent ma recherche, axée sur l'analyse et la présentation de "la théorie de l'École du *yi*" de Gao Minglu. Objet de plusieurs critiques et débats, cette théorie qui convoque à la fois Foucault, Heidegger et les concepts de la peinture lettrée, offre l'occasion d'explorer et de répondre aux différents points soulevés par E. Lee.

Recherches francophones

Les publications universitaires en langue française, moins nombreuses que celles présentées ci-dessus, portent dans l'ensemble un jugement sans concession sur la critique chinoise.

L'une d'entre elles va à l'encontre des études sur l'art contemporain chinois, en mettant en avant non pas l'histoire, ou les changements sociaux, mais sa fonction critique. En s'appuyant sur les apports de la sinologie et la

---

[34] Théoricien de l'art moderne et contemporain, critique et historien d'art new-yorkais, Hal Foster, né en 1955, rejoint en 1991 l'équipe éditoriale du magazine *October*. Ses écrits concernent les relations entre l'avant-garde, le modernisme et le postmodernisme. Il est mentionné dans plusieurs textes de Gao Minglu. *Le retour du réel,* publié en 1996, est son premier livre traduit en français (Bruxelles, La lettre volée, 2005).

connaissance des textes classiques, Frédéric Le Gouriérec [35] (2001) dans *"Art contemporain", le cas chinois : le jugement d'art au XX*e *siècle*, met en avant le jugement comme seul critère à prendre en compte pour écrire une histoire de l'art chinois. Il bouscule les idées sur les oppositions convenues "modernité et tradition", "art moderne chinois et occidentalisme", qu'il juge simplistes. Avec pour fil conducteur les écrits de Li Xianting, l'argumentaire de cette thèse singulière est repris dans deux articles « De l'art de la période républicaine. Pour en finir avec "tradition/modernité", "Repli/ouverture", "Art/société", etc. » et « De l'art contemporain, chinois en l'occurrence. Comment s'écrit l'histoire. », publiés dans le catalogue de l'exposition *Alors la Chine ?* présentée au Centre Georges Pompidou en 2004. Analysant les conditions de la transmission de l'art et du jugement d'art, Le Gouriérec montre qu'au début du XXe siècle la pratique de la peinture à l'huile ne s'oppose pas à la technique à l'encre et au lavis, et il dénonce la facilité d'associer modernité et peinture occidentale (à l'huile) d'une part, et tradition et peinture à l'encre et au lavis d'autre part. Il se fonde sur l'exercice du jugement d'art, dont il rappelle l'ancrage dans la tradition lettrée et son évolution tout au long du XXe siècle [36]. Pour sa démonstration, il dissocie technique et art. Ainsi, en s'appuyant sur les lettres des Jésuites employés comme peintres à la cour impériale, il montre que la technique de l'huile était connue des peintres chinois bien avant le début du XXe siècle, mais déconsidérée. Par de nombreux exemples, il récuse le lien entre la modernité chinoise et le mouvement du Quatre mai 1919, mouvement initié par les étudiants quelques années après la fondation de la République de Chine en 1911. Ce mouvement anti-féodal et anti-impérialiste, déclenché par la décision des signataires du traité de Versailles d'attribuer au Japon la province de Shandong, contrôlée auparavant par l'Empire allemand, prit de l'ampleur et en appela à une nouvelle culture, avec comme mots d'ordre : « À bas la boutique à Confucius ! » et « Bienvenue à Madame Science et Madame Démocratie » [*Sai xiansheng er De xiansheng* 赛先生而德先生]. Plusieurs de ses animateurs participèrent à la fondation du

---

[35] Frédéric le Gouriérec est maître de conférences de langue et civilisation chinoises à l'université de Poitiers depuis 2008, sa recherche porte sur l'histoire de l'art chinois, moderne et contemporain (XIXe-XXe siècle).

[36] Voir le chapitre « Le discours critique dans la Chine classique » (*infra* p. 185-205).

Parti communiste chinois en 1921, dont Chen Duxiu, nommé premier secrétaire général. Ce mouvement du Quatre mai est généralement considéré par de nombreux auteurs comme la naissance de la période moderne en Chine, ce que conteste Le Gouriérec (2001, 57). Il récuse donc la vision commode de ne penser l'art qu'en relation avec l'histoire, l'évolution politique ou sociale du pays. Il contredit ainsi le point de vue d'autres spécialistes tels Julia Andrews (1994), Michael Sullivan (1996), Éric Janicot (1997). Il défend une autre logique, celle de la crise morale de l'art lettré, qui entraîna l'émergence de l'art moderne, "dans le contexte moral général du déclin de la dynastie mandchoue, de l'humiliation de la Chine par les puissances occidentales et du réexamen complet de son système de valeurs" (2004, 68). Il s'appuie sur les engagements à la fois politiques et artistiques des principaux acteurs de cette période [37]. Il définit trois positions critiques (2004, 114) : "l'art lettré, l'imagerie académique, l'imagerie dite « populaire », soit le jeu sur les règles, l'application des règles et la satisfaction par l'image accessoirement réglementée". Critiquant les différentes catégories instituées par l'ensemble des historiens d'art chinois ou occidentaux pour l'art du début du XX^{e} siècle, il rappelle que malgré les différences de techniques et de styles (2004, 70) :

> ... le rôle assigné à l'Art dans la société est identique : ultime raffinement de la morale et de l'idéal de liberté chinois, l'Art se devait de transmettre ses valeurs morales à une époque désorientée. Tous les manifestes le proclament sans ambiguïté en des termes très semblables [38].

Le Gouriérec étudie avec la même logique les productions de l'époque maoïste, pour mettre en évidence la filiation entre l'art académique et le réalisme socialiste, démontrant aussi que ce dernier ne doit rien au réalisme soviétique. Avec une certaine provocation, en se basant d'une part sur l'autonomie de l'art lettré, avérée selon lui, dès la dynastie Song (960-1279), et d'autre part sur le jugement d'art, seul critère valable à prendre en considération, il propose une vision sans rupture de l'art chinois depuis les

---

[37] Par exemple le rôle de Cai Yuanpei, théoricien et ministre de l'éducation, Yu Shaosong, enseignant et vice-ministre de la justice. *Op. cit.*, p. 70.

[38] L'auteur distingue Art et art, reliant ce dernier à la technique. Exemple pris dans la table des matières de sa thèse : « L'influence des Jésuites : échanger un art n'est pas nécessairement échanger tout un art, encore moins échanger un Art ».

Song – la peinture lettrée prenant licence avec les règles – à aujourd'hui, jeu sur les règles et jugement d'art toujours à l'œuvre chez les artistes contemporains chinois. En appliquant son raisonnement de manière un peu systématique aux œuvres, Le Gouriérec recense ainsi un grand nombre d'artistes, au risque de les instrumentaliser pour conforter son parti pris quelque peu polémique. Le plus fécond de son travail est la place qu'il donne aux textes chinois, en proposant une analyse de la pensée de Li Xianting, seul critique à ses yeux digne de ce nom. Pour les autres, sa condamnation est sans appel : jargonneurs, ignorants, négligents, auteurs de théories boiteuses... Dans un chapitre intitulé « Quand les mots créent des faits mythiques et n'expliquent pas les faits réels », il analyse le lexique utilisé par les critiques d'art, dénonce la faiblesse de leur réflexion et remet en cause les « réputations » de certains critiques chinois, en lançant quelques piques à ceux qui recherchent des effets de langage au lieu de nourrir une théorie qui reste déficiente [39]. Il se gausse aussi de la litanie des trois "post-" [*san hou* 三后], utilisés sans discernement (296) [40]. Il porte ainsi un jugement très négatif sur l'état de la critique d'art en Chine en dénonçant (2001, 290) le logocentrisme, "l'un des écueils majeurs de la théorie de l'Art chinois".

Le mérite de Le Gouriérec est de présenter le point de vue chinois, essentiellement en analysant avec rigueur différents textes de Li Xianting, offrant une base solide pour ma recherche. Il évoque rapidement Gao Minglu, dont les principaux écrits que je me propose de présenter, publiés à partir de 2003, donneraient, à n'en pas douter, prise à ses sarcasmes. Le lecteur apprend beaucoup grâce à Le Gouriérec, cependant, le ton peu amène vis-à-vis des auteurs occidentaux ou chinois, aucun, à part Li, ne trouvant grâce à ses yeux, et un manque de modération peuvent provoquer une certaine irritation.

---

[39] Il épingle plus particulièrement Dao Zi 岛子, à ses yeux, une caricature de critique d'art, ancien poète de la Poésie obscure, qui recourt à des étymologies douteuses et qui a pris l'habitude de truffer ses textes de translitérations phonétiques, de termes anglais pas toujours bien compris, *op. cit.*, p. 290.

[40] Soit "post-modernisme" [*hou xiandai* 后现代], "post-industriel" [*hou gongye* 后工业], "post-colonial" [*hou zhimin* 后殖民], auxquels s'ajoutent "post-matériel", "post-sensation"...

Emmanuel Lincot [41], dans *Culture, identité et réformes politiques : la peinture en République Populaire de Chine (1978-1997),* thèse soutenue en 2003, rappelle quelques caractéristiques de la critique d'art dont il souligne "une *répugnance* avouée à forger des outils d'analyse théorique et conceptuels propres à une pensée de l'immanence" (254) et qui encore aujourd'hui a tendance "à se référer davantage à l'étude sociologique d'un milieu voire à la biographie d'un artiste qu'au fait de devoir attribuer une périodisation à ses schémas de pensée ou de vouloir selon un adage de Fang Xun (1736-1799) y « mêler ses propres idées »." Il donne en annexe des textes (originaux et traduction) de plusieurs critiques ou commissaires essentiellement en relation avec deux projets d'expositions, *The first academic exhibition of chinese contemporary art 96/97*, organisée à l'initiative de Huang Zhuan 黄专 [42] et censurée la veille de son inauguration, et l'ambitieux projet initié par l'artiste Song Dong 宋冬, *Ye sheng* 野生 [Vie sauvage]. Les différents auteurs sélectionnés par Lincot dont Zhu Bin (1951-2000), Leng Lin (1965), Wang Lin (1949)... abordent en effet les conditions du travail des acteurs du milieu de l'art ou l'influence du marché, mais n'évoquent par les qualités de la critique d'art, ce qu'illustre malgré son titre prometteur le texte de Zhu Bin 祝斌, intitulé "Observations sur la critique d'art la plus remarquable des années 1990". En passant en revue le travail de plusieurs critiques (Lü Peng, Huang Zhuan, Li Xianting, Hou Hanru...), Zhu évoque l'influence du marché de l'art, la place de l'art chinois sur la scène internationale, l'attirance des Occidentaux pour l'exotisme ou l'emprise du nationalisme, mais les questions de jugement, qui devraient être au centre de la critique d'art, sont passées sous silence. Leng Lin dans "Théorie de l'art et culture dans les années 1990" corrobore le jugement de Lincot :

---

41 Emmanuel Lincot assure les responsabilités de Vice Doyen, chargé des relations internationales (FASSE) et de Directeur de la chaire des études chinoises contemporaines (Faculté des Sciences Sociales et Economiques) à l'institut catholique de Paris. Il est également rédacteur en chef de la revue *Monde chinois Nouvelle Asie* (Institut Choiseul - Paris). Sa recherche porte sur l'histoire socio-culturelle de la Chine contemporaine.

42 Huang Zhuan est né en 1958 dans le Hunan. Après un diplôme en histoire, il poursuit une formation en histoire de l'art à l'institut des beaux-arts du Hubei où il obtient en 1988 un master. Sa recherche est distinguée par la Fondation Wu Zuoren (Wu Zuoren International Foundation of Fine Arts). Il est chargé de cours à l'institut des beaux-arts de Canton. Il est également directeur de l'OCT Contemporary Art Terminal, structure dépendante du dynamique musée He Xiangning de Shenzhen.

> La théorie de l'art ne cherche plus à continuer son propre système comme elle le fit dans les années quatre-vingt. Son but se borne à présent à rapporter la pratique de la critique. La théorie de l'art à présent se consacre à des questions de genre, de statut, de style de l'art contemporain chinois dans le monde. (Trad. Lincot, thèse, 364)

Lincot a centré sa thèse sur la figure de Huang Zhuan, qu'il considère comme un critique influent et novateur, commissaire et éditeur de plusieurs revues tournées vers la question du marché de l'art (*Hualang* 画廊 [Galerie], *Yishu shichang* 艺术市场 [Marché de l'art] et *Art currents*). Cependant, c'est le commissaire qui retient l'attention de Lincot, et non l'œuvre critique. La cinquième partie de la thèse « Dans l'atelier des peintres » est consacrée aux travaux de six artistes : Wei Dong 魏东 (né en 1968), Liu Ye 刘野 (né en 1964), Hei Gui (Wu Guoquan) 黑鬼 (吴国全) (né en 1957), Wei Guangqing 魏光庆 (né en 1963), Shi Chong 石冲 (né en 1963), Xiao Feng (né en 1962). Ce choix met en lumière des artistes qui n'ont pas tenu de rôle majeur dans le développement de l'art contemporain chinois, seuls Wei Guangqing et Shi Chong sont mentionnés par Lü Peng dans son *Histoire de l'art chinois du XX^e^ siècle*.

[E]SCAPE, Anonymat et politique à l'ère de la mobilisation générale : passages chinois pour la communauté qui vient, thèse soutenue à l'université de Montréal en 2009 par Érik Bordeleau [43] , aborde certaines questions en corrélation avec les préoccupations des critiques que j'étudie. L'auteur, interrogeant "l'identité sociale et personnelle", "l'espace public adapté à une ère de complète médiatisation", cherche à définir "l'expérience du vide", sa "dimension politique" et les conditions du vivre-ensemble dans une société globalisée. Il construit ses modèles théoriques en explorant les références à la Chine chez certains philosophes français, tels que Deleuze et Guattari (*Mille plateaux*), ou Foucault (*Qu'est-ce qu'un auteur ?)* (texte auquel se réfère aussi Gao Minglu). Bordeleau explore le lien entre "devenir imperceptible" présent chez Foucault et la pratique taoïste, pour poser le concept de "sino-

[43] Erik Bordeleau est post-doctorant, chercheur en histoire de l'art et communication à la McGill University. Il collabore à diverses revues, dont *Espai en blanc* (Barcelone), *Yishu : Journal of Contemporary Chinese Art* (Vancouver), *Chimères* (Paris), *OVNI, Altérités, Inflexions* et *Hors-champ* (Montréal). Il est aussi l'auteur de « Une constance à la chinoise : Considérations sur l'art performatif extrême chinois », publié dans *Transtext(e)s Transcultures Kua wenben kua wenhua* 跨文本跨文化.

herméneutique", qui associe la vision chinoise essentiellement confucéenne et l'herméneutique de Merleau-Ponty et de Heidegger, tout en voulant "congédier toute la litanie de la politique identitaire et « l'épineux » problème de la représentation interculturelle". Il prend en quelque sorte un cheminement qui rejoint celui de Gao Minglu concevant son modèle théorique *yi pai* à l'aide des notions esthétiques classiques après avoir réfuté, en raison de leur dichotomie, les concepts occidentaux, tout en s'appuyant sur Foucault ou Heidegger dont il montre leurs liens avec la Chine – une démarche "sino-herméneutique" pour reprendre les termes de Bordeleau. Cependant ce dernier dénonce "le paradigme de la politique identitaire et la critique des représentations interculturelles, hégémoniques dans les milieux académiques, en particulier en anthropologie et dans les cultural studies", dont on a vu leur importance dans les thèses anglo-saxonnes. Or cette quête identitaire est un sujet qui revient comme un leitmotiv dans de nombreux textes chinois pour légitimer la sinéité à l'œuvre dans l'art contemporain. Elle tient une place fondamentale dans de nombreuses analyses d'œuvres et approches théoriques [44] . Bordeleau, loin de la nier, l'inscrit par exemple au centre du travail d'un Zhang Huan 张洹 après son installation à New York en 1998. Il dénonce aussi, en abordant l'œuvre de l'artiste maniant les médias Shu Yong 舒勇, la volonté de puissance nationale qui "constitue, à ne pas en douter, la tonalité fondamentale de la vie chinoise des dernières années". (278).

Dans le chapitre intitulé « Passages chinois *»,* plusieurs œuvres sont disséquées pour montrer comment les artistes questionnent leur possibilité d'autonomie dans leur nouvel environnement économique, en privilégiant l'art performatif. Dans *Une constance à la chinoise : considérations sur l'art performatif extrême chinois* (213-249), l'auteur présente les démarches des artistes tels que Zhang Huan, He Yunchang 何云昌, Yang Zhichao 杨志超 qui utilisent comme matériaux leur propre corps, une forme de body art particulièrement violente, ainsi que les actions réalisées avec le "corps-chair" soit des cadavres d'animaux et d'humains, comme chez Peng Yu 彭禹, Sun

---

[44] Cf. l'analyse de Liao Shangfei (*infra* p. 158 *sqq.*) et ce qu'en disent Gao Minglu (p. 160-161) et Dai Dan (p.526).

Yuan 孙原, Xiao Yu 萧昱 ou Zhu Yu 朱昱... [45]. En se référant principalement aux textes de deux critiques, Li Xianting et Gao Minglu, ainsi qu'à la parole des artistes, Bordeleau examine les énergies à l'œuvre dans ces performances, telles que la "vertu de persistance", "l'exigence spirituelle", la "recherche d'un effet cathartique", la "force morale", le "pouvoir de l'esprit"... Il montre comment le corps ainsi éprouvé met "en valeur la force de volonté individuelle et son potentiel héroïque de résistance" et comment les artistes rangés sous l'appellation "groupe cadavres" "profanent l'idée d'humanité" [46].

L'autre intérêt de la thèse de Bordeleau porte sur son approche des écrits de Deleuze et Guattari, ainsi que ceux de Foucault. La quête de ce dernier, soit l'esthétique de l'existence, le "faire œuvre de soi", conduit à « écrire pour ne plus avoir de visage », afin d'atteindre "l'expérience de l'anonymat". Dans le chapitre justement nommé « Foucault anonymat [47] », l'auteur analyse la réception nord-américaine biaisée du philosophe français, en raison du contexte multiculturaliste, qui privilégia la notion de différence, consacrant l'identité minoritaire, au détriment de la critique foucaldienne de "l'attachement à l'identité". Or la compréhension par les critiques chinois de l'œuvre de Foucault passe par cette lecture américaine, ce que François Cusset appelle la *French Theory*, très en vogue dans le milieu universitaire outre-atlantique. Bordeleau propose une analyse du devenir du sujet dans *Qu'est-ce qu'un auteur ?,* analyse sur laquelle je reviendrai pour présenter comment et pourquoi Gao Minglu se réfère aussi à ce texte de Foucault (*infra* p. 470). Ainsi, la pensée chinoise ancrée dans l'antiquité et la pensée de la modernité en Occident ont donné lieu à des croisements complexes, ou une dis-location selon Gao Minglu, qu'éclaire en partie la thèse de Bordeleau.

---

[45] Cette partie de la thèse est reprise dans *Transtext(e)s Transculture,* revue qui se revendique comme "Journal of Global Cultural Studies". « Une constance à la chinoise : Considérations sur l'art performatif extrême chinois ». *Transtext(e)s Transcultures* 跨文本跨文化 *Kua wenben kua wenhua*, Journal of Global Cultural Studies, 5 Varia (Re)Inventing "Realities" in China.

[46] Bordeleau analyse ces performances dans la perspective de sa thèse, soit comment l'individu peut s'intégrer "dans la sphère capitaliste globale", travaillant des notions de vie nue, de corps biologique, de biopolitique... en s'appuyant sur Giorgio Agamben et Peter Sloterdijk, ce qui est différent de mon projet.

[47] Bordeleau a repris et complété ce chapitre de sa thèse dans *Foucault anonymat* publié en 2012 aux éditions Le Quartanier, coll. « Série QR ».

Ce jeu d'influences philosophiques et artistiques est aussi au centre de la recherche de Li Shiyan dans *Contribution à l'étude de la pensée du vide dans l'art du XX^e siècle : Occident-Chine*, thèse soutenue en 2011 à Aix-en Provence. Après avoir précisé la notion de vide dans les pensées taoïste et bouddhiste, et rappelé comment le bouddhisme s'est peu à peu diffusé en Occident, Li Shiyan, en s'appuyant sur l'exposition *The Third Mind, American Artists Contemplate Asia 1860-1989,* organisée par Alexandra Munroe au Musée Guggenheim de New York en 2009 [48], retrace comment la pensée, la littérature et l'art de l'Extrême-Orient ont fécondé, depuis la période moderne jusqu'à l'époque contemporaine, de nouvelles formes d'expression artistique aux États-Unis. La thèse de Li apporte un éclairage indispensable à cette hybridation, peu considérée, voire dédaignée, pour autant une des composantes de la genèse des mouvements de l'art abstrait, conceptuel et minimal (45). Je montrerai plus loin comment Gao Minglu présente ces mêmes mouvements dans son ouvrage théorique *Yi Pai* et quelle attention il prête aux formes d'imprégnations et d'appropriations des concepts orientaux. Li (55) rappelle aussi la vogue du japonisme (terme apparu en 1872), en particulier, la découverte des usages de la couleur et de la perspective dans les estampes *ukiyo-e* chez les artistes travaillant à Paris, tels que Manet, Monet, Degas, Van Gogh, ce qui les incita à expérimenter ces nouveaux modes de représentation et de traitement de la couleur, posant ainsi les bases de la modernité occidentale. Li Shiyan mène ensuite sa propre enquête pour révéler les sources d'inspiration de trois artistes, Marcel Duchamp, Yves Klein et Robert Irwin, dont les œuvres ont une proximité avec la conception orientale du vide. Elle présente ensuite la démarche de deux artistes chinois, Huang Yongping et de Cai Guoqiang, qui ont su mobiliser "les outils d'une pensée millénaire" pour questionner, dans le contexte mondialisé auquel ne peut échapper l'art contemporain, les notions d'identité et de dialogue entre deux cultures si différentes, tout en évitant l'écueil du dualisme. Li insiste aussi

---

[48] Alexandra Munroe, spécialiste en art japonais, responsable du programme de l'art asiatique au Musée Guggenheim depuis 2006, est parmi les consultantes du centre de recherche créé par Gao Minglu en 2009 à Pékin, le *Gao Minglu xiandai yishu yanjiu zhongxin* 高名潞现当代艺术研究中心, [*Centre de recherche sur l'art moderne et contemporain Gao Minglu*], en abrégé Centre Gao). L'exposition *The Third Mind* a été distinguée par l'AICA (Association Internationale des critiques d'art) comme la meilleure exposition thématique de l'année 2009 organisée à New York.

sur les problèmes de traduction, elle déplore l'impossibilité de trouver les termes convenables pour faire correspondre d'une langue à l'autre des notions qui justement n'ont pas d'équivalent. Dans le cadre de mon propre travail, j'ai été confrontée à ces difficultés : la traduction des concepts chinois classiques, la re-traduction ou dé-traduction des concepts occidentaux présentés par les auteurs chinois, le décodage de leurs nombreux néologismes.

L'impact de la fascination du bouddhisme zen sur les artistes occidentaux qu'étudie Li Shiyan est un des aspects du dialogue fertile Orient/Occident, dialogue qui innerve l'ensemble du corpus de textes que j'ai choisi comme matériaux pour ma thèse. Mettre en évidence et comprendre les intuitions fécondes, les convergences, les chemins de traverse, les achoppements, les malentendus, les "dis-locations"... qui abondent dans les différents discours des critiques d'art chinois est un de mes objectifs.

Les éditions scientifiques et les catalogues spécialisés

Outre les thèses universitaires, j'ai eu recours, à différents moments de ma recherche, en particulier lors de la sélection des critiques d'art, à un ensemble de publications, dont les auteurs, chinois ou occidentaux, travaillant en Chine ou à l'étranger, sont des acteurs très impliqués dans le milieu de l'art contemporain chinois. Quelques uns de ces ouvrages, à visée encyclopédique ou artistique, méritent une présentation plus détaillée qu'une simple mention dans la bibliographie. L'examen ci-dessous révèle en outre la vitalité, au niveau international, de l'édition concernant ce domaine stimulant, et permet d'en découvrir les principaux protagonistes.

Ouvrages anglo-saxons

L'encyclopédie dédiée à la culture chinoise contemporaine, *Encyclopedia of Contemporary Chinese Culture*, apporte des informations de base pour la recherche. Cet ouvrage, réalisé en 2005 sous l'autorité de Edward L. Davis, professeur associé du département d'histoire de l'université d'Hawaï à Manoa (Honolulu), spécialiste de la Chine impériale (750-1600) et de l'histoire des religions chinoises, propose des textes courts, accompagnés d'une bibliographie succincte, mais très utile. Outre Eduardo Welsh cité plus haut, la

plupart des contributeurs sont des spécialistes reconnus, impliqués dans le développement de l'art contemporain chinois comme Francesca Dal Lago, Robert Bernell, Gao Minglu, Li Xianting, Martina Köppel-Yang, Beatrice Leanza, Qian Zhijian, Tang Di ou encore Meg Maggio. L'encyclopédie donne une place importante aux arts visuels, avec 127 articles dont onze sur les institutions, vingt sur les principaux mouvements et collectifs artistiques, cinq sur les revues (*Hualang* [Galeries], *Jiangsu huakan* [Magazine du Jiangsu], *Meishu* [Beaux-arts], *Meishu sichao* [Tendances artistiques], *Zhongguo meishu bao* [Beaux-arts de Chine]). L'encyclopédie présente de nombreuses personnalités du monde de l'art, parmi elles onze critiques et théoriciens (Fei Dawei, Feng Boyi, Gao Minglu, Leng Lin, Li Xianting, Li Xiaoshan, Liao Wen, Lü Peng, Wang Nanming, Wu Meichun, Yin Jinan). La répartition des artistes est plus problématique et rappelle la distinction mentionnée plus haut "art de chevalet"/"art sans chevalet" : soixante artistes sont étiquetés "expérimentaux" ; cette catégorie regroupe tous les artistes, exceptés ceux qui pratiquent la peinture traditionnelle chinoise, soit neuf personnes (dont Gu Wenda, dont le travail tend plus vers l'installation), et onze photographes parmi lesquels Hong Hao, Zhang Dali qui aborde plusieurs techniques dans son travail, alors que Zhao Bandi, qui pratique essentiellement la photographie, est rangé parmi les artistes expérimentaux. Il est aussi regrettable, en raison des homophonies, que les noms propres ne soient pas donnés en caractères.

Publié en 2003, avec un titre guerrier, *Semiotic Warfare. The Chinese Avant-garde, 1979-1989. A Semiotic Analysis,* le livre de Martina Köppel-Yang, critique, commissaire et historienne d'art, rend compte de la première décennie de l'art contemporain chinois (1979-1989), période qui s'achève avec le massacre de Tian'anmen en juin 1989, entrainant l'exil d'un grand nombre d'artistes et d'intellectuels. Il s'agit de l'édition en anglais de sa thèse soutenue en 2000 à l'université de Heidelberg. Köppel-Yang assume le parti pris de privilégier le point de vue chinois – elle répertorie dans sa bibliographie plusieurs articles de presse (pris essentiellement dans *Meishu*, *Jiangsu huakan*, et *ZGMSB,* revues présentées *infra* p. 86 *sqq*.), et propose dans la section *Appendixes* des traductions d'articles et d'entretiens. On y trouve entre autres une traduction en anglais d'extraits du texte de Liu

Xiaochun relatant l'histoire de *ZGMSB* (196-199), publication hebdomadaire "indépendante", donnant dans la provocation, dont je retrace l'histoire en me fondant en partie sur ce texte (*infra* p. 101 *sqq*.).
Tout comme plusieurs critiques chinois, et plus particulièrement Gao Minglu, Köppel-Yang cherche à montrer que l'art moderne et contemporain chinois ne doit pas être compris comme une copie de l'art moderne ou postmoderne occidental, mais comme un jeu de "traductions" culturelles (*as a set of cultural translations)*, reprenant les termes de Stuart Hall, spécialiste des *cultural studies*. Elle rappelle aussi, comme Li Shiyan mentionnée précédemment, que la modernité occidentale doit beaucoup à la culture orientale.

Un autre ouvrage indispensable pour ma recherche est le résultat d'un imposant travail d'archivage de documents concernant le développement de l'art contemporain chinois au cours des trois dernières décennies, réalisé par Wu Hung et Peggy Wang dans le cadre d'un projet mené par le Musée d'art moderne de New York. Publié en 2010, *Contemporary Chinese Art Primary* présente des traductions en anglais de textes d'artistes ou de critiques, des documents iconographiques concernant les principaux événements artistiques (exposition des Étoiles en 1979, mouvement de 1985, exposition *China/Avant-garde*, apparition du Gaudy art, de l'art expérimental, des nouvelles technologies...) tout en précisant le contexte politique et économique. Wu Hung [49] est une grande figure de la sinologie américaine, ses recherches s'étendent de la Chine de l'Antiquité, dont il a une profonde connaissance, à l'époque contemporaine. Il a largement contribué à faire connaître l'art contemporain chinois aux États-Unis en organisant de nombreuses expositions. En 2001 il avait déjà réuni un ensemble de textes sur l'art contemporain, dans un ouvrage de référence *Chinese Art at the Crossroads:*

[49] Wu Hung 巫鸿 est né en 1945, il est issu d'une famille de lettrés. Il obtient son diplôme à la CAFA en 1980. Il fait partie de cette génération qui a traversé la période douloureuse de la Révolution culturelle. Il est chercheur au Musée de la Cité interdite de 1973 à 1978, avant de partir aux États-Unis pour y poursuivre ses études en 1980. En 1987, il soutient à Harvard sa thèse de doctorat qui porte sur les dessins des gravures du temple des ancêtres de Wu Liang, datant de la dynastie des Han de l'Est, un site archéologique découvert en 1786 dans le Shandong. Parmi ses ouvrages, son étude sur la place Tian'anmen fait autorité (*Remaking Beijing. Tiananmen Square and the Creation of a Political Space* [La place Tian'anmen refaisant Pékin. Place Tian'anmen et création d'un espace politique]). Il enseigne l'histoire de l'art à l'université de Chicago depuis 1994. (Pour éviter toute confusion avec Wu Hong 吴鸿 autre critique né en 1968, la transcription du caractère 鸿 (*hong*) de son prénom suit la forme cantonaise *hung*.)

Between Past and Future, Between East and West [L'art chinois aux croisements : entre passé et futur, Est et Ouest].

Zhang Songren (ou Chang Tsong-zung 张颂仁), collectionneur, commissaire, critique, est le directeur de la galerie Hanart-TZ, une des toutes premières galeries d'art contemporain, créée en 1983 à Hong Kong. Il a organisé en février 1993, en collaboration avec Li Xianting, l'exposition *China's New Art Post-1989* montrant les nouvelles orientations du travail des artistes du mouvement de 1985 qui s'étaient tournés depuis vers le cynisme et le sarcasme. Les œuvres montrées reflétaient désarroi et désillusion face à la situation politique et économique en Chine, après la répression sanglante des manifestations de la place Tian'anmen en juin 1989, une période particulièrement douloureuse pour les intellectuels qui se retrouvaient à nouveau au ban de la société. Cette exposition "phare", qui a circulé ensuite pendant quatre ans en Australie, aux États-Unis et au Canada, est considérée comme une des premières grandes expositions présentant des artistes chinois hors de Chine populaire. Le catalogue, réalisé par Valerie Doran, a été ré-édité par Asia Art Archives en 2001. Il rassemble de nombreux textes (en anglais) dont ceux de Chang Tsong-zung, Li Xianting, Michael Sullivan, Shih Shou-chien, Lang Shaojun, Liu Xiaochun, Yi Ying, Liao Wen, Fei Dawei, Francesca Dal Lago et Gao Minglu, textes écrits entre 1986 et 1992.

L'historienne d'art Karen Smith est très impliquée dans les milieux artistiques de Pékin où elle vit depuis 1992. Reconnue comme une spécialiste de l'art contemporain chinois, elle a organisé de nombreuses expositions et publié plusieurs ouvrages dont *Nine Lives: The birth of Avant-garde Art in New China* en 2006. En suivant le travail de neuf artistes, regroupés en trois chapitres, *Embrasser les idéologies dominantes, les nouvelles philosophies avec* Wang Guangyi 王广义, Geng Jianyi 耿建翌, Fang Lijun 方力钧 ; *Adopter des tabous et des styles de vie alternatifs* avec Gu Dexin 顾德新, Li Shan 李山, Zhang Xiaogang 张晓刚 ; *Conquérir un nouveau terrain et de nouvelles technologies* avec Xu Bing, Zhang Peili et Wang Jianwei, elle esquisse une histoire de l'avant-garde chinoise en tenant compte du contexte politique et social. En privilégiant les expériences de chaque artiste, en décrivant dans le détail leur enfance, leur participation à la tragédie de la Révolution culturelle, leur

formation d'artiste, Smith offre au lecteur un regard profondément humain sur l'histoire de la Chine communiste. Bien que le rôle des critiques d'art ne soit pas abordé, cet ouvrage, qui s'adresse aux lecteurs occidentaux, est utile pour saisir le cadre de l'émergence de l'art en Chine, il complète avec pertinence les écrits des critiques chinois tels que *Qiang* 墙 [Mur] de Gao Minglu. En 2007, Smith organise avec Simon Groom, directeur de la Tate de Liverpool, et Xu Zhen 徐震, commissaire et artiste à multiples facettes vivant à Shanghai, l'exposition *The Real Thing. Contemporary Art from China*. Le catalogue reproduit quelques aphorismes que Xu Zhen a prélevés sur le site internet *Hei! shehui* 嘿!社会! [Eh! la société!], un forum de discussion sur l'art, indépendant, créé par un collectif d'artistes. Mises bout à bout, ces maximes témoignent du désenchantement ambiant.

La revue allemande *Kunstforum* a consacré dans ses numéros 193 et 194 de septembre-octobre 2008 deux dossiers à l'art contemporain chinois. Dans le premier, *Ankunft in Peking* [Arrivée à Pékin], Li Xianting est à l'honneur avec un long texte, *Der Abschied von der Ideologie* [L'adieu à l'idéologie], une conversation avec le journaliste, critique et commissaire Heinz-Norbert Jocks (188-203). La revue présente également Guan Yi 管艺, un important collectionneur d'art contemporain chinois (235-243). Dans le dossier *Künstler in Peking* [Artistes à Pékin] – titre du numéro 194 – on trouve un texte de Pi Li « *Ein Ort des Andersdenkens* [Un lieu d'une pensée autre] » ainsi que de nombreux entretiens d'artistes vivant à Pékin et un dossier consacré à la Biennale de Shanghai.

Édité en collaboration avec le Ludwig Museum et la galerie Aye de Pékin, le catalogue de l'exposition *China's Revision* (2008) contient plusieurs entretiens d'artistes (Fang Lijun, Liu Xiaodong 刘小东, Xia Xiaowan 夏小万, Xu Bing et Yang Qi 杨起) et un texte introductif de Li Xianting « Néotraditionalisme dans l'art contemporain chinois ». Un tel intitulé suscite une réflexion, à savoir comment réagissent les critiques d'art et les artistes confrontés à la volonté du pouvoir en place de renforcer le nationalisme afin de combler opportunément le vide laissé par l'idéologie communiste obsolète, encourageant ainsi un retour vers la culture traditionnelle.

Publications en français

En accordant une place aux critiques chinois, certains ouvrages, principalement les catalogues d'exposition pour lesquels la qualité universitaire est requise, moins confidentiels que les thèses, ont un intérêt pour la recherche.

Paris-Pékin, un des premiers ouvrages réalisés en partenariat avec Asia Art Archives en 2002, contient des textes de Chang Tsong-zung, Fei Dawei et Lü Peng [50] . Les œuvres de 83 artistes reproduites dans ce catalogue appartenant à l'importante collection Guy et Myriam Ullens étaient présentées à l'Espace Cardin à Paris.

Dans *Le moine et le démon*, catalogue de l'exposition éponyme, édité en 2004 par le Musée d'art contemporain de Lyon, on trouve des textes signés par Fei Dawei, Wang Huangsheng, Feng Boyi [51] , Qiu Zhijie et Lu Jie. Ces derniers y explicitent le projet *Long March* [52] , pour lequel le musée avait réservé tout un étage en présentant de nombreux documents et plusieurs œuvres, projet étudié dans la thèse de Zhuang Jiayun (2009). À noter à la fin de cet ouvrage, le "*Guide de l'art en Chine*", un annuaire très utile pour les chercheurs rassemblant les différents acteurs du milieu de l'art chinois, avec les coordonnées des artistes mais aussi des commissaires et des critiques, des revues et des lieux d'exposition. La collecte des informations a été réalisée par plusieurs critiques chinois sous la direction de Guo Xiaoyan [53].

---

[50] Soit Chang Tsong-zung 张颂仁 : « Xi You 西游 [La longue marche vers l'Occident] », (15-39) ; Fei Dawei 费大为 : « Réflexions improvisées », (51-57) ; Lü Peng 吕澎 : « Zhongguo dangdai yishu nianbiao 中国当代艺术年表 A Chronology of Contemporary Chinese Art History 1976-2000. [Chronologie] » (273-287). Il s'agit d'extraits de la version de 1992 de Lü Peng 吕澎, Yi Dan 易丹 (1992), à laquelle l'auteur a ajouté les années 1990.

[51] Soit les textes de : Fei Dawei « Singularités plurielles » (11-13) ; Wang Huangsheng 王璜生 « Créer un dialogue » (14-15) (Wang Huangsheng, critique, commissaire, est le directeur du Musée des beaux-arts de Canton) ; Feng Boyi « "Under-underground" et autre. Sur l'art chinois d'avant-garde depuis les années 1990 » (59-67) ; Qiu Zhijie 邱志杰 « Visite guidée au purgatoire » (117-123).

[52] Qiu Zhijie 邱志杰, Lu Jie 卢杰 (2004) « La Longue Marche : une exposition visuelle en marche ». *Le moine et le démon, art contemporain chinois*. Milan : 5 continents Éditions, Guy & Myriam Ullens Fondation, (124-134).

[53] Soit pour la région de Pékin, Feng Boyi, Wu Hong et Wu Penghui ; pour Shanghai : Wu Jia et You Yong ; pour Canton : Guo Xiaoyan et Hu Bing ; pour Chengdu : Han Jin et Yu Ke.

Le catalogue de l'exposition pluridisciplinaire *Alors la Chine ?,* présentée au Centre Pompidou en 2004, propose pour la section des arts plastiques des textes de huit critiques chinois : Shao Dazhen, Pi Li, Yi Ying, Li Xianting, Wu Wenguang, Li Xiaoshan, Fan Di'an dont l'article est publié dans sa version originale, sans la traduction [54] et Hou Hanru. La chronologie des événements artistiques et politiques établie par Marion Bertagna (330-337) suit pratiquement les différentes chronologies chinoises, que ce soit celles de Gao Minglu (1991), Lü Peng et Yi Dan dans *Zhongguo xiandai yishu shi 1979-1989* (1992), ou celle plus récente de Jia Fangzhou (2003).

Créateurs du nouveau monde, catalogue publié à l'occasion de la première (et dernière ?) *Biennale des artistes chinois d'aujourd'hui* qui s'est tenue en 2005 dans la ville de Montpellier, donne la parole à Gu Zhenqing et à Lin Zuqiang [55]. Le rôle des critiques est évoqué par Monica Dematté dans son texte "L'influence de la critique et des premiers collectionneurs occidentaux sur l'art chinois de ces quinze dernières années" (41-57).

La critique d'art peu considérée

Cette recension des travaux et des ouvrages sur l'art contemporain chinois montre que les critiques n'ont pas suscité de recherche spécifique, qu'ils ont parfois même été déconsidérés.

Ce sont les démarches artistiques qui focalisent l'attention des différents auteurs. C'est pourquoi il m'a semblé nécessaire de présenter leurs écrits pour montrer comment, tout en accompagnant les artistes, en distinguant et nommant les principaux mouvements, et en retraçant des "histoires" du

---

[54] Soit les textes de Shao Dazhen « Transmission et évolution. Les beaux-arts en Chine au XXe siècle (1900-1978) » (49-61) ; Pi Li « Des Chinois et de la société chinoise : le contexte chinois » (72-80) ; Yi Ying « L'authenticité de l'art et la mythologie politique » (86-89) ; Li Xianting « Une imitation sarcastique du goût "paysan nouveau-riche". L'art criard et son contexte » (104-113) ; Wu Wenguang « Premiers pas. De la manière de tourner des films vidéo en solitaire en Chine dans les années 1990 » (357-361) ; Li Xiaoshan « Un aspect de la réalité. Artistes et écrivains de Nankin » (384-385) ; Fan Di'an « L'art contemporain chinois, entre mondial et local » (392-395) ; Hou Hanru « Artistes chinois, diaspora et art global. Une phase intermédiaire » (396-400).

[55] Soit les textes de Gu Zhenqing « Ecosystème de l'art contemporain à Shanghai » (31-39) ; Lin Zuqiang « Zhuang Jie, photographe chinois » (59-61) ; Lin Zuqiang « Les lits de Chen Zhen », entretien avec Xu Min (224-233) ; Lin Zuqiang « La Blue House, nouvelle vague de la peinture chinoise » (237-239). Lin Zuqiang, installé à Paris, est journaliste à RFI.

développement de l'art contemporain, ces critiques ont forgé des outils théoriques pour analyser les œuvres. Malgré les difficultés liées à la traduction, les principaux matériaux utilisés sont des ouvrages en chinois, un parti pris m'obligeant à me dégager d'une attitude euro-centrée pour respecter au plus près une vision chinoise.

Mais l'enjeu est d'éprouver la pertinence et l'efficacité des modèles proposés. La dernière théorie *yi pai*, l'École du *yi,* ou l'École de l'intention, proposée par Gao Minglu en 2009 illustre de manière exemplaire la démarche d'un intellectuel qui a toujours été auprès des artistes (dès 1986, il fait partie du comité d'organisation de l'exposition *China/Avant-garde* présentée à Pékin en février 1989), et qui a approfondi sa formation aux États-Unis en préparant une thèse de doctorat à Harvard présentée rapidement ci-dessus. En travaillant sur plusieurs de ses ouvrages, dont *Maximalisme chinois* [*Zhongguo Jiduo zhuyi* 中国极多主义 - Chinese Maximalism], il est possible de mettre en évidence le processus d'élaboration des différents concepts avec lesquels il construit la théorie *yi pai* présentée dans son dernier livre *Yi pai lun, yige dianfu zaixian de lilun* 意派论: 一个颠覆再现的理论 *Yi Pai : A Synthetic Theory against Representation* [La théorie de l'École du *Yi* : une théorie qui subvertit la représentation]. Les 80 artistes sélectionnés pour la grande exposition rétrospective *Yi pai : La pensée du siècle,* qui s'est tenue au Today Art Museum de Pékin en décembre 2009, ont en commun des démarches parfois assez éloignées mais qui s'intègrent d'après l'auteur dans cette théorie. L'exposition était accompagnée par un imposant catalogue *Yi pai : shiji siwei* 意派—世纪思维 *(Yi Pai : The Century Mentality).* L'ambition de Gao Minglu est de proposer un modèle qui puisse englober la plupart des artistes chinois, quels que soient les procédés techniques utilisés et les mouvements auxquels ils sont habituellement rattachés. L'examen de ces textes impose de mettre en question la pertinence et l'efficacité d'un tel modèle. L'analyse et les commentaires des différents écrits de Gao permettent d'apporter un témoignage sur le travail réalisé par l'un des plus importants critiques chinois, toujours cité dans les bibliographies mais dont aucun texte n'est encore disponible en français.

Les lieux pour la recherche

Bien que plusieurs bibliothèques en France conservent quelques collections de revues d'art chinoises, beaucoup de documents ne sont consultables que dans des centres de recherche dédiés à l'art contemporain chinois ou asiatique. Pour ce travail, deux lieux ont été privilégiés, les Archives de l'art asiatique (AAA) à Hong Kong et le Centre de recherche de l'art moderne et contemporain Gao Minglu à Pékin (Centre Gao).

Les archives de l'art asiatique

Créées en 2000, les Archives de l'art asiatique, *Asia Art Archives* [*Yazhou yishu wenxianku* 亚洲艺术文献库], AAA, sont installées à Hong Kong. La structure a pour mission la collection et la sauvegarde de documents sur l'art contemporain asiatique (Indes, Japon, Corée, Thaïlande, Malaisie, Pakistan... et Chine). Elle est incontestablement dans ce domaine un des plus importants centres de ressources, avec un catalogue de plus de 50 000 titres. AAA est une structure à but non-lucratif, co-fondée par Claire Hsu (Xu Wenjie 徐文玠) qui assure les fonctions de directrice et Johnson CHANG Tsong-zung (Zhang Songren, directeur de la galerie Hanart-TZ), qui est aussi à l'initiative de la création d'une filiale de l'AICA à Hong Kong (Association internationale des critiques d'art). Les sources de financement proviennent de fonds privés, donateurs individuels ou structures artistiques. Les comités de direction et consultatif sont composés de personnalités internationales, curateurs, chercheurs, collectionneurs,... pour la plupart auteurs d'ouvrages sur l'art contemporain asiatique (Pour l'art chinois on trouve Jane DeBevoise du Musée Guggenheim, Valerie Doran, John Clark, Martina Köppel-Yang, Hou Hanru, Lü Peng, Gao Shiming, Wu Hung...). Animé par une équipe d'une trentaine de personnes, documentalistes, chercheurs, informaticiens... le centre Asia Art Archives édite "Diaaalogue", une sorte de *newsletter*, invite des artistes en résidence et participe activement aux événements artistiques à Hong Kong et au-delà. Cette structure a organisé par exemple une série de débats dans le cadre de la Foire Internationale de l'art contemporain de Hong Kong (Mai 2011), à Art Basel en juin 2012, ou bien elle collabore avec différentes structures alternatives, pluridisciplinaires, par exemple, Para-sites à Hong

Kong, Art Space Pool à Séoul, San Art à Ho Chi Minh, ou encore Meta House à Phnom Penh... Parmi les collaborateurs, de nombreux correspondants poursuivent leurs recherches dans différentes métropoles asiatiques (Pékin, Taipei, Seoul, Manila, Bangkok, Tokyo, Lahore et New Delhi). Ils participent ainsi à la collecte de documents grâce à leur proximité avec les structures artistiques.

Sur place, de jeunes chercheurs y mènent des projets, comme Anthony Yung à l'origine de *Materials of the Future : Documenting Contemporary Chinese Art from 1980-1990*, projet documentant l'art chinois des années 1980, concrétisé par un site internet extrêmement riche qui donne accès à des documents indispensables au chercheur : lettres, croquis, carnets d'artistes, photographies d'archives, articles de presse, manifestes... Fei Dawei a offert ainsi ses archives sur la préparation de l'exposition *Les Magiciens de la terre* (1989). Lü Peng a fourni la plaquette de *China/Avant-garde* qui s'est tenue à Pékin en février 1989, ainsi que divers documents relatifs à cette exposition. Quant à l'artiste Mao Xuhui 毛旭辉, il nous invite à feuilleter un de ses carnets de croquis... En ligne également, plusieurs chronologies et bibliographies extraites d'ouvrages de références ou de thèses, des entretiens réalisés avec environ 75 personnalités de cette décennie, dont des critiques et commissaires d'expositions comme Li Xianting, Liao Wen, Gao Minglu, Li Xiaoshan, Fei Dawei, Hou Hanru, Lü Peng, Peng De... ; des artistes tels que Chen Shaoxiong, Ding Fang, Huang Zhan, Ding Yi, Xu Bing, Gu Wenda, Huang Rui, Li Shan, Huang Yongping, Shen Yuan, Lin Yilin... ; des spécialistes occidentaux de l'art chinois, galeristes ou auteurs, comme Ethan et Joan Cohen, Martina Köppel-Yang... En ligne aussi « Sate yu Deng Lijun 1980 niandai de Guangdong dangdai yishu 萨特与邓丽君。1980 年代的广东当代艺术 *From Jean Paul Sartre to Teresa Teng: Cantonese Contemporary Art in the 1980*[56] », un documentaire produit par AAA qui explore comment l'art expérimental en Chine du Sud, plus particulièrement à Canton, a su tirer parti de sa proximité avec Hong Kong.

---

[56] *From Jean Paul Sartre to Teresa Teng: Cantonese Contemporary Art in the 1980s*, durée 50 minutes, 2010. Produit par : Asia Art Archive. Dirigé par : Jane DeBevoise, Claire Hsu, Phoebe Wong, Anthony Yung. Interviews: Chen Shaoxiong, Chen Tong, Deng Jianjin, Feng Yuan, Hou Hanru, Huang Xiaopeng, Li Zhengtian, Lin Yilin, Shao Hong, Wang Du, Wang Huangsheng, Xu Tan, Yang Jiechang, Yang Xiaoyan. En ligne <http://www.aaa.org.hk/Collection/CollectionOnline/Details/29644>. Consulté le 25 février 2014.

Le centre de recherche Gao Minglu

Plus confidentiel, le *Gao Minglu xiandai yishu yanjiu zhongxin* 高名潞现当代艺术研究中心, *Centre de recherche sur l'art moderne et contemporain Gao Minglu* a été inauguré en octobre 2009 dans la banlieue nord-est de Pékin. Gao Minglu a créé cette structure, non-gouvernementale, à but non lucratif, en ouvrant ses archives personnelles aux chercheurs. Première institution de ce type qui fonctionne en République populaire, elle a la particularité d'être enregistrée aux États-Unis, à l'université Buffalo, où Gao a enseigné de 2000 à 2005 [57]. Les nombreux membres du conseil sont chinois, artistes, enseignants, critiques commissaires d'exposition, parmi eux les artistes et enseignants dont les noms reviennent souvent dans les différents écrits sur l'art contemporain chinois : Ding Fang 丁方, Wang Huangsheng, Wang Guangyi, Mao Xuhui, Ren Jian 任戬, Liu Xiaodong, Li Huasheng 李华生, Li Shan, Li Zhanyang, Wu Hong 吴鸿 (à ne pas confondre avec Wu Hung), Xiao Lu 肖鲁, Gu Wenda, Zhang Peili, Zhang Xiaogang, Zhang Huan, Zhang Yu 张羽, Meng Luding 孟禄丁, Xu Bing, Huang Zhuan, Sui Jianguo 隋建国, Shu Qun 舒群, Cai Guoqiang... les critiques et commissaires Fei Dawei, Yin Shuangxi, Shui Tianzhong, Feng Boyi...). Beaucoup ont participé à l'exposition *China/Avant-garde*, soit en tant que membre du comité d'organisation, soit en tant qu'artiste sélectionné (*infra* p. 317 *sqq*.) Les consultants du centre ont une dimension plus internationale avec Alexandra Munroe, du Musée Guggenheim, Melissa Chu, de Asia Society, Norman Bryson, professeur à l'université de San Diego (Californie) et directeur de thèse de Gao Minglu, Okwui Enwezor, de l'institut d'art de San Francisco et organisateur de la *documenta* 11, Pearl Lam, à l'initiative de la Fondation de l'art contemporain chinois et Robert Storr, directeur de l'École d'art de l'université de Yale. Quatre représentants chinois sont issus des sphères plus officielles (écoles d'art et fédération) : Fan Di'an, du Musée national d'art de Chine (NAMOC), Feng Jicai, Vice-président de l'association des cercles littéraires et artistiques (Wenlian), Luo Zhongli 罗中立, président de l'institut des beaux-arts du Sichuan (SFAI), et Pan Gongkai 潘公凯, président de la CAFA.

Le centre, dirigé au départ par l'historienne Wang Birong 王碧蓉, et depuis 2012

[57] Adresse postale : 9 N Pearl St, Buffalo, NY 14202-1411.

par Sun Jing 孙晶, l'épouse de Gao Minglu, est placé sous la responsabilité de Wang Zhiliang, personne ressource, assistant de Gao Minglu, qui est chargé de réunir tous les documents en relation avec les écrits de Gao. La bibliothèque propose un nombre important d'ouvrages à consulter sur place. Beaucoup de références sont accessibles sur le site internet, dont un ensemble de documents sur la théorie *yi pai* ainsi que sur l'exposition *China/Avant-garde*.

Les personnalités de la critique d'art chinoise

Plusieurs critiques que j'ai retenus sont nés avec la fondation de la République populaire, une génération qui a grandi sous le drapeau rouge, apprenant à écrire lors de leur première leçon à l'école primaire en recopiant des lignes de "*Mao zhuxi wansui* – longue vie au président Mao". Une génération qui "depuis sa naissance, n'a cessé d'être assiégée, étouffée, par le tintamarre de la propagande, tandis que son éducation était elle aussi marquée et fermement « prise en main » [58]". Au lendemain de la Révolution culturelle, après avoir enduré une décennie d'isolement, de rééducation auprès des paysans dans des régions reculées, ils ont travaillé dur pour réussir leur examen d'entrée à l'université. Il leur aura fallu d'autant plus de détermination pour s'engager dans des études à un âge où, en général, on est déjà installé dans une profession. Mais une nouvelle génération, née après la Révolution culturelle, enfants de la "Nouvelle Chine", cherche sa place, parfois soutenue par les anciens, et publie essentiellement sur internet. Parmi ces derniers, je me suis intéressée plus particulièrement à He Guiyan, Liao Shangfei, Dai Jun... qui portent un regard critique sur leurs aînés, Li Xianting, Gao Minglu et Wang Lin. Antécédents, formation, parfois confidences permettent de dresser un portrait rapide des auteurs dont je présente et analyse les textes plus loin. Le résumé qui suit débute avec la génération des "anciens", ceux qui sont passés par l'épreuve de la Révolution culturelle, Li Xianting, premier critique à défendre les artistes "non officiels" dès 1979, en publiant un article sur l'exposition du groupe Les Étoiles dans la

[58] Extrait d'un texte daté du 10 mai 1979, publié à Hong Kong dans le mensuel *Mingbao* en septembre 1979, rédigé vraisemblablement par Yang Guang 杨光, un des responsables du mouvement pour la démocratie, fondateur avec Wei Jingsheng 魏京生 de la revue *Exploration* [*Tansuo* 探索], dont plusieurs numéros ont été traduits et reproduits dans *Un bol de nids d'hirondelles ne fait pas le printemps de Pékin*, p. 113. Cet ouvrage rassemble des documents réunis et traduits par Huang San, Angel Pino et Lionel Epstein.

revue *Meishu* en mars 1980. Il est souvent opposé à Gao Minglu, qui commença à publier en 1985 dans la revue *Zouxiang weilai* 走向未来 [Marche vers le futur], par un texte sur l'avenir de la peinture traditionnelle chinoise. À Li et Gao qui travaillent essentiellement à Pékin, j'ai choisi d'opposer Wang Lin, de la même génération, mais éloigné de la capitale et peu connu en Occident. Dans son combat, il tente d'imposer une vision décentrée et de promouvoir des artistes du Sud-Ouest de la Chine. Parmi les auteurs plus jeunes, j'ai retenu ceux qui abordent aussi l'art abstrait, qui comparent et commentent les positions de Li et de Gao, ainsi que ceux qui mettent en perspective ou combattent la théorie de Gao, comme Wang Nanming.

Li Xianting, le "père fondateur"

On ne compte plus les artistes qui, pour rendre hommage à Li Xianting, le mettent en scène dans leurs peintures ou leurs sculptures. Li Xianting, investi et engagé dès les toutes premières expositions dans la défense du travail des artistes, est un critique très respecté, considéré comme "l'âme de l'art contemporain chinois", son "père fondateur". Il est à l'origine de certaines appellations comme le pop politique, le réalisme cynique, l'art criard... Son influence est considérable.

Li Xianting, familièrement surnommé *Lao Li*, Père Li, est né peu de temps après la fondation de la RPC en décembre 1949, dans la province de Jilin, proche de la frontière coréenne. Son père était peintre sur émail. Li s'intéresse à la peinture dès l'enfance grâce à l'influence de son instituteur. Sa famille, originaire du Hebei, ayant été étiquetée "contre-révolutionnaire" a durement subi la répression anti-droitière de 1957. Après des études au collège, il entre au lycée au moment où éclate la Révolution culturelle. Il participe aux premières agitations, puis se met à douter et écrit un article dénonçant les combats armés et la répression sanglante. Il est étiqueté comme contre-révolutionnaire et enfermé pendant un an dans un « enclos à vache », baraquement où les prisonniers « sérieux » étaient interrogés. Les conditions de vie y étaient bien plus pénibles que dans les camps de travail et de rééducation. Il est alors victime de nombreuses tortures, d'humiliations, de séances d'accusation, de toutes sortes de violences, puis envoyé à la campagne pour y être rééduqué, en subissant à nouveau des attaques

acharnées. Malgré ces difficultés, il ne cesse d'écrire et de peindre. Réhabilité en 1971, il obtient un poste d'enseignant dans un collège à la campagne. Il étudie ensuite, entre 1974 et 1978, la peinture chinoise à la CAFA, avant le rétablissement des diplômes. Il entre ensuite à *Beaux-arts* (*Meishu*) comme rédacteur, il est renvoyé en 1983. Il rejoint ensuite l'équipe de *Beaux-arts de Chine* (*ZGMSB*) en 1985 où son rôle sera déterminant jusqu'à l'interdiction de l'hebdomadaire en décembre 1989. Comme beaucoup d'autres personnalités du milieu de la critique, il se retrouve sans travail après les événements de Tian'anmen et prend le statut de critique et commissaire indépendant en 1990, en s'affranchissant de toute tutelle officielle. Puis il partage les dures conditions de vie des artistes dès les premiers regroupements dans les banlieues nord de Pékin, au début des années 1990.

Dès ses premiers textes il encourage les nouvelles pratiques artistiques. Ainsi en 1980, il défend dans *Meishu* l'exposition des Étoiles, il sera un soutien inconditionnel du Mouvement de 1985, et un des principaux organisateurs de l'exposition *China/Avant-garde* en février 1989. En 1993, après la préparation de l'importante exposition *Nouvel art chinois après 89* présentée à Hong Kong, il est chargé de la sélection des artistes chinois pour la 45ème Biennale de Venise et se confronte à Achille Bonito Oliva, responsable italien. Ce dernier, ignorant ses propositions, a privilégié une peinture facilement identifiable, jouant sur l'iconographie de la Révolution culturelle. En favorisant ainsi les mouvements du pop politique et du réalisme cynique ou encore de l'art kitsch au détriment des pratiques expérimentales, plus révélatrices de la situation réelle des artistes en Chine au début des années 1990, ces décisions d'Oliva ont eu de graves incidences sur la connaissance de l'art contemporain chinois par les Occidentaux. Une attitude que dénonce aussi Wang Lin en 1993 (Jia Fangzhou, 2003, vol. II, p. 76-79) critiquant les choix de ce curateur occidental, "obéissant à son intérêt personnel", dédaignant les conseils de Li, se représentant ce pays "comme un fossile vivant de la guerre froide". Wang Lin citant Li Xianting (76) met en évidence la situation à cette époque de soumission pesante des critiques chinois face aux commissaires occidentaux : "Mais nous sommes impuissants, nous devons nous adapter à leurs règles car c'est une exposition occidentale".

Li Xianting, après cette biennale, devient incontournable et sera dès lors très courtisé par les artistes. Il défend les pratiques qui questionnent la morale en organisant en avril 2000 à la CAFA *Dui shanghai de milian* 对伤害的迷恋 [Fascination pour les blessures], exposition présentant le travail de Sun Yuan, Peng Yu, Qin Ga 琴嘎, Zhu Yu, Zhang Hanzi 张涵子, et Xiao Yu, six artistes utilisant des cadavres humains ou d'animaux, leurs démarches pouvant être assimilées à des actes de sacrifice voire à des meurtres [59]. Une anthologie de ses textes est publiée en 2000 sous le titre provocateur *L'important n'est pas l'art*. Il se retire officiellement de la scène artistique en 2003, en signant sa dernière exposition *Chapelet et traits de pinceau,* présentée à l'espace Beijing-Tokyo Art Project, la première galerie, japonaise, installée dans le complexe artistique du *798*, à Dashanzi, dans la banlieue Est de Pékin [60]. Dans le catalogue de cette exposition, Li Xianting résume l'ensemble de sa réflexion sur l'art abstrait. Depuis, il se consacre à sa fondation, la Li Xianting Film Fondation, qu'il a créée en octobre 2006 pendant le Festival du film indépendant de Pékin, afin de produire, promouvoir et défendre les films indépendants chinois. Il exerce encore de nombreuses fonctions de consultant. Il vit à Xiaopu, un des villages de Songzhuang, l'immense "village" d'artistes situé sur le district de Tongzhou, à l'est de Pékin.

Gao Minglu, le "rectificateur des noms"

Si le terme de prestige s'applique à Li Xianting, celui d'autorité pourrait convenir à Gao Minglu, auteur fécond avec de nombreux ouvrages en chinois et en anglais à son actif. Les livres à caractère historique sont centrés pour la plupart sur le mouvement de la nouvelle vague de 1985, et les textes théoriques ont pour fil conducteur la spécificité chinoise de l'art abstrait.

---

[59] Li Xianting s'explique sur les motivations qui l'ont poussé à organiser cette exposition, dans un entretien accessible sur le site artron <http://gallery.artron.net/photoview.php?NewsCode=16419>. Consulté le 3 novembre 2012. Il propose un parallèle entre le travail des artistes chinois et celui de Damien Hirst. Selon Li, en Chine, aucune loi n'interdit l'utilisation de cadavres humains.

[60] Artistes participants : Chen Guangwu, Chen Qiang, Du Jie, Ding Yi, Li Huasheng, Lu Qing, Liu Yi, Ma Yanling, Pan Ying, Qin Yifeng, Shi Jinhua, Wang Yun, Xu Hongmin, Yi Ling, You Tingqi, Ye Xue, Yu Youhan, Zhong Shan, Zhou Yangming, Zheng Xuewu, Zhang Jianbo. Textes du catalogue traduit en anglais (de façon incomplète, deux paragraphes n'ont pas été traduits) et en japonais, entretiens avec Yu Youhan, Ding Yi, Chen Guangwu, Lu Qing. Notes introductives pour les autres artistes, nombreuses illustrations.

Maniant les concepts occidentaux, qu'il ne semble pas toujours maîtriser ou tout au moins qu'il peine à expliquer à ses lecteurs, il offre une réflexion "i*n progress*", parfois abstruse. Cette volonté de partager ses interrogations contribue à lui assurer une autorité indéniable dans le milieu de l'art contemporain.

Sacré en août 2011 par le périodique grand public *Xin zhou kan* 新周刊 le commissaire le plus influent, Gao est aussi critique, historien d'art et théoricien. Il a contribué à faire connaître l'art chinois au public américain dès 1993. Ses premiers textes paraissent en 1985. Son travail de critique est indissociable des expositions qu'il présente, chaque catalogue est l'occasion, à travers des textes théoriques, d'avancer dans la réflexion. Poursuivant son analyse des spécificités de l'art abstrait chinois, il propose une théorie *yi pai,* l'École du *yi*, nourrie des concepts de la peinture classique, qu'il applique à un grand nombre d'œuvres très différentes. Cependant la critique des concepts de l'art occidental et la manière dont il les utilise pour étayer sa démonstration restent à discuter.

Sa biographie officielle se limite à sa formation universitaire, ses fonctions actuelles, ses publications et son travail de commissaire d'expositions. Sur certains sites chinois, on trouve des informations sur son passé. Parmi ces textes, je me suis plus particulièrement intéressée au long article, rédigé au tout début de 2008, publié sur le site *Art-ba-ba* et intitulé *"Gao Minglu".* Il est signé par le sculpteur Li Zhanyang qui a construit avec Gao une relation de confiance et qui, tout en témoignant de son immense respect, décrit la difficile et douloureuse expérience de celui qui a décidé de partager ses connaissances acquises à l'étranger et de créer un lieu de recherche théorique en Chine continentale. Les relations complexes avec les autorités, certaines animosités de personnalités locales, ont progressivement miné l'enthousiasme et la santé de Gao.

Gao Minglu est né à Tianjin en 1949. Pendant la Révolution culturelle, il est envoyé comme jeune instruit en Mongolie intérieure à Siziwang, au nord de Hohhot, dans les grandes plaines arides, où pendant cinq ans, il partage la vie des gardiens de troupeaux. Puis ceux-ci lui permettent d'étudier au collège de Ulanqab, toujours en Mongolie intérieure, où il est ensuite chargé de cours.

Après la Révolution culturelle, en 1978, il reprend ses études en histoire de l'art à l'École des beaux-arts de Tianjin. Il obtient son diplôme en 1981. En 1984 il présente un master en histoire de l'art chinois à la CAFA. Entre 1984 et 1989, il est rédacteur à *Meishu* et participe à l'aventure de *ZGMSB*. Il soutient les artistes de l'avant-garde, particulièrement le mouvement de la nouvelle vague de 1985, en organisant des expositions et en publiant de nombreux articles. Il consacre un premier ouvrage, écrit avec quelques amis, à ce mouvement dans une *Histoire de l'art contemporain chinois 1985-1986*, écrit en 1987-1989 mais publié trois ans plus tard, en 1991 à Shanghai [61]. Il rédige à la même époque une thèse de près de 300 000 caractères sur l'Antiquité et la période contemporaine. Avec d'autres critiques, il participe, dès 1986, à la préparation de l'exposition *China/Avant-garde*, qui se tiendra au NAMOC en février 1989. Entre 1989 et 1991, en raison de la répression qui suivit les événements de Tian'anmen, il est suspendu de ses fonctions et, assigné à résidence, contraint d'étudier le marxisme-léninisme chez lui. Il est invité en 1991-1992 par l'université d'État de l'Ohio, où il se rend après six mois de procédures pour obtenir autorisation de sortie et passeport. Il bénéficie ensuite d'une bourse qui lui permet de préparer, à Harvard, un master qu'il obtient en 1994, puis sous la direction de Norman Bryson, une thèse de doctorat présentant le "mouvement de 85", thèse qu'il soutient en 2000. Sa recherche concerne l'ensemble de l'art contemporain chinois, les pratiques en Chine continentale et dans la diaspora, en tentant d'établir des relations entre la modernité en Occident et l'avant-garde en Chine. Alors qu'il réside aux États-Unis, il organise au cours des années 1990 plusieurs expositions dont *Mémoire fragmentée, l'avant-garde chinoise en exil,* en collaboration avec Julia Andrews [62] . Il fera ainsi connaître au public américain dès 1993 les œuvres de Gu Wenda, Xu Bing, Wu Shanzhuan et de Huang Yongping. En septembre 1998, *Inside Out: New Chinese Art*, imposante exposition itinérante

---

[61] Il s'agit de Shu Qun 舒群, Tong Dian 童滇, Wang Mingxian 王明贤, Wang Xiaojian 王小箭 et Zhou Yan 周彦. Cet ouvrage a bénéficié d'une réédition révisée en 2008 sous le titre : *'85 Meishu yundong 80 niandai de renwen qianwei* '85美术运动 80年代的人文前卫 [Mouvement artistique de 85. L'avant-garde humaniste des années 1980].

[62]Cette exposition est considérée comme la toute première présentant l'art contemporain chinois au public américain. Plaquette publiée à cette occasion : GAO Minglu, ANDREWS F. Julia (1993). *Zhili de jiyi Zhongguo qianwei yishujia si ren zhan* 支离的记忆 中国前卫艺术家四人展 Fragmented memory The Chinese Avant-Garde in Exile. Colombus : Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, 37 p.

co-organisée avec Asia Society et le Musée d'art moderne de San Francisco, présentée simultanément dans les locaux de Asia Society et du PS1 à New York, fera date. Fidèle à son engagement vis-à-vis de la nouvelle vague, Gao Minglu y privilégie les pratiques de l'installation et de la performance.

En 2002 il décide de partager son temps entre la Chine et les États-Unis. C'est à Chongqing qu'il ambitionne de créer un centre consacré à la théorie de l'art, en partenariat avec le SFAI qui lui confie la responsabilité du département d'esthétique. Tout en enseignant à l'université de Pittsburg, ainsi qu'au SFAI, il prépare *Qiang, The Wall,* une exposition présentée à Pékin en 2006 après trois années de travail, avant d'être accueillie aux États-Unis et qui propose une synthèse historique de l'art contemporain chinois. Je reviens en détail sur le catalogue édité à cette occasion (*infra* p. 270-288).

Li Zhanyang en relatant les difficultés que Gao a rencontrées lors de son installation au sein de l'institut dresse le portrait d'un personnage attachant, généreux, exigeant, mais de santé fragile, ce que l'on ne peut soupçonner en prenant connaissance des ouvrages qu'il a publiés depuis son retour en Chine, des écrits théoriques généralement étayés par des expositions, exigeant le double travail d'auteur et de commissaire. Ainsi, il rassemble en 2003 plusieurs artistes usant de la répétition et de la série sous l'appellation Maximalisme, puis un double ouvrage consacré au mouvement artistique de 1985, qui reprend le sujet de sa thèse. À partir de 2007, il affine sa réflexion sur l'abstraction pour aboutir à une vision très synthétique, dans *Yi pai lun*, ou l'École du *yi*, qui suscite louanges mais aussi critiques de la part de ses pairs et des artistes. En 2009, pour célébrer l'anniversaire de *China/Avant-garde*, il organise, malgré la censure, une exposition commémorative afin de rappeler l'engagement et les prises de risques des artistes en 1989. La même année, il ouvre ses archives personnelles aux chercheurs en créant à Pékin le *Centre de recherche sur l'art moderne et contemporain chinois Gao Minglu.* Il s'attache aussi à mettre en lumière des mouvements peu connus, comme *Wuming* 无名 [Sans-nom, *Anonymes*], groupe de peintres formé en 1959, ou encore l'Art d'appartement. En partenariat avec le SFAI, il crée en 2010 une bourse d'encouragement récompensant les cinq meilleurs mémoires de master et de thèses sur l'art soutenus sur l'ensemble du territoire chinois, dont

de larges extraits sont rassemblés dans une publication annuelle [63] . Il est membre de *Meixie*, l'Association nationale des beaux-arts.

Comparée à celle de Li Xianting, la carrière de Gao Minglu est plus internationale, il met à profit, dans ces derniers écrits, sa formation universitaire et sa connaissance de l'anglais pour jouer sur les antagonismes des conceptions occidentales et orientales. L'intérêt de son travail est une disposition à "penser en écrivant". D'un texte à l'autre, il donne à voir le processus d'élaboration de sa pensée, corrigeant des erreurs, approfondissant sa réflexion, proposant de nouvelles pistes.

Wang Lin, le pourfendeur de l'hégémonie de Pékin

Wang Lin 王林, professeur d'esthétique au SFAI, a joué un rôle important au cours de la période de récession qui suivit les événements de Tian'anmen, en organisant les six expositions itinérantes *Documents de la recherche en art contemporain chinois*. Dans *La critique et moi*, un recueil de témoignages de quinze critiques d'art réunis par Jia Fangzhou, Wang Lin insiste sur son enfance, son éducation dans les premières années de la jeune République populaire. Dans la chronologie établie par Jia Fangzhou (2003, 1, 406), le nom de Wang Lin apparaît en septembre 1985 parmi les lauréats du prix de la théorie et de la critique, décerné par la revue *Meishu sichao*.

Wang Lin est né à Xi'an en février 1949, il a grandi à Chongqing, dans une famille pauvre originaire de la province du Liaoning. Son cursus scolaire est lourdement handicapé en raison de son "origine de classe" déconsidérée, des plus *catastrophiques*. En effet, dans la jeune Chine maoïste, avoir des parents professeurs, et en plus un père officier "félon" – enseignant dans une école de l'aviation du Guomintang – était une véritable *infamie* et un obstacle insurmontable pour continuer des études. Malgré les résultats exceptionnels obtenus à la fin du premier cycle de l'école secondaire, il "échoue" à l'examen d'entrée au lycée et part travailler, comme de nombreux "jeunes instruits", à la

[63] Le comité de sélection comprenait en 2010, outre Gao Minglu, He Guiyan, Wang Chunchen 王春辰, Huang Xiaofeng 黄小峰 et Sheng Wei 盛葳. En 2011, Zhu Qingsheng 朱青生 et Lu Mingjun 魯明军 prennent part (en l'absence de Gao) à la sélection de cinq lauréats parmi une présélection de quinze candidats (Le comité reçoit environ cinquante dossiers). (*Gao Minglu meishu lunwen jiang huajiang lunwen ji* 高名潞美术论文奖获奖论文集 [Recueil des thèses lauréates du prix "Gao Minglu" des thèses sur l'art].

campagne, dans une brigade de production à Dabashan aux confins du Sichuan. Wang Lin témoigne dans son texte des détours et des ruses nécessaires pour avoir accès aux livres, il stigmatise aussi l'apprentissage par cœur qui est de règle dans l'enseignement en Chine. Rentré à Chongqing en 1972 en raison d'un grave problème de santé, il a alors l'opportunité de succéder à sa mère qui a pris sa retraite et, après un stage de formation, devient professeur de lycée. De 1977 à 1982, il étudie à l'université normale de Chongqing, dans le département de langue chinoise.

Il enseigne ensuite au SFAI, tout en poursuivant ses études en autodidacte. En 1985, alors que le mouvement de la nouvelle vague est en plein essor, il se rend à Pékin pour étudier l'histoire de l'art à la CAFA. Il avoue avoir gardé ses distances vis-à-vis des différents mouvements de contestation qui agitaient la société, dépensant son énergie entre le Musée des beaux-arts et la bibliothèque de Pékin. Son intérêt va aussi aux quartiers en ruine et au parc de Yuan Ming Yuan dont l'entrée était libre. Il se souvient de l'exposition des œuvres de Rauschenberg du 18 novembre au 08 décembre 1985 qui laissa le public chinois abasourdi, en constatant que des choses comme des cartons, des pneus pouvaient être des œuvres. L'exposition provoqua aussi la stupéfaction chez les enseignants et les étudiants de l'Académie qui, selon Wang Lin, ne trouvaient plus aucun intérêt à continuer les traditionnels cours de dessin.

Wang Lin apparait parmi les participants des symposiums organisés dans le cadre de l'exposition *China/Avant-garde* de février 1989. Déjà il y dénonce la stérilité de la tentation nationaliste, son point de vue est repris par Hang Jian (*Meishu* 1989-4, p. 8) : "L'art moderne ne doit pas seulement souligner les particularités nationales, mais aussi sa coordination avec l'art mondial". Pour Wang Lin, l'exposition anticipe symboliquement les changements politiques qui marqueront l'année, comme la performance de Xiao Lu et de son ami Tang Song 唐宋, tirant à balle réelle sur leur installation *Dialogue* composée de deux cabines téléphoniques ou encore le mur instable ficelé sur le globe terrestre de Song Haidong 宋海东, préfigurant l'écroulement imminent du mur

de Berlin, œuvre dont le retrait de l'exposition fut exigé par l'ambassade d'Allemagne de l'Est [64].

L'organisation des expositions itinérantes *Documents de la recherche en art contemporain chinois* est une démarche très originale de Wang Lin. Les six éditions de juin 1991 à novembre 2001 ont marqué les années 1990. La première session met fin au long silence qui suivit les événements de Tian'anmen, elle est considérée comme la première grande exposition qui témoigne de la réalité de l'art chinois après 1989. L'exposition est montrée à Pékin, Nankin, Chongqing, Kunming, et Shenyang. Jia Fangzhou estime que ce projet qui s'inscrit dans la durée, malgré l'absence d'œuvres originales, est du même registre qu'un travail d'édition, en raison de sa valeur documentaire.

S'élevant contre l'hégémonie de Pékin, symbole du pouvoir central, Wang Lin a consacré de nombreux textes aux artistes du Sud-Ouest de la Chine, une recherche qui l'a conduit à organiser en 2008 avec Wang Huangsheng 王璜生 la grande rétrospective *Partir du Sud-Ouest : exposition de l'art contemporain du Sud-Ouest de la Chine* au Musée d'art de Canton. En 2010 il rassemble une cinquantaine d'artistes au True Color Museum de Suzhou sous la bannière de la sinéité, *"Sinéité" : exposition de documents sur la recherche en art contemporain*. Avec à son actif plus d'une vingtaine d'ouvrages, de nombreux articles publiés dans différentes revues, l'organisation d'expositions à caractère historique dont *Documents de la recherche en art contemporain chinois*, Wang Lin tient une place importante dans les milieux de la critique, dont la mission, selon lui, est de "découvrir, promouvoir et préserver".
Ses textes sont rassemblés dans deux anthologies, *Zaichang* 在场 [Sur place] qui regroupe analyses et critiques d'œuvres, et *Zhuiwen* 追问 [Questionnement], un volume consacré à la réflexion sur la critique. À la différence de Li Xianting et de Gao Minglu, la notoriété de Wang Lin reste cantonnée dans la sphère chinoise.

---

[64] L'œuvre de Song Haidong est *Waixingren yan zhong de diqiu* 外星人眼中的地球 [La terre dans les yeux des extra-terrestres] (*The Earth from Alien Eyes*) (Ill. 2). Celle de Xiao Lu est *Duihua* 对话 [Dialogue] (Ill. 3). L'artiste a écrit en 2010 un "roman" qui reprend le titre de cette installation *Dialogue*. Ces œuvres de Song et de Xiao n'étaient pas reproduites dans la petite plaquette qui accompagnait l'exposition. Concernant la réaction de l'ambassade d'Allemagne de l'Est, cf. Gao Minglu, *Total Modernity* (162).

Yi Ying, l'expert en écrits occidentaux

Yi Ying 易英 se distingue par sa connaissance de l'art et des théories de l'art de l'Occident. Il est en ce sens un passeur, utilisant au mieux son statut de responsable dans deux publications académiques de la CAFA (*Meishu Yanjiu* et *Shijie meishu)*.

Né en 1953 dans le Hunan, Yi Ying étudie à l'École normale du Hunan (département d'esthétique) et à la CAFA, où il obtient un master en littérature. En 1989 il ouvre dans cet établissement un cours sur la critique d'art *Shinian piping shi* 十年批评史 [Dix années d'histoire de la critique], il y traite du développement de cette discipline depuis 1979, abordant les questions liées au réalisme socialiste, au nu, aux débats qui agitaient la peinture traditionnelle chinoise, aux polémiques autour des expositions du groupe "Les Étoiles", de la peinture des "cicatrices"... Selon Yi Ying, dans cette phase de son développement, la critique chinoise est encore une sorte de discussion, prenant plutôt la forme d'une information, en commentant l'actualité artistique, et ce n'est qu'en 1985 qu'apparaît une exigence académique. (Peggy Wang, 82).

Yi Ying enseigne actuellement à la CAFA tout en dirigeant le département d'édition des revues de l'école. Il est habilité à diriger des thèses. Ses textes sont repris dans plusieurs anthologies. Il écrit régulièrement pour la revue *Wenyi yanjiu*. Parmi ses ouvrages, plusieurs sont consacrés à l'art contemporain et à la critique d'art de l'Occident. Les textes parus dans *Shijie meishu* 世界美术 [Art du monde] ont été regroupés dans trois anthologies imposantes (*Shijie meishu quanji : Xifang 20 shiji meishu* 世界美术全集: 西方20世纪美术 [Œuvres complètes de l'art mondial : l'art du XXe siècle en Occident], une collection de quatre titres "*Shijie meishu" wenxuan* "世界美术"文选 [Anthologie de *Art du monde*], ainsi que deux volumes consacrés à la critique d'art occidentale, *Xifang dangdai meishu piping wenxuan* 西方当代美术批评文选 [Anthologie de la critique d'art contemporaine occidentale] qui recensent des textes d'auteurs occidentaux traduits et publiés dans cette même revue depuis les années 1980. Yi Ying est le traducteur de certains de ces textes, et a par ailleurs aussi traduit deux ouvrages, celui de Kenneth Clark, *Civilisation: a personnel view* [*Yishu yu wenming : Ouzhou yishu*

wenhua shi 艺术与文明: 欧洲艺术文化史] et celui de Michael Ann Holly, *Panofsky and the Foundations of Art History* [*Panuofusiji yu meishu shi jichu* 帕诺夫斯基与美术史基础].

Wang Nanming, l'adversaire de la sinéité

Wang Nanming 王南溟 est né en 1962 à Shanghai. Il est diplômé en droit et en sciences politiques, après un cursus universitaire à l'institut de droit et de sciences politiques Huadong [*Huadong zhengfa xueyuan* 华东政法学院 ou East China University] situé à Shanghai. Il s'est d'abord tourné vers la pratique de la calligraphie traditionnelle, puis s'est passionné au début des années 1990 pour la calligraphie moderne et la critique de l'art contemporain. En tant qu'artiste, il explore les limites de la calligraphie en lui donnant un aspect sculptural dans des installations imposantes intitulées *Ziqiu zuhe* 字球组合 [Compositions de boules de caractères] (Ill. 55), un travail qu'il considère comme une critique de la culture traditionnelle. Il a participé à de nombreuses expositions en Chine et à l'étranger, et ses œuvres sont présentes dans des collections privées et nationales dont le British Museum. En tant que critique et commissaire, il défend un art "critique" [*pipingxing yishu* 批评性艺术], méta-avant-gardiste, intervenant au sein d'une société citoyenne. Un art politisé mais non soumis au pouvoir politique. Il fustige les artistes qui se complaisent à représenter les symboles chinois, créant un art insipide et ennuyeux, sous l'emprise du post-colonialisme. Wang enseigne au SFAI depuis 2005, les cours qu'il y dispense rendent compte de son engagement intellectuel en reprenant les titres de ses ouvrages : "Institutions artistiques et droit : les conséquences des relations de la Chine avec l'international", "L'art doit mourir : de la *guohua* à l'encre moderne" ; "Après le concept : l'art et la critique", "L'honneur post-colonial : sinéité de l'art et identité chinoise des artistes" ainsi que "Prospérité de la critique : la situation problématique de la Chine et les théories des sociétés libérales".

Il a signé plusieurs ouvrages sur la calligraphie dont *Shufa piping lilun shi* 书法批评理论史 [Histoire des théories critiques de la calligraphie] en 1991 et en 1994 *Lijie xiandai shufa : shufa xiang xiandai he qianwei de yishu zhuanxing* 理解现代书法: 书法向现代和前卫的艺术转型 [Comprendre la calligraphie moderne : la transformation artistique de la calligraphie vers le moderne et

l'avant-garde]. Il revendique l'influence de l'École de Francfort, en particulier celle d'Herbert Marcuse [65] dans ses autres ouvrages théoriques, par exemple *Guannian zhihou : yishu yu piping* 观念之后:艺术与批评 [Après le concept : l'art et la critique] en 2006 et en 2011 *Pipingxing yishu de xingqi : Zhongguo wenti qingjing yu ziyou shehui lilun* 批评性艺术的兴起:中国问题情境与自由社会理论 (*The Rise of Critical Art*) [L'essor de l'art critique : les situations problématiques de la Chine et les théories des sociétés libérales]. Son engagement auprès d'artistes polémiques – il a organisé plusieurs expositions au musée privé d'art moderne Zendai de Shanghai [*Shanghai Zhengdai xiandai yishu guan*上海证大现代艺术馆] – et son combat contre les artistes de l'art cynique et du pop politique ont entrainé des réactions d'incompréhension de la part de ses pairs et lui a valu son surnom de "critique indépendant". Une partie de ses écrits de 1992 à 2005 a été publiée sous forme d'anthologie, avec comme titre fédérateur *Éloge du post-colonial : sinéité de l'art et "identité chinoise" des artistes*. D'une manière générale, il défend la modernité occidentale qui autorise le développement d'un art critique, une attitude à l'opposé de celle de Gao Minglu, dont il combat les idées.

Duan Lian, un passeur de concepts

Duan Lian 段炼 est né au début des années 1960. Originaire de Chengdu (Sichuan), il apprend la peinture dès les années 1970 auprès de maîtres, et entre en 1978 à l'université normale du Shanxi, dans le département de chinois, puis il poursuit en 1983 ses études à l'université normale du Shaanxi où il obtient un master. Au milieu des années 1980, il est chargé de cours de littérature occidentale à l'université du Sichuan. Il se consacre à la traduction de textes esthétiques occidentaux sur l'art moderne, qu'il présente dans les revues dynamiques de cette époque de fièvre culturelle comme *Shijie meishu* 世界美术 [Art mondial], *Waiguo wenxue pinglun* 外国文学评论 [Critique de la littérature étrangère]. En 1990, il part poursuivre ses études au Canada où il soutient un master puis une thèse en littérature, tout en menant une activité de critique et de traducteur. Il collabore avec *Shijie meishu* et le magazine

[65] Dans un article publié initialement sur le site *Artron.net* (*Yachang yishuwang* 雅昌艺术网), Wang Nanming donne quelques repères sur son parcours : « "Jishi" fangxiang yu cezhan "纪实" 方向与策展 [Orientation du "reportage en direct" et stratégie d'exposition] ».

d'art de la province du Jiangsu *Jiangsu huakan*, ainsi que deux revues taiwainaises *Yishujia* 艺术家 [Artistes] et *Diancang-xin yishu* 典藏-新艺术 [Art classique/art nouveau]. En 1998, il est chargé de cours à l'université d'État de New York, où il enseigne la littérature et l'art chinois. Il publie de nombreux ouvrages en Chine et à l'étranger dont "Toucher l'art : notes de voyages d'un critique d'art" ; "Concepts et formes : les arts visuels dans le contexte de la théorie et de la critique contemporaines"... Il poursuit actuellement au Canada des recherches en art et en littérature, un travail d'écriture et de critique. Il enseigne à l'université Concordia l'histoire de l'art chinois et la littérature chinoise.
Son activité de traducteur en fait aussi un passeur, c'est cette aptitude à l'œuvre dans l'article présentant les concepts de Foucault et les problèmes liés à la traduction qui a retenu mon attention.

He Guiyan, une vision exigeante de la discipline

He Guiyan 何桂彦 fait partie de la nouvelle génération de critiques de l'art contemporain chinois. Il s'est fait connaître par des textes acerbes sur la critique d'art. Comme ses prédécesseurs, il mène aussi une carrière d'enseignant et de commissaire d'exposition. Ses écrits sur l'art abstrait complètent ceux de Li Xianting et de Gao Minglu. Son élection en tant que membre du comité de l'Association nationale des critiques d'art ainsi que plusieurs récompenses attestent que son travail est estimé, qu'il est reconnu par ses pairs.

He Guiyan est né en 1976, dans la province du Sichuan. Il entre en 1996 au SFAI, dans le département d'éducation artistique (spécialité peinture), il obtient sa licence en 2000, puis un master en 2003 (département d'esthétique). En 2004, il devient enseignant dans cette école, tout en préparant un doctorat à la CAFA qu'il soutient en 2009. Sa thèse porte sur les orientations de l'histoire de l'art moderne occidental. En 2007 et 2008 il est récompensé pour ses écrits dans le cadre du "Prix des jeunes critiques" organisé par la revue *Recherche en art* de la CAFA. Il est reconnu en 2007, dans le cadre des critiques d'art nominés par l'Association nationale des critiques d'art, comme l'un des meilleurs commissaires de l'année. Il a déjà publié plus de cinquante textes dans plusieurs revues. Il est membre du

comité de l'association nationale des critiques d'art et maître de conférence au SFAI. Quelques uns de ses textes sont présentés dans l'anthologie de Chen Rongyi (2010) *Chemins inexplorés* consacrée à la nouvelle génération de critiques.

Liao Shangfei, la confrontation maître - élève

Liao Shangfei est né en 1986 dans la province du Gansu. En 1998 il commence des études de peinture et de calligraphie. Il obtient un diplôme en histoire de l'art au SFAI en 2008. Ses recherches s'orientent vers les théories de la calligraphie moderne. Il mène en parallèle un travail de critique et d'écrivain (prose et poésie). En 2011, il publie *Yi pai yu pipingxing yishu. Liang zhong lilun de bijiao yanjiu piping* 意派与批评性艺术。两种理论的比较研究与批评 A Critical and Comparaison Study on Art Theory of Yipai and Critical Art. [École du *yi* et Art critique : étude critique et comparative de deux théories de l'art], livre dans lequel il critique et compare les prises de positions de Gao Minglu dans *Yi pai lun* et de Wang Nanming, défenseur de la théorie *Art critique*. Cet ouvrage ainsi qu'un article traitant de la sinéité a attiré mon attention sur ce jeune auteur.

Notons que les biographies de Wang Lin, Gao Minglu, Wang Nanming, He Guiyan, Liao Shangfei ont en commun le SFAI, un des quatre plus grands instituts d'art de Chine, présidé par l'artiste Luo Zhongli et dont les transformations récentes illustrent le retour aux valeurs esthétiques de la Chine classique tout en multipliant les échanges avec des écoles d'art du monde entier, cherchant un équilibre entre modernité occidentale et classicisme oriental [66].

J'ai basé ma recherche sur un choix restreint d'auteurs, en retenant les textes centrés sur l'abstraction, les débats suscités par les différents modèles construits à partir de caractéristiques "chinoises", et ceux qui concernent la "méta-critique" – la critique et le travail des critiques. Les discussions sur l'art abstrait, dont le statut est particulier en Chine, révèlent les implications entre préoccupations artistiques et questions politiques. Cette situation s'explique d'une part en raison de la spécificité de la calligraphie et de la peinture lettrée

[66] Je présente plus loin cet institut (*infra* p. 212-213).

– peinture de paysage monochrome – qui depuis la dynastie Song n'a pas pour vocation de représenter le réel, mais de restituer une "respiration". Ainsi pour Li Xianting, *l'abstrait pur est le développement logique de la peinture chinoise à l'encre*. [67] ; d'autre part, l'art étant assigné à "servir le peuple", la figuration réaliste est depuis 1942 la seule pratique "légitime". La peinture abstraite – ici en référence à la peinture abstraite occidentale – est alors associée à la notion de liberté. Souvent considérée comme un art dégénéré, elle est l'objet, lors des campagnes contre la pollution spirituelle, de multiples condamnations [68].

Documents de travail, des éditions sous surveillance

À la fin des années 1970, toute publication est soumise à la censure, il est impossible de publier un livre ou une revue sans autorisation officielle. Chaque structure, chaque unité de travail, chaque laboratoire de recherche est sous le contrôle d'un bureau du Parti dont la tâche est de surveiller les gestes et les paroles des employés, de les dénoncer et de les critiquer à chaque fois que leur attitude porte atteinte à la lutte des classes [69] ou risque de contester la légitimité du Parti. De plus, celui-ci ne tolère aucune organisation en dehors de son cadre, il est donc impossible de créer des associations indépendantes. Liu Qingfeng, qui avec Jin Guantao est à l'origine de l'importante collection *Zouxiang weilai* 走向未来 [Marche vers le futur], publiée par les Éditions du peuple du Sichuan, précise comment certains rédacteurs connus se sont dépensés au début des années 1980 pour publier de jeunes auteurs, inconnus des milieux littéraires. (Cheng Yingxiang, 2004, 362-63). Sans l'appui de ces *bianji* 编辑, pour toute édition "non officielle", il était nécessaire de contourner le réseau officiel, en créant, par exemple, une

---

[67] Titre d'un texte écrit par Li Xianting en 1985. Cf. *Chapelet et traits de pinceau* (2003), p. 7. « Chuncui chouxiang shi Zhongguo shuimohua de heli fazhan »《纯粹抽象是中国水墨画的合理发展》.》 Texte repris dans *Zhongyao de bu shi yishu* 重要的不是艺术 [L'important n'est pas l'art]. Je présente ce texte de 1985 (*infra* p. 475-478).

[68] Jiang Feng, président de *Meixie*, assimilait en 1981 « la forme détermine le contenu » à « une théorie d'un art abstrait européen dégénéré, entraînant l'art chinois vers la décadence de la libéralisation bourgeoise ». (Jia Fangzhou, 2003). *Piping de shidai* 批评的时代 [Ère de la critique], p. 403)

[69] En 2011, dans l'organigramme de la CAFA, la personnalité placée en tête n'est pas le président de l'école, Pan Gongkai, mais Yang Li 杨力 le "directeur exécutif", soit le secrétaire du comité du Parti [*Dangwei shuji* 党委书记].

structure non-officielle rattachée à une unité de travail, comme ce fut le cas pour l'Académie de la culture chinoise en 1985, un important projet mis en œuvre par l'élite intellectuelle. *Beaux-arts de Chine* [*Zhongguo meishu bao (ZGMSB)*], fondé en 1985, a pu exister grâce à un arrangement entre les initiateurs du projet et l'institut de recherche dont ils dépendaient [70]. Malgré ces difficultés, profitant de la moindre opportunité, toutes sortes de revues non-officielles sont apparues au cours des années 1980, que beaucoup de personnalités engagées dans le renouveau de la culture chinoise appellent la période de la *fièvre culturelle*. Même les revues officielles ont pu, grâce à l'ouverture d'esprit de leurs rédacteurs en chef *bianji*, animer, répercuter les débats qui agitaient l'intelligentsia. Le retour à l'ordre au début des années 1990 a freiné ce développement, mais la relance des réformes à la fin de l'année 1992 a permis la création d'une multitude d'entreprises culturelles privées. Depuis une dizaine d'années, les immenses librairies dans les grandes agglomérations donnent l'impression d'une surabondance de livres et de revues. La quantité toutefois n'induit en rien la qualité.

Concernant la critique d'art chinoise, les nombreuses publications ont plusieurs formes : les compilations de textes, soit par années, soit par auteurs ; des ouvrages dans lequel le critique traite d'un sujet, de questions théoriques. Beaucoup de textes sont accessibles sur l'espace de la toile, ce qui est appréciable pour les livres épuisés comme celui de Li Xianting *L'important n'est pas l'art* publié en 2000. Quant aux revues, elles se font l'écho des échanges, lors de colloques ou de séminaires organisés dans le cadre des expositions, avec des textes suscitant souvent de nombreuses controverses, agitant un milieu de l'art particulièrement actif dans les débats d'idées qui ont accompagné les bouleversements que la Chine a connus tout au long de ces trois décennies, en traitant de questions spécifiques mais aussi politiques. L'étude de l'histoire de l'art contemporain chinois et de la critique d'art passe inévitablement par l'examen de ces revues.

[70] Voir *infra* p. 101 *sqq*. les conditions de la fondation de *ZGMSB*.

Les revues

La situation politique, au lendemain de la Révolution culturelle, est propice à la résurrection et à la création de revues d'art et de publications relevant du domaine de la littérature ou des sciences sociales, officielles ou "non-officielles". Dès le début de ce "dégel de l'intelligence", on constate des relations étroites entres artistes, critiques, écrivains, poètes, et les jeunes théoriciens travaillant aux réformes politiques, dont je rappelle l'engagement dans la deuxième partie. Ainsi, selon le témoignage de A Cheng cité par Yi Dan dans *Histoire des Étoiles* (23), le journal *Jintian* 今天 [Aujourd'hui] a été créé le 20 décembre 1978 lors d'une soirée regroupant les artistes des Étoiles (Ma Desheng et Huang Rui) et les poètes (lui-même, Beidao 北岛 et Mang Ke 芒克). Julien Blaine, poète et éditeur de la revue *Doc(k)s,* témoigne aussi de la cohésion qui existait entre les membres des Étoiles et les poètes fondateurs de cette revue de poésie *Jintian* [71] . En juillet 1981, il partage leurs activités artistiques, visite leurs ateliers, participe à leurs performances dans les ruines de l'ancien Palais d'été (Yuan Ming Yuan). Avec une profonde admiration, il rend hommage à leur talent et à leur énergie en leur consacrant le numéro de Doc(k)s de l'hiver 1981/82 *Poèmes & art en Chine : les* "*non-officiels*". Dans un souci documentaire, il présente de nombreux matériaux, certains tirés des archives de Claude Widor – pseudonyme d'Emmanuel Bellefroid – dont les travaux sur le mouvement démocratique de 1979-1980 font autorité [72].

---

[71] Julien Blaine (ed.) in *Doc(k)s* (hiver 1981/82). *Poèmes & art en Chine : les* "*non-officiels*". Cette cohésion est aussi notée par Gao Minglu dans *Total Modernity* (82) dans un paragraphe intitulé « The Amateur Avant-Garde ». Gao donne une liste des peintres et poètes des mouvements *underground* actifs dès 1974 à Pékin : Zhou Maiyou, Zhu Jinshi, Peng Gang, Xie Yali, Feng Guodong, Wang Choude, Ma Kelu, Tang Pinggang, Gu Cheng, Bei Dao, Chen Shaoping, et Zhong Ming auxquels se sont ensuite rajoutés les membres des Étoiles.

[72] Emmanuel Bellefroid, sinologue, était à l'époque diplomate à l'ambassade de France à Pékin, chargé de l'analyse de la presse chinoise. Il était fiancé à Li Shuang, peintre et membre des Étoiles. Arrêtée arbitrairement en septembre 1981, celle-ci sera emprisonnée pendant deux ans. Ce numéro de Doc(k)s reproduit un grand nombre de poèmes manuscrits traduits par Bellefroid, des œuvres peu connues des artistes des Étoiles, plus particulièrement celles de Ma Desheng et de Wang Keping, et des photographies des "performances poétiques", une iconographie que l'on ne retrouve pas dans les ouvrages chinois qui abordent aussi cette époque. Parmi les documents des archives Widor, 73 couvertures de revues non officielles témoignent de l'intense activité intellectuelle et politique au tout début des années 1980. Imprimées avec des moyens de fortune, parfois avec des titres traduits en anglais ou en français par exemple *Today – Jintian* 今天, *The Spring of Peking* (*Beijing zhi chun* 北京之春), *Tornade Kuang Biao* 狂飙, *Live* (*Shenghuo* 生活), ces publications ont accompagné l'émergence du mouvement pour la démocratie.

Si une profonde amitié explique les liens entre les poètes de *Jintian* et les artistes des Étoiles, alors qu'ils étaient rattachés à l'époque à des *danwei* différentes, cette alliance est aussi inscrite dans le langage maoïste encore présent dans les revues des années 1980 : une expression unique, "travailleur des arts et des lettres" [*Wenyi gongzuozhe* 文艺工作者], désigne les différents acteurs, écrivains, artistes, critiques... de ces deux domaines. En 2013, la fédération *Wenlian* ou *Zhongguo wenxue yishu jielian hehui* 中国文学艺术界联合会 [Fédération des cercles littéraires et artistiques de Chine], en abrégé *Zhongguo wenlian* 中国文联, émanation du Parti, contrôle toujours les associations nationales des écrivains et des artistes.

Deux personnages sont emblématiques de cette période, le couple d'intellectuels Jin Guantao et Liu Qingfeng, tous deux membres de l'Académie des sciences de Chine (Cheng 343). Dès 1983 ils ont largement contribué à la diffusion de textes occidentaux en créant leur célèbre collection *Zouxiang weilai congshu* 走向未来丛书 [Collection En marche vers le futur] [73], puis en 1985 la revue *Marche vers le futur*. Cette aventure intellectuelle a été interrompue 1989 en Chine populaire mais s'est poursuivie ensuite à Hong Kong. *Marche vers le futur* ouvre ses pages aux critiques d'art en publiant dans le premier numéro un texte de Gao Minglu « *Zhongguohua de lishi yu weilai* 中国画的历史与未来 [Histoire et avenir de la peinture chinoise] ».

Dans le domaine de l'art, les revues qui sont apparues ou ré-apparues dès la fin de la Révolution culturelle, malgré une présentation encore austère, sont des outils précieux pour comprendre la nature et l'intensité des discussions qui ont animé le milieu artistique. Comme le souligne Jia Fangzhou (2003, 3), reprenant le texte « Réveil de la conscience ontologique de la critique » rédigé en novembre 1986 à la demande de *Meishu* [74], dès 1979 :

---

[73] Les tout premiers numéros de la collection illustrent la diversité des centres d'intérêt de cette époque. Ces ouvrages, qui se sont arrachés dès leur sortie, concernent des questions économiques et scientifiques (le Club de Rome par exemple), religieuses avec la Réforme de Luther, ou encore la linguistique.

[74] Ce texte a pour titre « Piping benti yishi de juexing. Meishu piping ershi nian huigu 批评本体意识的觉醒。美术批评二十年回顾 [Réveil de la conscience ontologique de la critique. Retour sur 20 années de critique d'art] » et a été publié dans le numéro de novembre 1986 p. 32, 41-42. Dans *Ère de la critique*, Jia reprend plusieurs passages de ce texte que je présente plus en détail au début de la cinquième partie. Cf. *infra* p. 385-387.

> ... beaucoup de zones théoriques interdites qu'il était tout simplement impossible d'aborder dans le passé ont été ouvertes. Telles les questions relatives à la forme et au contenu, à l'expression de soi et de la vie, à la nature et à la fonction de l'art, au réalisme et au modernisme, à l'abstraction et à la figuration, au caractère individuel ou national de l'art, ainsi que les problèmes de beauté formelle, beauté abstraite, beauté du corps etc. On peut dire que ces débats se sont poursuivis sans interruption de 1979 jusqu'en 1984, abordant presque toutes les questions de théorie artistique.

Selon cet auteur (6), dès le début des années 1980, en pleine fièvre culturelle, les critiques s'étaient emparés du pouvoir au sein des rédactions [75] , créant ainsi un climat favorable au soutien des nouvelles pratiques artistiques, souvent non-officielles, c'est-à-dire concernant des artistes qui n'étaient pas membres de *Meixie*, l'unité de travail, la *danwei* des "travailleurs de l'art". Ces revues, qu'elles soient éditées par une *association* comme *Meixie* ou un institut de recherche, sont donc un peu l'œuvre des critiques qui ont pu, grâce à cette emprise, imposer une orientation audacieuse. Cinq titres sont plus particulièrement concernés : *Meishu* [Beaux-Arts] la revue officielle de *Meixie* ; *Jiangsu huakan* [Magazine du Jiangsu], créée en 1974, publiée à Nankin qui paraît toujours, mais sous le titre *Huakan*, perdant ainsi la connotation provinciale (Jiangsu étant le nom de la province) ; *Meishu Yanjiu* [Recherches esthétiques], publication de la CAFA, créée en 1957 et toujours éditée ; *Meishu sichao* [Tendances artistiques] qui paraît à Wuhan entre 1985 et 1987 à l'initiative de Peng De ; *Zhongguo meishu bao* (*ZGMSB*) [Beaux-arts de Chine] le seul hebdomadaire, principal support de la nouvelle vague, un in-folio créé en 1985, interdit en 1989. Gao Minglu (Gao,1991) a relevé soigneusement dans ces cinq revues les textes accompagnant l'émergence des nouvelles pratiques, aussi bien les écrits des artistes eux-mêmes que les réflexions des théoriciens et des critiques. Pour élaborer la chronologie qui accompagne *Ère de la critique,* Jia Fangzhou s'est largement appuyé sur ce travail (427). Les recensions de Gao et de Jia m'ont été précieuses au début

[75] Jia Fangzhou cite en note (25) les critiques qui jouissaient d'une certaine notoriété au milieu des années 1980 et leur fonction au sein des revues : Shao Dazhen 邵大箴, rédacteur en chef de *Meishu, Shijie meishu* [Art du Monde] ; Gao Minglu, responsable de rédaction de *Meishu* ; Shui Tianzhong, Liu Xiaochun 刘骁纯, Li Xianting : rédacteurs en chef de *Zhongguo meishu bao* ; Peng De, rédacteur en chef de *Meishu sichao* ; Fan Jingzhong 范景中 rédacteur en chef de *Xin meishu* [Art nouveau] et de *Meishu yicong* [collection de traductions sur l'art]... De plus la coutume était de confier la responsabilité éditoriale de certains numéros à des critiques invités comme Jia Fangzhou, Peng De pour *Meishu*.

de ma recherche pour sélectionner auteurs majeurs et textes décisifs. J'ai également puisé de nombreux renseignements concernant les responsables et les orientations esthétiques de chacun des titres retenus sur le site *Zhongguo chengshi wangshang meishuguan* 中国城市网上美术馆 [Musée en ligne des métropoles chinoises] qui répertorie et présente en détail une quarantaine de revues d'art chinoises [76].

Le fonctionnement des rédactions est aussi détaillé par Jia Fangzhou : avant l'émergence du marché de l'art et de la diffusion sur internet, en vue d'élargir leur notoriété, les artistes sollicitaient des articles sur leur travail auprès des critiques, les honoraires de ces derniers (en fonction du nombre de caractères) étaient réglés par les artistes, la réévaluation de cette rétribution exigée par les critiques a donné lieu à une importante polémique en décembre 1992 [77].

Les revues aux mains des critiques

Comme le mentionne Jia Fangzhou, au cours des années 1980, les critiques d'art ont occupé des postes importants dans les rédactions des revues, s'appropriant ainsi les principaux outils pour défendre les pratiques artistiques non conventionnelles, que certains désignent par "*feijiashang* 非架上" ou "sans chevalet". Les articles, parfois polémiques, ont contribué aux échanges d'idées, et montrent combien les relations entre l'art et la politique sont toujours au centre des préoccupations. Le premier numéro de *Meishu* de l'année 1979 consacre quatre pages au débat idéologique sur *la pratique comme unique critère de la vérité*, en présentant cette notion comme la quintessence de la théorie marxiste. Les auteurs insistent sur les implications

---

[76] *URL* <http://www.dlgallery.com.cn/>. Consulté le 07 juin 2011. Page consacrée aux revues d'art chinoises : <http://www.dlgallery.com.cn/meishumeiti/meishuqikan.htm>.

[77] La convention, véritable "pacte" selon Jia, signée par une trentaine de critiques d'art réunis à Pékin en décembre 1992, propose un cadre pour défendre les droits d'auteur et reconnaître le travail intellectuel. Les signataires exigeaient, pour tout manuscrit écrit sur invitation, une rétribution évaluée entre 300 et 800 yuans pour 1000 caractères. (Jia Fangzhou, *Ère de la critique,* Vol I, p. 413.) Le communiqué annonçant ce "pacte" – intitulé « Bufen meishu pinglunjia gongtong liyue weihu zhili laowu quanyi 部分美术评论家共同立约维护智力劳务权益 [Une partie des critiques d'art ont co-signé un contrat pour défendre les droits et les intérêts du travail intellectuel] – a suscité des réactions hostiles dans le milieu de l'art (numéro d'avril 1993 (p. 18) de *Jiangsu huakan*). Les adversaires de ce pacte dénonçaient une attitude en désaccord avec l'esprit lettré en raillant le désir de s'enrichir. Cf. Duan Jun 段君 (2010). « Quanwei de xuwang —— renwen jingshen zai yanjiu 权威的虚妄——人文精神再研究 [Vanité du pouvoir et du prestige : reconsidérer l'esprit lettré] ».

dans le domaine de la création. Néanmoins Mao reste présent, même après son décès, comme l'atteste la couverture du sixième numéro de *Meishu* de l'année 1978, montrant un portrait souriant du Président, croqué par Xu Beihong 徐悲鸿 (1895-1953) (Ill. 4).

La déconstruction de l'idéologie maoïste passe aussi par un hommage à la génération engagée dans les premiers combats pour moderniser le pays, les héros du mouvement du Quatre mai, ces intellectuels, écrivains et artistes soucieux avant tout du salut de la Chine. Dans de nombreux articles, les auteurs insistent sur l'engagement politique des artistes. Ainsi, dans le numéro de mai 1977, *Meishu* présente Käthe Kollwitz (1867-1945), artiste allemande, renommée pour son travail de gravure et son engagement dans les idées socialistes. Sa conception de l'art est en accord avec celle de Lu Xun qui la vénérait. Cet article est mentionné dans la chronologie établie par Gao Minglu (1991, 689), en raison de son influence sur les membres du groupe « Les Étoiles ».

Dans les premiers numéros de *Meishu*, tout l'héritage de la culture chinoise qui a été effacé est ainsi redécouvert, et plus particulièrement celui du début du XXe siècle. Beaucoup de textes sont ainsi l'occasion d'un véritable travail de mémoire, comme celui célébrant l'artiste et poète He Xiangning 何香凝 (1878-1972), femme moderne et révolutionnaire [78] qui s'est illustrée dans la lutte pour les droits des femmes lors de la première révolution chinoise (*Meishu* 1978-6, 1-5). Ce même numéro consacre un important dossier à Xu Beihong considéré comme un des plus grands peintres chinois du XXe siècle (6-15), ainsi que plusieurs textes de et sur Pan Tianshou 潘天寿 (1897-1971) (16-41), autre peintre célèbre, longtemps directeur de l'école d'art de Hangzhou. La peinture traditionnelle chinoise, si bien illustrée par ces trois artistes, est en fait le principal sujet de ce numéro. En 1979, année d'un double anniversaire (le 4 mai 1919 et la fondation de la République populaire le 1er octobre 1949), dans le numéro de janvier de *Meishu,* Jiang Feng, alors président de *Meixie*, revient sur le groupe d'artistes engagés de *l'an 18* (Yiba Yishe 一八艺社), dont il fut un des membres, groupe fondé à Hangzhou en

[78] Le musée He Xiangning à Shenzhen, inauguré en 1997, premier musée national à prendre le nom d'une personne, continue de rendre hommage à cette artiste en portant son nom et en exposant une sélection de ses œuvres.

1929 (ou l'an 18 selon le calendrier de la République de Chine qui démarre en 1911, calendrier encore en usage à Taiwan). Jiang rappelle le rôle important de Lu Xun qui préconisait de recourir à la gravure, aux techniques picturales inspirées de l'expressionnisme allemand et du réalisme soviétique.
Si le mouvement du Quatre mai est autant célébré, c'est en raison des similitudes avec la nouvelle vague. D'après Wang Lin (Jia Fangzhou 2009, 207), ces artistes qui se battent avant tout pour la liberté de l'art pensent, comme leurs prédécesseurs, qu'une transformation de la culture peut moderniser la Chine. Comme eux aussi, ils empruntent des modèles occidentaux dont ils n'ont alors qu'une connaissance superficielle.

Au centre des polémiques se trouve le modèle vivant, dont la fonction est évoquée par Shao Dazhen, enseignant à la CAFA, dans un texte intitulé *Guanyu renti mote'er* 关于人体模特儿 [Au sujet du modèle vivant], paru dans le premier numéro de 1979 de *Meishu Yanjiu* 美术研究 [79].

De nombreux artistes explicitent leur démarche ou répondent aux attaques dont ils sont l'objet. Quelques exemples : Luo Zhongli riposte aux critiques que son tableau « *Fuqin* 父亲 » [Père] a suscitées, dans une longue lettre publiée dans *Meishu* de février 1981. Dans le numéro 3 de *Meishu sichao* de 1986, Huang Yongping expose en détail le système arbitraire qu'il a établi pour déterminer le choix de ses matériaux, défendant un art indépendant de toute expression. Xu Bing présente en 1987 les propriétés de la peinture répétitive dans le numéro 10 de *Meishu*. Zhang Peili quant à lui explicite le principe de sa série « X ? » dans le numéro de *ZGMSB* daté du 9 novembre 1987.

Ces revues qui soutiennent les transformations de l'art et alimentent les débats lors du renouveau et du développement de la critique, ont des statuts et des modes de fonctionnement différents, une présentation plus détaillée s'impose. Les sommaires des unes et des autres révèlent aussi l'impact des

---

[79] En 2005, Shao Dazhen a commenté une performance réalisée par 41 étudiants et étudiantes de l'Académie des beaux-arts de l'université de Chengdu au cours de laquelle ils se dénudèrent pour former un long domino humain en forme d'arobase : « En fin de compte, chaque société a sa propre culture. Je me préoccupe des étudiants universitaires chinois. Si le corps nu devient un idéal esthétique pour les étudiants universitaires d'aujourd'hui, et par suite un style de vie, et bien je ne peux pour ma part que dire qu'ils sont vraiment dégradés et sans espoir. » In « Should naked human body be used as an art symbol? », *China Daily*, 2005-07-20. Cité par Bordeleau (*[E]Scape,* 216) en exemple du malaise de l'establishment chinois à l'égard de l'art performatif.

décisions politiques, périodes favorables aux textes audacieux ou au contraire repli sur les valeurs traditionnelles. Dans l'ensemble, les rubriques sont organisées selon le même principe, la mise en avant des questions théoriques puis l'analyse de démarches classées par techniques.

Meishu, la revue qui fait autorité

Avec un titre en caractères non simplifiés, *Meishu* 美術 [Beaux-arts], ou plus simplement [Art], est la revue officielle spécialisée de l'Association des artistes de Chine *Zhongguo meishujia xiehui* 中国美术家协会, une des structures de *Wenlian* (*infra* p. 206-207). En septembre 2009 on décomptait 410 numéros. La revue, de format moyen, proche du A4, malgré une qualité d'impression médiocre et un aspect un peu rebutant lors de sa "résurrection" en 1976, reflète fidèlement les mutations de la Chine à la fin du XX^{e} siècle, en raison de son contenu et de la transformation progressive de son graphisme et de sa mise en page au milieu des années 1980. Elle s'est étoffée pour passer d'un peu moins de 50 pages en 1978 à plus d'une centaine dès le début des années 2000, ressemblant alors à un magazine d'art sur papier glacé (Ill. 5 & 6).

Meishu, à la manière d'un sismographe, rend compte des variations idéologiques de l'époque, ouvrant largement ses colonnes lors des périodes de libération de la pensée ou au contraire, répercutant avec dogmatisme les campagnes de lutte contre la pollution spirituelle, en défendant alors la peinture chinoise traditionnelle. Cependant, en invitant des collaborateurs reconnus, *Meishu* a publié de nombreux textes essentiels témoignant des débuts laborieux de la critique d'art contemporaine chinoise.

Selon l'historique de la revue proposé sur le site *Musée en ligne des métropoles chinoises*, le premier numéro paraît en février 1950 sous le nom de *Renmin meishu*, avec une calligraphie de l'écrivain Shen Yanbing 沈雁冰 (1896-1981), plus connu sous son nom de plume Mao Dun 茅盾, alors Ministre de la culture (Ill. 7). Six numéros seront publiés au cours de l'année 1950 avec

Wang Chaowen 王朝闻[80] et Li Hua 李桦 comme rédacteurs exécutifs. Le 20 janvier 1954, après une interruption de trois ans, elle reparaît, à une fréquence mensuelle puis bi-mensuelle, sous le nom actuel de *Meishu*. Les couvertures très sobres mettent en valeur une calligraphie du Premier ministre Zhou Enlai toujours utilisée en 2012. À partir de 1961, Wang Chaowen devient rédacteur en chef, assisté par Li Qun 力群. *Meishu* paraît jusqu'en 1966. En raison de la Révolution culturelle qui débute cette année-là, elle cesse toute publication en avril (après le deuxième numéro de l'année). En mars 1976, elle reparaît, jusqu'en 1979, comme bimensuel, en empruntant une calligraphie de Mao Zedong réalisée en 1963 (Ill. 4). Elle redevient un mensuel à partir du premier numéro de 1979, reprenant la calligraphie de Zhou Enlai (Ill. 5). À la fin de 1989, on comptait 264 numéros. Avant juin 1987, *Meishu* était publiée par les éditions *Renmin meishu*, basée à Pékin, puis à partir de juillet de cette même année, les éditions *Meishu zazhishe* prennent le relais. Après sa réapparition, c'est Hua Junwu 华君武[81] qui est nommé rédacteur en chef, il est assisté par Li Songtao 李松涛. Au début de 1980, le comité de rédaction, placé sous la direction de Wang Chaowen et de Wang Qi 王琦, anciens vétérans de Yan'an, se compose de He Rong 何溶, Li Songtao, Ding Yongdao 丁永道 et Wu Bunai 吴步乃. En décembre 1984, c'est Shao Dazhen qui en prend le contrôle, assisté par Li Songtao et Wu Bunai. Dans les années 1990, Wang Qi, Hua Xia 华夏, Ye Yuzhong 叶毓中... se succèdent à la tête de la revue.

Les premiers numéros des années 1976 et 1977 sont encore sous l'emprise de l'idéologie politique, de par les contenus, le jargon maoïste toujours

---

[80] Wang Chaowen (1909-2004), sculpteur, théoricien, enseignant, est un des fondateurs et des pionniers de l'esthétique et des théories artistiques marxistes de la Nouvelle Chine. En 1940, il se rend à Yan'an et enseigne à la toute nouvelle Académie Lu Xun. Il est l'auteur du portait de Mao, bas-relief de dimensions imposantes qui orne un des hauts lieux de Yan'an. Après la fondation de la république populaire de Chine, il travaille au Bureau de la propagande du Comité central du P.C.C. Parmi ses responsabilités, il fut assistant du doyen de la CAFA, rédacteur en chef de *Meishu*, consultant auprès de différentes structures comme *Meixie*, directeur adjoint de l'Institut national de recherche en art, membre de la CCPPC (Conférence consultative politique du peuple chinois).

[81] Hua Junwu (1915-2010) est un caricaturiste chinois très célèbre, qui fut vice-président de *Meixie* en 1979. Il a rejoint Yan'an en 1938. Pendant la guerre de résistance contre le Japon, il met ses caricatures au service de la propagande dans le journal *Libération*. Il adhère au Parti en avril 1940. En 1949 il est chargé de la section "beaux-arts" au *Quotidien du peuple*. En 1961 il commence à publier ses caricatures dans le supplément *Vent d'est* du journal *Clarté.* Il subit des critiques publiques pendant la Révolution culturelle. Il a été délégué de l'Assemblée populaire nationale et aussi membre de la CCPPC.

présent, et les œuvres reproduites en couverture montrant dans un style réaliste socialiste Mao Zedong ou Zhou Enlai en plein discours (Ill. 6) [82] . Hommage rendu à Mao, projet et construction de son mausolée, Bande des Quatre... des sujets qui laissent peu de place aux questions artistiques, abordées aussi sous un angle politique comme l'opposition de Jiang Qing à la *guohua* (texte de Shao Dazhen dans le numéro de janvier 1977), les "intentions pernicieuses cachées" dans la bande dessinée *Fanji* 反击 [Contre-attaque], la malhonnêteté de Jiang Qing vis-à-vis de *Shou zu yuan* 收租院, [La cour de la collecte du fermage] ensemble monumental de sculptures réalistes-socialistes réalisé en 1965 par des sculpteurs et des étudiants du SFAI. Cette œuvre emblématique de la Chine maoïste dénonce les spoliations et les souffrances imposées aux paysans par un propriétaire foncier [83]. La fin de la Révolution culturelle est célébrée. Ainsi le numéro de juillet 1977 fête le retour "triomphal" des jeunes instruits, avec en couverture la peinture de Li Xiu 李秀 *Biye guilai* 毕业归来 [Le retour des diplômés] (Ill. 8).

Meishu participe au mouvement de libération de la pensée, en publiant par exemple dans son numéro de janvier 1979, au début du Printemps de Pékin, des poèmes écrits en avril 1976 lors des manifestations sur la place Tian'anmen, pendant la Fête *Qingming* 清明 [Pure lumière] ou Fête des morts. Ce jour-là, spontanément, la population de Pékin déposa par milliers des couronnes de fleurs, accompagnées de poèmes calligraphiés, au pied du monument aux Héros du peuple pour rendre hommage au premier ministre Zhou Enlai, décédé en janvier. Des peintures, dont celles de Zhang Yi 张谊, toujours conformes au style réaliste-romantique, témoignant du recueillement

---

[82] Par exemple le numéro 1976-5 appelle les artistes et les écrivains à rester éternellement fidèles à la voie révolutionnaire et victorieuse tracée par Mao [Y*ongyuan yanzhe Maozhuxi de geming wenyi luxian shengli qianjin* 永远沿着毛主席的革命文艺路线胜利前进] (p. 11-12).

[83] Sur cette œuvre on peut se référer au numéro 6 de l'année 1965 de *Meishu*, à *Chinese Art at the Crossroads: Between Past and Future, Between East and West,* ouvrage édité par Wu Hung en 2001 (p. 52-65) ou au catalogue plus récent (2009) *Kunst für Millionen. Art for the Millions. 100 Skulpturen der Mao-Zeit. 100 Sculptures from the Mao Era*, édité à l'occasion de la présentation de l'œuvre à la Schirn Kunsthalle de Frankfurt. *Shu zu yuan* sera "reprise" par Cai Guoqiang à la Biennale de Venise en 1999, avec comme titre *Venice's Rent Collection Courtyard.* L'artiste développera ensuite à maintes reprises l'évocation de l'œuvre originale. Li Zhanyang proposera aussi en 2007 une version colorée, inspirée des arhats taoïstes, en transposant les rapports de force et de pouvoir dans le milieu de l'art contemporain. (Cf. *supra* p. 13 et le catalogue Li Zhanyang. (2008). *"Zu" — Shouzuyuan* 租—收租院 *'Rent' — Rent Collection Yard*.)

des manifestants, illustrent ce numéro (Ill. 9) [84].

Un changement est perceptible au cours de l'année suivante, les sujets artistiques s'imposent de plus en plus. Ainsi le numéro 3 de mai 1978, tout en évoquant encore la Bande des Quatre, publie un important dossier sur la technique du croquis, *sumiao* 素描. En fin de numéro, l'artiste Wu Zuoren 吴作人 commente l'exposition *Shijiu shiji Faguo nongcun fengjing hua zhan* 十九世纪法国农村风景画展 [Peintures françaises de paysages ruraux du XIXe siècle]. Les 88 tableaux prêtés par 48 musées français constituent la première exposition importante organisée après la Révolution culturelle, montrée d'abord à Pékin puis à Shanghai. Le numéro 5 est consacré à la bande dessinée *lianhuanhua* 连环画, une forme très populaire de récit en images sans phylactères. La Bande des Quatre est toujours présente dans ce numéro, son action désastreuse dans le domaine artistique est dénoncée dans plusieurs articles. Ainsi, dans un de ses premiers textes publiés dans la revue, Li Xianting analyse l'œuvre écrite par Gao Yubao 高玉宝, "écrivain-soldat" [85] *Wo yao dushu* 我要读书 [Je veux étudier], mise en images par Fei Qingyu 贲庆余 et Wang Xuyang 王绪阳, une publication qui n'avait pas été épargnée par la critique de la Bande des Quatre. Le numéro 6 redécouvre l'art moderne chinois et ses grands maîtres par un hommage à He Xiangning, décédée pendant la Révolution culturelle, et à Xu Beihong en publiant un manuscrit inédit du peintre, intitulé *Xu Beihong lun Zhongguohua* 徐悲鸿论中国画 [Xu Beihong discute de peinture chinoise], rédigé à l'occasion de l'Exposition de peinture chinoise présentée en France, puis en Belgique, en Allemagne, en Italie et en Union soviétique entre 1933 et 1935. Xu Beihong,

---

[84] Pour la première fois, la population exprima publiquement son exaspération contre le régime des ultra-gauchistes encore au pouvoir. Mao ordonna une répression sévère et la destitution de Deng Xiaoping, qui était revenu au pouvoir, et qui fut désigné comme l'instigateur de ces manifestations (Chen Yan 18-19) Ces événements sont considérés comme les "premiers événements de Tian'anmen". Plusieurs personnes seront emprisonnées puis libérées après la chute de la Bande des Quatre. Hu Yaobang fera appel à quelques uns de ces jeunes meneurs talentueux dont Han Zhixiong et Wang Juntao à qui il confiera des postes au sein de la Ligue des Jeunesses communistes de Chine. Ces derniers seront à l'initiative du mur de la démocratie à Xidan au cours de l'hiver 1978.

[85] Gao Yubao est né en 1927. *Je veux étudier* est son autobiographie "écrite" entre 1949 et 1951 alors qu'il était soldat et illettré, le manuscrit plusieurs fois copié a été édité, c'est un des plus gros tirages en Chine. Il est traduit dans une vingtaine de langues. Le manuscrit est conservé au Musée militaire de l'armée populaire de libération. Le texte est toujours réédité sous forme de bande dessinée. Au cours de la Révolution culturelle, la Bande des Quatre avait exigé des modifications dans les illustrations qu'elle jugeait insuffisamment révolutionnaires.

alias Jules Péon lors de son séjour en France, propose dans ce texte une transposition d'un grand nombre de termes du français au chinois et vice-versa [86].

L'art occidental s'impose aussi progressivement dans les pages de *Meishu,* avec la rubrique *Waiguo meishu jieshao* 外国美术介绍 [Présentation de l'art étranger]. Généralement placés en fin de numéro, les articles privilégient l'art contemporain, les artistes d'Europe de l'Est, ainsi que les œuvres du XIXe siècle, chargées historiquement comme dans le premier numéro de l'année 1979, le mur des Fédérés, monument des martyrs de la Commune de Paris, sculpté par Paul Moreau-Vauthier (1871-1936), artiste spécialisé dans la conception et la réalisation de monuments commémoratifs et de monuments aux morts (Ill. 10). Rodin est à l'honneur dans le numéro 5 de cette même année avec une grande reproduction du *Balzac* en quatrième de couverture.

De nombreux critiques et historiens d'art sont invités à collaborer, par des publications ou en ayant la responsabilité de certains numéros. Par exemple, de 1979 à 1983, Li Xianting assure la fonction de directeur éditorial. Dans le premier numéro de l'année 1983, il propose un dossier sur l'art abstrait en rassemblant des peintures et des textes théoriques, ce qui provoque une controverse, et son renvoi de la rédaction. Autre exemple, Gao Minglu supervise le numéro d'octobre 1989 regroupant des interrogations théoriques.

La structure très cloisonnée des beaux-arts, fondée sur la technique, qui régit le système des expositions nationales ou celui de l'enseignement de l'art, détermine tout le contenu de *Meishu*. Les principales rubriques de la revue concernent la recherche théorique, les nouvelles tendances artistiques, la recherche en esthétique, la création, les échanges artistiques, l'art ancien, l'art étranger, l'art populaire, l'art enfantin… mais la mission essentielle est de rendre compte des activités de *Meixie* : les expositions nationales (qui rassemblent chaque année des œuvres selon leur technique et non leur problématique comme il est d'usage le plus souvent en Occident), les

[86] Ce texte est la version chinoise préparée pour la préface du catalogue édité à l'époque par le Musée du Jeu de Paume, *Exposition de la peinture chinoise.* Il est préfacé par Paul Valéry, son jugement pourrait s'appliquer aux artistes contemporains : "En peu d'années, les jeunes artistes chinois ont eu connaissance de l'ensemble des œuvres européennes. Ils sont, en quelque sorte, en possession de deux passés, le leur et le nôtre". Le texte de Xu Beihong (ou Jules Péon) a pour titre « La peinture chinoise dans les temps modernes ».

séminaires, les récompenses... L'impression d'ensemble est la place privilégiée laissée à la peinture traditionnelle chinoise. Son rapport à la modernité y est débattu, beaucoup d'auteurs la considèrent comme l'âme de la nation et tentent de lui donner le statut de nouvelle peinture lettrée [*xin wenrenhua* 新文人画] (Yin Shuangxi 殷双喜, 1989). Dans le numéro du mois d'août 1983, l'artiste Zhou Shaohua 周韶华, auteur de l'œuvre *Le grand fleuve cherche sa source*, soit cinquante peintures à l'encre réalisées après être parti à la recherche de la source du fleuve Jaune, expose sa volonté d'exprimer par son art la grandeur de l'âme nationale. Ainsi, pour lui, la plus haute finalité des créations et des innovations de la peinture traditionnelle chinoise est bien "l'esprit de l'époque et l'âme nationale".

Meishu, par la voix des responsables de *Meixie*, se fait aussi le porte-parole de la lutte contre la pollution spirituelle, particulièrement virulente dans les années 1982-1983. Mais en même temps, les artistes qui, comme Wu Guanzhong 吴冠中, aspirent à plus de liberté artistique, ont la possibilité de faire connaître leur point de vue. Rétrospectivement, artistes et critiques reconnaissent la contribution de *Meishu* à l'émergence des nouvelles formes d'art, attribuant cette orientation à He Rong qui assura avec une grande ouverture d'esprit la direction éditoriale au lendemain de la Révolution culturelle.

Meishu tient toujours son rôle d'organe officiel, ainsi en 2012, l'éditorial signé par Shang Hui 尚辉 du numéro du mois d'avril commémore le 70ème anniversaire des "Causeries sur l'art et la littérature de Yan'an", et un long article de Hao Bin 郝斌, journaliste spécialement invité, célèbre en quatre chapitres, avec emphase, au nom du milieu artistique, le camarade Mao Zedong, confirmant la mission de propagande de la revue [87].

---

[87] Le titre précis de cet article est « Meishujie longzhong jinian Mao Zedong tongzhi «zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua » fabiao 70 zhounian 美术界隆重纪念毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表70周年 [Les milieux de l'art commémorent solennellement le camarade Mao Zedong. 70ème anniversaire de la publication de « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an] ». Les quatre chapitres s'intitulent : Comprendre en profondeur l'esprit des "interventions" dans la nouvelle situation historique ; Les "interventions" ont déterminé l'orientation du développement du nouvel art chinois ; Les "interventions" sont toujours l'essence de la création artistique d'aujourd'hui ; Peindre d'après nature est la principale voie de la connaissance de la vie, de l'expression de la réalité du peintre. Un tel article résume l'immense écart en 2012 entre la position de l'association *Meixie* et les démarches des artistes de notoriété internationale.

Meishu yanjiu et *Shijie meishu*, les éditions de la CAFA

Meishu yanjiu 美术研究 [Recherche en art], revue trimestrielle, est éditée par la CAFA. Elle a été créée en 1957, sa publication s'interrompt en 1960 pour reparaître en 1979. Elle s'adresse aux spécialistes en histoire de l'art chinois et étranger, aux artistes et aux amateurs. Les principales rubriques qui structurent la revue abordent la recherche en histoire de l'art, la théorie, l'enseignement, les échanges scientifiques, l'archéologie, les questions sur la création. Un espace est aussi réservé aux discussions. Une collaboration a été instaurée avec la revue d'histoire des arts *L'écrit-voir* de l'université Paris-Sorbonne. Un comité de rédaction collectif a pris en charge la revue au cours des deux premières années, puis de 1979 à 1986 c'est Jin Weinuo 金维诺 et Tong Jinghan 佟景韩 qui sont responsables de l'édition, et à partir de 1987, l'équipe éditoriale se compose de Jin Shangyi 靳尚谊, Tong Jinghan, assisté par Du Zhesen 杜哲森. Actuellement Shao Dazhen est l'éditeur, avec Du Zhesen et Zhang Haibo 张海波. Cette revue académique est très peu illustrée. Parmi les articles, quelques uns sont mentionnés par Jia Fangzhou ou Gao Minglu. Dans le numéro 1 de 1979 on trouve la contribution de Bai Hua 白桦 sur la démocratie, « *Wenxue yishu yu minzhu* 文学艺术与民主 [Les arts et les lettres et la démocratie] ». Il s'agit du texte de la conférence que l'écrivain donna dans le département de gravure de l'Académie en novembre 1978 au cours de laquelle il affirma que la liberté de création n'était possible que dans un contexte démocratique. Shao Dazhen publie dans ce même numéro un long texte sur le modèle vivant. Cet article qui reprend l'historique du nu dans l'art occidental est illustré par un dessin de Pai Shixun 潘世勋 représentant une foule lors d'une fête tibétaine (sans lien avec le sujet) placé à la fin du texte, et un nu de Xu Beihong en troisième de couverture [88] . L'autorisation donnée aux "unités de travail" (instituts, universités, et départements de

[88] La peinture de nu avait été interdite en 1965, sa réintroduction dans les écoles d'art date de la fin de l'année 1978, à l'initiative de l'Académie Lu Xun. (Köppel-Yang (2003, 49).

création artistique) de recourir à des modèles a été l'objet d'une annonce du ministère de la Culture publiée en décembre 1978 [89] (Jia 2003, 400).

Shijie meishu, une ouverture sur l'art mondial

Shijie Meishu 世界美术 [Art du Monde], revue également éditée par la CAFA, créée en 1979, paraît chaque trimestre. Elle s'adresse aux enseignants des écoles d'art, aux artistes, aux théoriciens et aux amateurs d'art. Les principales rubriques, pratiques ou théoriques, traitent avec une exigence académique des œuvres et des artistes, des tendances artistiques, d'histoire et de théorie, de techniques et de matériaux, de l'activité des musées... On y trouve aussi des entretiens. Son principal objectif est de présenter l'histoire de l'art occidental, ainsi que les pratiques artistiques partout dans le monde, les événements historiques et les démarches d'artistes majeurs. Son principal intérêt est d'avoir publié et présenté des traductions d'un choix de textes, articles, chapitres de livres, entretiens expliquant l'art moderne étranger. Les responsables sont Shao Dazhen et Yi Ying. Ce dernier a rassemblé dans deux éditions une sélection des articles majeurs de cette revue (*supra* p. 81).

Zhongguo meishu bao, la gazette qui dérange

Zhongguo meishu bao 中國美術報, ou *ZGMSB* [90] avec un titre en caractères non-simplifiés tracés dans une belle calligraphie cursive de l'artiste Wu Zuoren et un sous-titre en anglais *Fine Arts in China*, (Ill. 11a) sort son premier numéro le 5 juillet 1985, alors que la période d'ouverture et de réformes est en plein essor et qu'un assouplissement des conditions de création se fait sentir en raison d'une accalmie de la lutte contre la pollution spirituelle. Il ne s'agit pas d'une revue, mais d'un simple in-folio, créé à Pékin par le laboratoire de recherche des beaux-arts du très officiel Institut de recherche en art

---

[89] L'étude d'après modèle, le nu en particulier, représentait dans les années 1920 une partie de la modernité artistique chinoise. Son introduction et sa promotion dans l'enseignement artistique avaient déclenché des réactions hostiles. Voir Éric Janicot, « Le nu en Chine Républicaine, un genre révolutionnaire » dans JANICOT, Éric (2007). *L'art moderne chinois, nouvelles approches*. Paris : You Feng, p. 115-123.

[90] Ne pas confondre avec *Zhongguo meishu*, périodique de grand format, supplément du mensuel *Meishu*, publié irrégulièrement, 13 numéros entre sa création en 1979 et 1986, édité par l'association *Meixie*.

[*Zhongguo yishu yanjiuyuan meishu yanjiusuo* 中国艺术研究院美术研究所][91]. Tiré en offset, c'est un hebdomadaire, de format type tabloïd, dont l'aspect et la mise en page évoquent un quotidien, proche de nos anciennes gazettes (Ill. 12). Il s'adresse aux spécialistes du milieu artistique et touche aussi les amateurs. Sa particularité, comme son titre l'indique, est de concerner tout le pays. Après 231 numéros, la publication s'arrête à la fin de l'année 1989. Les principales rubriques concernent les courants de pensée, la peinture traditionnelle et la calligraphie, l'art populaire, l'art enfantin, l'art étranger, l'architecture et l'art environnemental, l'artisanat et le design industriel, la mode, les connaissances artistiques, avec de nombreux articles sur l'art occidental, l'archéologie, le cinéma, le marché de l'art. Ces rubriques reprennent les catégories techniques qui prévalent dans les autres revues, ou encore à l'association *Meixie*. On y trouve aussi des informations sur l'activité des musées et les expositions officielles qui rythment la vie du milieu artistique.

La création de *ZGMSB* fut déclarée lors d'une réunion qui s'est tenue le 3 juin 1985 au Palais culturel des nationalités. Parmi une assistance de plus de deux cents personnes, sont signalées la présence de Shao Dazhen, responsable de *Meishu* et de *Meishu Yanjiu*, celle de l'artiste Wu Guanzhong, à l'initiative de plusieurs débats, dont le plus célèbre est celui de l'opposition du contenu et de la forme, ainsi que l'absence de Wang Chaowen qui dirige *Meishu*.

---

[91] Il s'agit en fait de la *Chinese National Academy of Arts* (CNAA), soit en français "Académie nationale des arts de Chine". Le terme "recherche" *yanjiu* 研究 présent dans l'expression chinoise n'apparaît pas dans l'intitulé en anglais. Au moment de sa création en 1953, l'appellation de ce laboratoire était "laboratoire de recherche en peinture chinoise" [*Zhongguo huihua yanjiusuo* 中国绘画研究所]. En 1954, il change de nom et devient le laboratoire national de recherche des beaux-arts [*Minzu meishu yanjiusuo* 民族美术研究所]. Le peintre Huang Binhong est nommé à la tête de la direction par le ministère de la Culture. À cette époque le laboratoire a trois missions : l'étude de l'histoire et de la théorie de la peinture chinoise, l'étude des techniques de création de la peinture chinoise et l'organisation des expositions. En 1957, le laboratoire intègre la nouvelle Académie des sciences de l'art chinois [*Zhongguo yishu kexueyuan* 中国艺术科学院], créée par le ministère de la Culture et devient le laboratoire de recherche des beaux-arts de Chine [*Zhongguo meishu yanjiusuo* 中国美术研究所]. En 1961, le ministère de la Culture nomme le calligraphe et théoricien Zhu Dan 朱丹 (1916-1988) à la tête du laboratoire, intégré cette année-là à l'Académie centrale des beaux-arts et devient le laboratoire de recherche des beaux-arts de Chine de l'Académie centrale des beaux-arts [*Zhongyang meishu xueyuan de Zhongguo meishu yanjiusuo* 中央美术学院的中国美术研究所]. En 1974, il fusionne avec le laboratoire de recherche rattaché directement au ministère de la Culture [*Wenhuabu yishu jigou de meishu yanjiushi* 文化部艺术机构的美术研究室], puis en 1975, avec les différents laboratoires consacrés à la musique, aux arts dramatiques... pour former l'Institut national de recherche en arts [*Zhongguo yishu yanjiuyuan* 中国艺术研究院] ou en anglais *Chinese National Academy of Arts* (CNAA).

La direction de ce nouveau venu est assurée par Zhang Qiang 张蔷, assisté de Liu Huimin 刘惠民 et Zhang Zuying 张祖英. Liu Xiaochun 刘骁纯 et Yang Gengxin 杨庚新 sont responsables de la rédaction. Dans le numéro 2, Gao Minglu est chargé de superviser les deux premières pages. Li Xianting y est rédacteur de 1985 à 1989, son nom est mentionné dans le numéro 4. Shui Tianzhong 水天中 rejoint l'équipe à la fin de l'année 1987. Il était mandaté en tant que rédacteur en chef par l'Institut de recherche et le ministère de la Culture pour réorganiser [*zhengdun* 整顿] la rédaction. Il a écrit une histoire de ce périodique (Shui, 2008) qui suscita à l'époque différends et disputes, et dont les aspects positifs et négatifs sont toujours l'objet de discussions. De son côté Liu Xiaochun a publié un long rapport sur l'hebdomadaire (Liu 1994). Je me suis basée sur ces deux témoignages pour décrire le contexte politique de cette période charnière, l'atmosphère qui régnait au sein de cette équipe ainsi que les tracasseries qui ont accompagné la parution de *ZGMSB*.

Le laboratoire de recherche des beaux-arts de l'institut national de recherche en art qui créa cet hebdomadaire existe depuis 1953, il dépend directement du ministère de la Culture. Tout en étant l'organisme de recherche le plus pointu du pays, son influence dans le milieu de l'art est restée limitée, en raison de son peu d'attention à l'art de son époque. Depuis 1981, l'institut publiait la revue *Meishu shi lun* 美术史论 [Théorie en histoire de l'art] [92]. Après la Révolution culturelle, de nombreux jeunes chercheurs sont entrés à l'institut, peu enclins à se contenter d'étudier les documents historiques, ils se sont tournés vers l'art vivant. Avec les encouragements de la nouvelle politique, cinq d'entre eux (Zhang Qiang, Liu Huimin, Zhang Zuying, Liu Xiaochun et Yang Gengxin) se sont regroupés pour emprunter auprès de

---

[92] Depuis la Révolution culturelle, les tâches de ce laboratoire se sont multipliées : l'édition de périodiques dont *Meishu shilun* et *ZGMSB*, *Wenyi yanjiu* 文艺研究 – *Literature & Art Studies* [Recherches en art et en littérature], la recherche théorique, l'étude des œuvres selon les périodes ou les techniques, allant de la bande dessinée à l'architecture... avec de nombreuses publications, ainsi qu'une mission pédagogique inaugurée en 1978 : former de jeunes chercheurs. On trouve le critique Shui Tianzhong parmi les six directeurs qui se sont succédés au cours des cinq premières décennies à la tête du laboratoire, qui employait 35 personnes en 2007. Source : site de l'Institut national de recherche en art [*Zhongguo yishu yanjiuyuan* 中国艺术研究院]. <http://www.zgysyjy.org.cn/newart/yanjiusuo.jsp?class_id=12_05_03>. Consulté le 6 octobre 2013. L'activité pédagogique est assurée par l'école doctorale *Zhongguo yishu yanjiuyuan yanjiu shengyuan* 中国艺术研究院研究生院 [The Graduate School of CNAA], celle-ci offre un large éventail de formations à la recherche et depuis peu accueille des étudiants étrangers de troisième cycle. <http://www.gscaa.cn/>. Consulté le 6 octobre 2013. La CNAA est située au nord de Pékin.

l'institut 200 000 *yuan*, soit les fonds nécessaires à la publication de la première gazette spécialisée en art. Shui Tianzhong nous présente ces jeunes chercheurs à l'initiative de *ZGMSB*. Trois d'entre eux sont diplômés du département d'histoire de l'art de la CAFA et poursuivent des recherches en théorie de l'histoire de l'art. Zhang Zuying est peintre (peinture à l'huile), il a obtenu son diplôme dans le département des arts de la scène de l'institut d'art dramatique de Shanghai. Liu Huimin s'emploie à la traduction de textes théoriques, il est diplômé du département de russe de l'institut des langues étrangères de Pékin. Les qualités de chacun ont été mises à contribution : les compétences de gestionnaire de Zhang Qiang qui a lancé l'idée d'un tel support, la capacité de fédérer et la minutie de Yang Gengxin, l'art de la stratégie et l'efficacité de Zhang Zuying et de Liu Huimin. Liu Xiaochun est présenté comme parlant peu, réfléchissant beaucoup, la tête pensante de l'équipe affichant une complicité remarquée par l'ensemble des collègues du laboratoire, alors que l'usage était de garder ses distances, en raison des campagnes de dénonciations et de critiques qui pouvaient survenir à tout instant.

Lors de l'enregistrement officiellement de *ZGMSB* auprès des autorités, il s'avère qu'il est impossible de sortir une publication à titre privé, que toute édition doit être directement rattachée à l'unité de travail (*danwei*). C'est ainsi que le laboratoire apparaît, malgré lui, en tant qu'éditeur, alors qu'au départ il n'avait aucunement l'intention de s'impliquer. Ses dirigeants n'avaient pas non plus envisagé d'investir une grande partie de l'énergie des chercheurs dans un travail de rédaction au détriment de la recherche. Zhang Qiang est chargé de répartir les tâches tout en étant le représentant légal. Cette situation sans précédent (les fonds sont privés, la structure, publique, et représentée légalement par une personne privée) compliquera les relations entre les dirigeants du laboratoire et ces cinq personnes qui souhaitent conserver leurs prérogatives et n'admettent aucune ingérence dans leurs choix.

Shui recense tous les collaborateurs invités par l'équipe initiale, dont Tao Yongbai qui s'est illustrée en portant un intérêt au travail des artistes femmes. Ensuite, sur la suggestion de Tao Yongbai et l'accord de Zhang

Mingtan 张明坦[93], Li Xianting rejoint l'équipe éditoriale, alors qu'il venait de de quitter son poste de rédacteur de *Meishu*, en raison d'un désaccord avec la politique fixée par ses responsables éditoriaux. Parmi le comité de rédaction de *ZGMSB*, il est le seul spécialiste. Puis Liao Wen 廖雯, qui enseignait la langue chinoise dans une école secondaire, rejoint l'Institut de recherche en art en 1988, d'abord en travaillant auprès de Liu Yingnan刘颖南, secrétaire du comité du parti de cet institut, puis après avoir demandé à travailler au sein de la rédaction, elle entre au laboratoire de recherche en esthétique et devient la deuxième spécialiste de l'équipe. Zhu Baoyan 朱宝燕, employé à la documentation de l'institut devient responsable des affaires financières de *ZGMSB*. Bai Ying 白鹰, Zhang Mingtan, sont nommés présidents honoraires de la société de presse, ils ont tous deux des fonctions importantes à la direction de l'institut. Des artistes qui ont marqué l'art moderne chinois sont invités comme consultants (le rédacteur en chef de *Meishu* Wang Chaowen, et son prédécesseur Hua Junwu, caricaturiste célèbre, Wu Zuoren[94], Wu Guanzhong, Liu Haisu[95]…) Mais ces sommités qui apparaissent dans l'organisation n'exercent pas de tâche rédactionnelle, même si on trouve dans quelques numéros des articles signés par Wu Guanzhong ou Wu Zuoren.

Les conditions de travail se démarquaient du système standard et stéréotypé qui régissait à l'époque les rédactions, en instaurant une organisation souple sans programme prédéfini. Pour pallier le manque de spécialistes, les initiateurs du projet ont eu recours à des personnes extérieures à l'institut, compétentes dans le domaine de l'art, mais novices dans celui de l'information et du travail de rédaction ; elles étaient chargées de superviser ou de préparer

---

[93] Zhang Mingtan (1917-1986) était cadre pour les beaux-arts au cours de la période de Yan'an, où il obtint son diplôme à l'Académie Lu Xun en 1941. Il s'est surtout illustré dans la technique de la gravure. En 1949 il représente déjà le Parti, il contrôle l'institut de recherche de Dunhuang, puis il est responsable du travail des étudiants à l'étranger auprès de l'ambassade soviétique. Il a apporté son soutien à la création de *ZGMSB*, tout en étant le supérieur hiérarchique des cinq initiateurs.

[94] Wu Zuoren (1908-1997), peintre, maître incontesté de la peinture à l'huile, est un élève de Xu Beihong. Il a étudié dans les années 1930 à l'École des beaux-arts de Paris et à l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles. Il s'est aussi illustré dans la calligraphie et la peinture traditionnelle chinoise.

[95] Liu Haisu (1896-1994), peintre, enseignant, fondateur de l'institut des beaux-arts de Shanghai. Il a tenu un rôle immense dans l'enseignement de l'art en ouvrant la première école de peinture à Shanghai en 1912. Un musée lui rend hommage depuis 1995.

un numéro particulier, comme Gao Minglu, ou encore de créer un peu partout des agences, tels Jia Fangzhou, Fei Dawei, ou Deng Pingxiang qui fonda le bureau de Hainan à Haikou… Ainsi *ZGMSB*, aux mains de “journalistes amateurs”, surprit ses lecteurs par une mise en page novatrice et singulière, mais souvent peu soignée. À cette époque, les responsables du laboratoire, tout en pensant que leur structure n'avait pas à investir de moyens dans le projet, ont soutenu l'initiative par une attitude tolérante sans chercher à s'immiscer dans le travail. Liu Xiaochun, qui a en charge l'organisation de la rédaction, laisse une relative indépendance aux collaborateurs qu'il choisit lui-même, ceux-ci ayant toute latitude de développer leurs idées. Les principes éditoriaux sont guidés par une rigueur académique, un esprit exploratoire, combatif, chacun cherchant à mettre en avant sa personnalité. Cette gestion a entraîné des réalisations très contrastées entre les différents numéros, que ce soit sur le plan du style ou des concepts. Dans ces conditions, Li Xianting, le seul rédacteur “professionnel” de l'équipe, a pu faire un travail remarquable, même si ses idées sur l'art étaient en désaccord avec celles des membres du laboratoire ainsi que celles des cinq personnes à l'initiative du projet.

Avant l'ouverture et les réformes, aucun journal, aucune revue n'abordait de sujet touchant explicitement à la sensibilité ou à l'autorité supérieure. La stratégie adoptée était d'une extrême prudence : “un, ralentir ; deux, regarder ; trois, traverser” [*Yi man, er kan, san tongguo* 一慢、二看、三通过], tactique suivie par *Meishu*, la seule revue d’art qui put ainsi survivre en se tirant in-extremis des nombreuses chausse-trapes tendues par la situation politique instable de cette époque. Aussi, le premier numéro de *ZGMSB* en publiant à la une un compte rendu du séminaire sur la peinture à l'huile qui s'était tenu dans la province de l'Anhui, près des célèbres Huangshan – la liberté de

création étant au centre des discussions [96] – causa, au cours de l'été 1985, stupéfaction, colère ou enthousiasme parmi les fidèles lecteurs de *Meishu* qui ont découvert une publication d'un style très différent. Objet d'éloges ou d'imprécations, ce nouveau venu produisit un choc dans le milieu artistique en formulant des avis personnels.

Selon Shui, les articles et les illustrations qui exaspéraient ou réjouissaient les lecteurs de l'époque, en les relisant avec du recul, n'avaient en fait rien d'extraordinaire : ce n'était qu'un petit remue-ménage qui dérangeait un conformisme routinier. Après une phase de rodage qui dura environ six mois, l'équipe trouva progressivement sa propre ligne éditoriale dont la singularité est d'avoir mis en avant l'"exploration", en privilégiant les discussions, et non en se contentant de recenser les diverses activités artistiques.

Le parti pris de plusieurs rédacteurs fut de présenter la "nouvelle vague" en plein essor, et de publier des articles polémiques comme « Lénine et l'école moderne » [97], où les auteurs vantent la tolérance de Lénine vis-à-vis de l'art moderne, remettant ainsi en cause implicitement l'autoritarisme de Mao qui musela l'art chinois pendant trois décennies ; ou bien « La peinture chinoise est dans une impasse » [98] de Li Xiaoshan, qui déplore le manque de réflexion conceptuelle chez les grands maîtres de la *guohua*. Un grand nombre d'articles et d'illustrations présentant l'art moderne occidental, la reproduction des œuvres refusées lors des sélections nationales des différentes expositions organisées régulièrement par *Meixie*, dont dépendait la réputation des artistes, tous ces contenus non conformistes ont provoqué à l'époque des

---

[96] Texte et traduction *infra* p. 779-784. Sur ce séminaire, voici les commentaires de Jia Fangzhou (Jia 2003, I, 405) : "Plus de 60 peintres originaires de 17 provinces, villes et régions autonomes y ont participé. Des théoriciens de l'art étaient aussi présents aux conférences. Parmi les sujets débattus : éliminer l'influence néfaste de "gauche" ; lutter pour diversifier les styles de peinture à l'huile ; la personnalité des peintres modifie l'aspect de l'art ; tirer les leçons de l'art moderne étranger ; renouveler les concepts... Le ministère de la Culture a approuvé et transmis au bureau des éditeurs le "règlement d'essai de rémunération des auteurs de livres". En général, la rémunération pour un texte de 1000 caractères était de 6 à 15 yuans ; pour une monographie de théorie littéraire et artistique, chaque millier de caractères était rétribué entre 16 et 20 yuans ; les images de nouvel an, entre 200 et 400 yuans ; chaque tableau de portrait de leader entre 200 et 300 yuans ; un tableau d'une largeur simple, entre 50 et 200 yuans ; chaque peinture de bande dessinée entre 6 et 12 yuans."

[97] Cet article d'environ 500 caractères est paru en première page du sixième numéro, le 17 août 1985. Il est signé par Fang Zhou 方舟 et A Mo 阿墨 (Jia Fangzhou). (Cf. texte et traduction cf. *infra* p. 785-786).

[98] Article de Li Xiaoshan (texte et traduction *infra* p. 791-794).

railleries, entres autres sur le titre du journal dont on contestait la référence nationale. De même, « Beihong et moi », les mémoires de Jiang Biwei 蒋碧薇 (première femme du peintre Xu Beihong), publiés en 37 épisodes entre le 8 août 1985 et le 12 mai 1986, ont provoqué l'indignation de Liao Jingwen 廖静文, la deuxième épouse du peintre et qui était alors directrice du musée Xu Beihong de Pékin, chargée des projets de recherches sur l'artiste. Par souci d'apaisement, le rédacteur en chef renonça à publier l'intégralité des mémoires.

L'article de Li Xiaoshan « La peinture chinoise est dans une impasse » (ou mot à mot « La peinture chinoise est arrivée au terme de son agonie »), à la une du numéro du 26 octobre 1985 est un extrait de son texte « Mon avis sur la peinture chinoise », paru initialement dans *Jiangsu huakan*. Plus que le pessimisme que l'auteur affiche vis-à-vis des perspectives de la peinture traditionnelle chinoise, c'est le manque de respect pour les œuvres qui a exaspéré les nombreux peintres visés par ce texte. Cette critique n'est naturellement que le point de vue personnel de Li Xiaoshan, mais pour beaucoup de peintres, une telle publication dans un journal n'est possible qu'avec l'accord de l'autorité de tutelle. Mais cet article, pointant les conditions de la critique, suscita un grand nombre de réactions touchant aux questions théoriques, dans lesquelles apparait le terme *piping,* comme dans “Lire la critique d’art à partir du texte de Li Xiaoshan”, texte de Gao Shu, alias Shui Tianzhong, publié dans le numéro daté du 26 octobre 1985.

Beaucoup de jeunes artistes soumis à des critiques acerbes ont été défendus par *ZGMSB*, comme Zhu Xinjian 朱新建 [99] vilipendé en raison de ses peintures de nus – fort décentes – réalisées à partir du célèbre roman érotique de la dynastie Ming, le *Jin Ping Mei* (Ill. 13).

Surtout, le journal a rendu compte de chaque événement artistique des années 1980, en soutenant plus particulièrement la nouvelle vague et ses jeunes artistes. Une rubrique spéciale dès 1985 – *Xinxing meishujia jiqun* 新兴美术家集群 [Communautés artistiques montantes] – était consacrée à l'art expérimental dans toute sa diversité. Les personnes représentatives et les

[99] Zhu Xinjian est né en 1953. « Le défi de Zhu Xinjian », texte signé par Yan Fang, paraît en février 1986 en deuxième page du numéro 31. Cf. texte et traduction p. 787-788.

regroupements d'artistes comme celui des artistes du Nord ou ceux du Jiangsu ont eu droit à de pleines pages. Ce choix éditorial a attiré les critiques de la part des chercheurs du laboratoire mais aussi de personnes extérieures, beaucoup de lecteurs croyant qu'ils lisaient un journal d'avant-garde faisant spécialement la promotion de la nouvelle vague[100] . Les avis sur ce mouvement, né à l'origine au sein des écoles d'art, étaient très partagés dans la presse spécialisée, mais *Meishu*, *ZGMSB* et *Jiangsu huakan* l'ont fait sortir de ce cadre restreint en le mettant ainsi sur le devant de la scène. Un tel soutien médiatique a entraîné des remous dans les écoles parmi les dirigeants et les enseignants.

Un court communiqué paru dans le numéro 29 du 10 février 1986 en page 4, en provenance de New York, soit la proclamation de la création de l'Association des artistes chinois d'outremer, a entrainé de vives réactions de la part des artistes de l'ancienne génération. Le différend concernait non plus des questions artistiques, mais le domaine politique. En déclarant que l'art chinois venait de traverser le siècle le plus sombre de son histoire, les auteurs de ce court texte parmi lesquels Wang Keping 王克平 et Ai Weiwei 艾未未, deux membres des “Étoiles”, ont été accusés de remettre en cause les partis pris esthétiques des dirigeants du parti communiste. Ils insistaient aussi sur le besoin de liberté dans la création. Les cinq responsables du journal ont été convoqués par Wang Meng 王蒙, ministre de la Culture, qui leur a recommandé plus de prudence. Trop de précipitations selon lui pouvant compromettre les réformes[101].

---

[100] En 1991, dans *Histoire de l’art contemporain chinois 1985-1986,* Gao Minglu détaille ce mouvement apparu au milieu des années 1980, appelé aussi “Mouvement artistique de 85”. Il propose en 2008 une réédition avec de nombreux compléments en deux volumes *Mouvement artistique de 85*. La nouvelle vague avait ses détracteurs qui continuaient à critiquer le travail des artistes dans les années 1990, comme l'atteste ce témoignage de Shui Tianzhong: (Shui, 2008) : “Même dans les années 1990, un théoricien qui avait quelques compétences et expériences a dit encore publiquement dans une revue que les peintres de la nouvelle vague n'étaient que des petits généraux révolutionnaires ignorants, le problème était leurs mauvais chefs à l'arrière...”

[101] Traduction du communiqué en annexe (*infra* p. 789-790). Wang Meng est écrivain. Il fut victime de la campagne anti-droitière en 1957, puis envoyé dans le Xinjiang en 1962. Il y restera jusqu'à la fin de la Révolution culturelle. Il est réhabilité en 1979, obtient en 1981 le statut d'écrivain professionnel en devenant membre de *Wenxie* où il exercera une grande influence. Entre au Comité central du parti communiste, devient membre de la CCPPC et ministre de la Culture en 1986. Il s’attirera la haine des conservateurs lors du IVe congrès national des écrivains chinois au début de 1985. Il perdra son poste après les événements de Tian'anmen en 1989. Depuis il se consacre à l'écriture.

Les nombreuses critiques venant du milieu de l'art à l'encontre du journal, malgré des motivations et des objectifs différents, visaient le même résultat, soit amener les dirigeants à cesser la publication et à annuler le contrat avec le laboratoire de recherche. Des rumeurs insistantes circulaient concernant sa suppression, un journal de Hangzhou le *Dazhong meishu bao*, au cours de l'année 1987, avait même informé officiellement ses lecteurs de l'arrêt définitif de *ZGMSB.* Au milieu de toute cette agitation, Li Xianting a continué à présenter des œuvres controversées, comme le travail de Ding Fang, Wu Shanzhuan, Wang Guangyi, Zhang Peili… ce qui renforça le mécontentement de lecteurs. Les cinq initiateurs du projet ont tenté un changement du mode de rédaction, mais faute d'obtenir un consensus, le journal a conservé son caractère imprévisible. Un article va envenimer encore plus les relations déjà tendues avec quelques personnalités du monde artistique. Il s'agit d'un court texte, signé sous un pseudonyme, qui non seulement mettait en cause l'éthique de quelques sommités du milieu de la sculpture mais aussi leurs compétences (cf. *infra* texte et traduction p. 795-797). L'argumentaire de l'auteur de cet article était solide. Tout en faisant une critique sévère des œuvres primées, il accusait nominativement les membres d'un jury, à l'occasion de la première session nationale de l'attribution des prix de la sculpture urbaine, de s'être partagé la presque totalité des récompenses et des primes. Les personnes visées, dont le sculpteur Liu Kaiqu 刘开渠, se sentant attaquées et calomniées, se sont regroupées. Elles ont d'abord écrit une lettre au ministre de la Culture en dénonçant le journal puis ont porté plainte en février 1988. Au cours de l'audience, qui attira beaucoup de monde, les “victimes” avaient engagé quatre avocats, alors qu'une seule avocate avait accepté de défendre *ZGMSB*. Le tribunal proposa une médiation mais les sommités de la sculpture urbaine exigeaient des excuses publiques, ce qui était inacceptable pour le journal. L'affaire fut reportée à plus tard. Alors qu'elle n'était toujours pas résolue, en décembre 1989, *ZGMSB,* interdit par les autorités, cessa de paraître.

Après les troubles politiques du début de l'année 1989, *ZGMSB* était toujours la cible de toutes sortes d'attaques, son avenir était menacé. À la mi-octobre, la nouvelle de son arrêt a circulé à l’extérieur et à l’intérieur du laboratoire, elle est devenue officielle début décembre, décidée par le ministère de la Culture. Et ce

dernier numéro annonçait selon les termes de Shui une double tragédie : l'arrêt de la publication et le décès inattendu du peintre Li Keran 李可染.

Les cinq responsables du projet ont pu rembourser leur emprunt avec le matériel et le stock de papier, et n'ont pas eu à supporter celui des abonnements, ayant demandé à temps aux dirigeants du laboratoire d'interrompre la campagne de réabonnement. Chacun a repris son travail d'origine, Li Xianting est retourné au laboratoire de recherche sur l'art moderne, Zhu Baoyan et Liao Wen au service de documentation du laboratoire d'esthétique. Il y eut encore quelques remous dans la presse, comme les articles continuant d'attaquer *ZGMSB*, publiés dans *Meishu* ou encore les sculpteurs faisant amende honorable dans le quotidien *Guangming ribao* [Clarté].

Après les discours du Sud de Deng Xiaoping en 1992 qui redonna un peu de vie à la société chinoise, plusieurs personnes liées ou non au journal espéraient son rétablissement. Mais He Jingzhi 贺敬之 qui était alors ministre suppléant au ministère de la Culture [102] s'y opposa. Puis jusqu'au milieu des années 1990, il y eut plusieurs demandes émanant d'unités de travail ou de laboratoires pour reprendre le journal, mais sans relation avec le premier *ZGMSB*, dont le nom fonctionnait comme une marque déposée immatérielle. Mais celui-ci était vraiment mort tout comme les conditions politiques et culturelles des années 1980, il ne reparut pas. La société avait changé après les événements de juin 1989, la nouvelle génération d'artistes considérait les idéaux et l'agitation de leurs prédécesseurs comme "une tempête dans un verre d'eau", ne prêtant guère attention aux débats d'idées. Sur le plan de la critique, c'était une génération consensuelle pour qui tout se valait.

Lors de sa mission de réorganisation, Shui Tianzhong a tenté de remédier aux défauts du journal, comme la médiocrité de certains articles, le manque d'exigence dans le choix des illustrations, dans la qualité du style, la présentation d'œuvres mauvaises, tout en autorisant celles qui suscitaient des

[102] He Jingzhi est né en 1924. Écrivain et poète qui étudia à l'institut Lu Xun des arts et des lettres, à Yan'an au début des années 1940, il applique les directives énoncées par Mao Zedong en 1942 lors de sa *Conférence sur les arts et les lettres*. Dans ses poésies, il célèbre les réalisations du régime communiste (*Retour à Yan'an* en 1956. *Chant de Lei Feng* en 1962…). Il occupera plusieurs fonctions ministérielles. Il est considéré comme le principal auteur de l'opéra révolutionnaire *Bai Mao Nü* 白毛女ou *La fille aux cheveux blanc*s.

réactions. Présenter la nouvelle vague, le phénomène artistique majeure des années 1980, restait la mission essentielle du journal, même si parfois ses promoteurs, en raison de leurs connaissances limitées de l'art moderne occidental, n'ont pas toujours su distinguer les œuvres réellement originales des simples imitations des courants occidentaux. Une autre particularité du journal est d'avoir alimenté les discussions sur les perspectives d'avenir de la peinture nationale chinoise, la *guohua*. Dans son bilan, Shui note que l'article remettant en cause l'éthique d'un jury, qui entraîna le journal dans une procédure judiciaire et le mit en difficulté, a eu le mérite de susciter une réflexion positive des membres du milieu artistique et littéraire sur cette pratique d'attribution de récompenses. Par ses positions tranchées, le journal s'est retrouvé le bouc-émissaire des milieux artistiques, situation difficile à supporter pour tous les collaborateurs. Mais selon Shui, à part ce côté sombre, l'expérience vécue au cours d'une décennie stimulante a été aussi très positive.

ZGMSB a initié un débat sur la théorie de l'art dès le début de janvier 1986, alors que *Meishu*, comme le note Peggy Wang, ne publie un important dossier sur cette question qu'en octobre 1989.

Quelques exemples de la grande variété de sujets traités : un long article sur Yves Saint-Laurent dans le premier numéro (4), un texte sur Michel-Ange (3) de Wang Ruiyun 王瑞芸 – une spécialiste de l'œuvre de Duchamp – ; une présentation de Mondrian et de Kandinsky à la une du numéro 6. L'édition du 21 décembre 1985 est consacrée à l'exposition de Rauschenberg qui venait de se terminer au NAMOC, avec la réaction des théoriciens de l'art de la section de Pékin, réunis dans le cadre d'une conférence, parmi lesquels Shui Tianzhong, Fei Dawei, Liu Xiaochun, l'artiste Meng Luding. L'édition du 3 mars 1986 aborde les questions de l'enseignement de l'art, avec une courte présentation de l'École d'art de Paris. Dans le numéro 34, différents auteurs, dont Shao Dazhen, traitent du modernisme et du postmodernisme… qui suscite aussi trois articles à la une du nº 3 de 1987 (17 janvier 1987, numéro préparé par Li Xianting). *Houxiandai* 后现代 [postmoderne] apparait dans de nombreux titres d'articles, un des termes les plus utilisés avec *zhengyi* 争议 [polémique].

L'art contemporain occidental y est présenté avec une grande réactivité (par exemple dès 1986 le travail de Gilbert & George ou les œuvres des néo-expressionnistes allemands).

Jiangsu huakan, le soutien des pratiques expérimentales

Jiangsu huakan 江苏画刊 (*Jiangsu pictorial art monthly*), mensuel créé en 1974 à Nankin, publié par les éditions de la province du Jiangsu, ressemble par son format et son aspect à la revue officielle *Meishu*. Le titre en caractères non simplifiés est une calligraphie de Li Keran (Ill. 52b). Cette revue, bimensuelle à ses débuts, touchait un large public plutôt local, tout en revendiquant une diffusion nationale et internationale. Fin 1989, on décomptait 108 numéros.

Contrairement à *Meishu* où les articles sont répartis en catégories, les premiers numéros proposent des sommaires sans aucune hiérarchie. Les éditoriaux ne sont pas "signés" mais émanent du comité de rédaction. Les textes éclectiques présentent les grands noms de la peinture chinoise (Xu Wei 徐渭 (1521-1593), Shi Tao 石涛 (1642-ca. 1718), Gong Xian 龚贤 (1618-1689) : Cheng Conglin 程丛林 (né en 1954) ... L'art occidental est aussi très présent (Matisse, Chagall, Picasso, Dali...) ou encore la sculpture africaine, l'art japonais... Dès l'année 1985, la revue encourage les pratiques expérimentales. Cette défense de l'art d'avant-garde passe par le soutien aux collectifs, aux jeunes artistes et jeunes théoriciens. Cependant, l'iconographie et la mise en page ne facilitent pas la visibilité de cette mutation que souligne la présentation de *Jiangsu Huakan* consultable sur le moteur de recherche *Baidu*.
Des articles plus "théoriques" abordent la définition des "arts plastiques" ou encore l'art abstrait, tout en privilégiant une présentation historique de la peinture chinoise et en ouvrant des discussions sur son devenir.
La revue donne régulièrement la parole aux nouveaux acteurs, qu'ils soient adeptes du lavis d'encre, de la peinture à l'huile, de la gravure. Les peintres Ai Xuan, Ding Fang, Zhou Chunya... y présentent leurs démarches. Par exemple Wang Guangyi s'interroge dans le numéro 4 de 1986 : « De quel genre de peinture notre génération a-t-elle besoin ? ». *Jiangsu huakan* a suivi de près l'émergence de l'art contemporain, la transformation de la calligraphie, en publiant des études sur les nouvelles tendances, des propositions théoriques, comme celle de Zhu Qi sur les ready-mades, ou encore des

rubriques d'analyses présentant l'art étranger. *Jiangsu huakan* est considérée par beaucoup d'artistes et critiques comme une des revues le plus à l'écoute de leurs préoccupations. Avant 1984, Yan Xueyou assurait la direction de la rédaction, assisté par Chen Wangqiu et Hua Guping. En 2012 cette tâche revient à Gao Yun et Li Jianguo. L'article le plus retentissant fut celui de Li Xiaoshan « Mon avis sur la peinture chinoise contemporaine », publié au début du numéro de juillet 1985 (2-3) [103] . L'auteur, à l'époque étudiant en maîtrise de peinture chinoise traditionnelle de l'Institut des beaux arts de Nankin, y dénonce la situation de crise dans laquelle se trouve cet art national, qui doit se déterminer entre renouveau ou destruction. Li fait une critique acerbe des peintres contemporains qui excellent dans cette technique et jouissent d'une grande notoriété. Un résumé de son texte paraîtra dans le numéro 14 de *ZGMSB* en octobre 1985. Après l'arrêt de ce dernier à la fin de l'année 1989, la revue réussit à se maintenir, en soutenant toujours l'art contemporain, tout en subissant de fortes pressions dans le contexte dégradé du retour au contrôle autoritaire du Parti. Elle est alors au début des années 1990 sous l'impulsion d'un groupe de rédacteurs animé par Gu Chengfeng et Jin Weihong. Elle publie en octobre 1992 le *pacte* très controversé précédemment mentionné (*supra* p. 91) concernant la réévaluation des honoraires exigés par une trentaine de critiques. Au cours de ces années d'ostracisme, *Jiangsu huakan* est le seul espace à présenter l'art de l'installation et du ready-made, en proposant une réflexion sur ces pratiques. (Textes de Zhang Qing 张晴 en 1993, de Zhu Qi en 1994). Dans le numéro de novembre 1995, Ye Shui rassemble les interventions traitant de la nouvelle vague de 1985, données au cours de colloques et de congrès depuis 10 ans, avec des contributions de Gao Ling, Zhou Yan, Dao Zi, Qiu Zhijie, Wang Mingxian, Zhang Xiaojun, Qian Zhijian etc. *Jiangsu huakan* défend aussi la Nouvelle peinture lettrée et rend compte des événements internationaux comme les Biennales de Venise ou les *documenta*.

En juillet 2003, son titre perd la connotation régionale pour devenir *Huakan.* La revue suscite des recherches universitaires. Ainsi Sun Zhenhua 孙振华 compare les numéros de l'année 1986 et ceux de 2004 dans « 1986 et 2004 :

---

[103] Dans le numéro que j'ai consulté aux Archives de Hong Kong (AAA), de nombreuses lignes de cet article ont été soulignées!

le changement sociologique de l'art contemporain d'après deux années de *Jiangsu huakan* », une tentative de l'auteur de mettre en statistique et d'analyser tout le contenu de ces deux années de publication.

Belle revue sur papier glacé, *Huakan* rend compte de la scène artistique, abordant la peinture traditionnelle et les pratiques actuelles. Ainsi, dans le numéro d'avril 2009, outre plusieurs textes "célébrant le trentième anniversaire des réformes et de l'ouverture", des questions soulevées par l'exposition organisée par Gao Minglu en hommage à *China/Avant-garde* de février 1989, on trouve un dossier réalisé par Wang Min'an 汪民安 consacré au corps déformé, démembré, médicalisé... par les artistes (Œuvres présentées dans l'exposition *Shenti yu chayi* 身体与差异 [Corps et différences]. *Huakan* publie toujours des articles au titre polémique tel celui de He Guiyan « La mort de la peinture d'avant-garde chinoise : l'exemple de la peinture des années 1990. [*Zhongguo qianwei huihua de siwang : yi 20 shiji 90 niandai de huihua weili* 中国前卫绘画的死亡——以20世纪90年代的绘画为例] » (27-29).

***Meishu sichao*, l'incitation à la réflexion**

Meishu sichao 美术思潮 [Tendances artistiques], avec le sous-titre *The Trend of Art Thought*, est une revue qui affirme "être les yeux et les oreilles des amateurs de l'art contemporain". Créée en janvier 1985 à Wuhan, elle est dirigée par Peng De 彭德. Pi Daojian 皮道坚 assure la tâche de rédacteur en chef. 22 numéros ont été publiés jusqu'en 1987. Comme son nom l'indique, elle met l'accent sur la réflexion, les concepts et s'adresse plus particulièrement aux jeunes artistes et aux critiques. Elle fait l'économie des illustrations. Le graphisme des couvertures se veut résolument moderne (Ill. 14). Chaque numéro propose sur plusieurs pages une revue de presse, avec une sélection des articles majeurs, offrant ainsi un aperçu sur la presse spécialisée entre 1985 et 1987. Gao Minglu qui collabora à *Meishu sichao*, souligne les relations de cette revue avec le mouvement de 1985.

***Wenyi yanjiu,* le support de la recherche théorique**

Wenyi yanjiu 文艺研究 [Recherches en art et en littérature] est une publication mensuelle imposante – chaque numéro comprend plus de 160 pages en moyenne - qui traite de l'art et la littérature, comme l'indique son titre en

anglais *Literature & Art Studies.* Créée en mai 1979, cette revue dépend du ministère de la Culture et de l'Institut national de recherche en art (le CNAA présenté ci-dessus (p. 102-103). Le numéro inaugural débute par deux textes de Zhou Enlai, et une série d'articles qui reflètent les préoccupations de l'époque : Bande des Quatre, pensée-mao-zedong, retour sur la Révolution culturelle... Mensuelle lors de son lancement, elle devient bimensuelle en avril 1980, puis redevient mensuelle en 2005. La calligraphie de son titre, qui utilise la graphie particulière 藝 pour le caractère yi 艺 [art] est de la main de Zhou Enlai (Ill. 11b). Toujours publiée en 2013 (le 258ème numéro en août 2013), elle propose une édition électronique en accès payant [104]. Cette revue théorique est essentiellement alimentée par les membres de l'institut de recherche en art. Elle est actuellement dirigée par Fang Ning 方宁, assisté par Li Xiangyun 李香云 et Chen Jianlan 陈剑澜. En raison de la publication de textes de Gao Minglu, dont une présentation de l'œuvre de Peter Bürger en 2008 et un important dossier consacré à la théorie de l'École du *yi* en 2009, je me suis intéressée à *Wenyi yanjiu*.

L'évolution de la revue illustre assez bien le développement de la critique d'art depuis 1979. Les premiers numéros sont austères, les rares illustrations en noir & blanc souffrent d'une trame grossière, celles en couleurs sont rassemblées sur une double page. Les sommaires sont structurés, mais les rubriques ne portent pas encore de titres. Chaque année, dans le numéro de décembre, une liste répertorie les articles publiés lors de l'année écoulée, classés par sujets avec le nom de leur auteur [105]. Cette vue synthétique qui offre un instantané sur une année de recherche, est toujours présente dans les livraisons de décembre de ces dernières années.

Les numéros sont ensuite organisés en six grandes rubriques – "critique

---

[104] Le site *QKZZ* (*Quankan zazhi shangxi wang* 全刊杂志赏析网 [Apprécier tous les périodiques]) propose en accès libre les sommaires des numéros de 2007 à 2009 (les articles sont à télécharger). <http://qkzz.net/Magazine/0257-5876/>. Consulté le 22 octobre 2013. Sur le site de la CNAA on peut visualiser les sommaires des numéros de 2006 à 2009. (<http://www.zgysyjy.org.cn/newart/qikanindex.jsp?class_id=16_02_01>. Consulté le 22 octobre 2013. On peut aussi consulter l'ensemble des sommaires (depuis le premier numéro) sur le site marchand *CNKI* (*Zhongguo zhishi jichu sheshi gongcheng* 中国知识基础设施工程 [Base des connaissances chinoises]) <http://mall.cnki.net/magazine/magadetail/WYYJ197901.htm>. Consulté le 24 octobre 2013.

[105] Pour l'année 1980, les catégories d'articles sont : théorie, littérature, théâtre, musique-danse, arts, art et littérature de l'étranger, discussions informelles sur l'art et la littérature, les matériaux de l'art et de la littérature, et œuvres d'art soit une liste des œuvres reproduites.

contemporaine", "entretiens et dialogues", "forum", "les livres et la critique", "Vision-expériences", "évolution" – auxquelles s'ajoutent les planches d'illustrations (plus de 16 pages en 2006). *Wenyi yanjiu*, avec une mise en page élégante, sobre et aérée, est une revue académique plutôt engageante.

Dans la présentation sur le site de la CNAA, un discours idéologique quelque peu "daté" nous apprend que *Wenyi yanjiu* est une des principales revues théoriques abordant l'art et la littérature de la période contemporaine "qui depuis sa création a persisté à prendre pour guide la pensée marxiste de l'art et de la littérature, à appliquer les principes de "Que cent fleurs s'épanouissent, que cent écoles rivalisent" et à promouvoir, concernant l'art et la littérature, la construction de la théorie et le développement florissant de la création". Ce discours stéréotypé est repris par plusieurs auteurs dans les numéros de 2009, lors de la célébration du 30ème anniversaire de la création de la revue, un pur produit de la politique d'Ouverture et de réformes de Deng Xiaoping [106]. Au début de l'année 1980, chaque numéro s'ouvre sur des textes écrits par des sommités du régime : dans le premier, un discours de Zhou Enlai concernant l'opéra de Zhu Suchen 朱素臣 (actif au XVIIe siècle) *Les quinze ligatures* [107] ; dans le deuxième, un texte de Liu Shaoqi sur les questions de la formation des écrivains [108]; dans le quatrième, un long texte de l'écrivain Mao Dun, écrit en 1959, abordant la lutte réalisme/anti-réalisme... À cette époque les questions théoriques et politiques sont indissociables, certains titres d'articles de la rubrique "théorie" sont suffisamment éloquents, Min Ze 敏泽 affirme que "l'art et la littérature sont au service de la politique" ou

---

[106] Bo Liu 柏柳 dans son article « Zai lishi de qidian shang jixu qianjin 在历史的起点上继续前进 [Continuer d'avancer sur les points de départ de l'histoire] », *Wenyi yanjiu* 2009 -5, p. 18. Les stéréotypes-langue de bois sont très présents dans les discours des représentants du ministère de la culture, du directeur de l'institut de recherche du CNAA dans les numéros de mai et de juillet 2009. Barthes a judicieusement utilisé à ce propos le terme "briques" lors de son voyage en 1974. (BARTHES, Roland, HERSCHBERG PIERROT, Anne (ed.) (2009). *Carnets du voyage en chine*. Paris : Christian Bourgeois/IMEC, plus particulièrement p. 150.

[107] Il s'agit de deux discussions prononcées par Zhou Enlai en avril et en mai 1956 : « Guanyu Kunqu "shiwuguan" de liang ci jianghua 关于昆曲《十五贯》的两次讲话 [Deux discussions concernant "15 ligatures", opéra dans le style de Kunshan] ». Ce texte est en ligne <http://cpc.people.com.cn/GB/69112/75843/75874/75994/5182956.html>. Consulté le 22 octobre 2013.

[108] Intervention, lors d'une session de l'association des écrivains de Chine en mars 1956, de Liu Shaoqi (1898-1969) qui fut président de la RPC de 1959 à 1968. Victime de la Révolution culturelle, il décède dans des conditions particulièrement inhumaines. Il a été réhabilité en 1980.

au contraire, Wang Ruowang 王若望 plaide pour une indépendance, suscitant plusieurs réactions. Ainsi sur 32 textes répertoriés dans la rubrique “Théorie”, onze concernent directement les relations de l’art et de la littérature avec la politique, la société ou les classes sociales. Les autres sujets abordent la critique (le terme employé dans plusieurs titres est *piping*), les critères, la formation, la forme, la recherche... 1980 est l’année des réhabilitations des victimes de la Révolution culturelle, outre Liu Shaoqi, on trouve un texte de Ai Qing 艾青 (1910-1996) sur la nouvelle poésie chinoise [109] . Dans la rubrique “Arts”, les différents articles traitent des questions formelles (Wang Qi 王琦), ou opposent peinture à l’huile et peinture chinoise, la première devant se “nationaliser”, la seconde se “moderniser” (Zhang Ding 张仃). Parmi les auteurs, on trouve le philosophe Ye Lang, le peintre Wu Guanzhong, les critiques Wang Qi, Wang Chaowen du comité de rédaction de *Meishu* ou encore le sculpteur Liu Kaiqu pris à partie dans *ZGMSB* (*supra* p. 110).

Plus d’un quart de siècle plus tard, la liste des articles s’est étoffée. Les catégories se sont affinées : “critique contemporaine”, “sujets théoriques”, “littérature - esthétique”, “littérature”, “rivalités [*zhengming* 争鸣]”, “forum”, “arts synthétiques”, “arts plastiques”, “entretiens et dialogues”, “les livres et la critique”, “vision - expériences”, “en bref - tendances”. Selon ce répertoire, en 2006, *Wenyi yanjiu* a publié 606 reproductions d’œuvres, soit environ 50 par numéro. La majorité des articles rangés dans “critique contemporaine” et “questions théoriques” concernent la littérature, la poésie ou le cinéma. On constate la disparition de la rubrique “art et littérature de l’étranger”, mais les démarches de nombreux auteurs – Adorno, Ernst Bloch, Gadamer, le critique littéraire Paul de Man ou encore le théoricien de la traduction Lawrence Venuti – sont discutées dans des textes répertoriés dans la catégorie “Littérature - esthétique”. Zhao Xianzhang 赵宪章, chercheur à l’Institut de recherche en art de l’université de Shanghai, propose une analyse des mots-clés en sciences des arts en usage entre 2000 et 2004. Plusieurs textes de la rubrique “arts plastiques” sont signés par des critiques que je mentionne dans ce travail (Zhu Qi, Duan Jun, Wang Lin, Lü Peng, Li Xiaoshan, Wu Hung, Yi Ying, Shao

---

[109] « Zhongguo xin shi liushi nian 中国新诗六十年 [Soixante ans de la nouvelle poésie chinoise] » (1980, 5, p. 73-82). Ai Qing est le père de Ai Weiwei. Toute la famille Ai a été particulièrement éprouvée pendant la Révolution culturelle. Cf. *Infra* p. 151).

Dazhen...). *Wenyi yanjiu* présente un domaine de recherche très diversifié qui prend en compte les écrits occidentaux – par exemple *La logique de la sensation* de Deleuze ou l'œuvre de Winckelmann – et les textes classiques chinois comme les six règles de la peinture posées au VIe siècle par le peintre et théoricien Xie He dans le *Guhua pinlu* (Notes d'appréciation de la peinture ancienne) ou encore le texte fondateur de la théorie littéraire le *Wenxin diaolong* 文心雕龙 [Esprit de la littérature en dragon ciselé], écrit vers l'an 500 par Liu Xie 刘勰 (*ca.* 465-521).

Pipingjia, l'outil des critiques

Pipingjia [Critique], avec comme sous-titre *Art Critic,* est une revue trimestrielle dirigée par Gao Ling, critique et commissaire indépendant, Gu Chengfeng, professeur à l'institut des beaux-arts de Nankin et Wang Lin, professeur au SFAI, ainsi que l'association nationale des critiques d'art. Elle est éditée par le SFAI et les éditions Sichuan meishu. Le premier numéro paraît en août 2008. Le sixième numéro de juillet 2010 est aussi le dernier. Le terme chinois *pipingjia* signifie simplement "le critique", le sous-titre en anglais *Art Critic* est une sur-traduction.

Dans le premier éditorial, sous la signature de "*The sponsors of The Critic*", (les initiateurs du projet, c'est-à-dire Gao Ling, Gu Chengfeng et Wang Lin), la ligne du magazine est résumée en trois principes, soit une position non-gouvernementale, une profondeur académique, une intuition artistique, et en cinq "définitions" qui sont : l'exposition des problèmes, la stimulation de l'esprit, le pouvoir de désigner nommément, l'absence de publicité, le refus des reportages. L'éditorial, dans un style emphatique, énumère les nombreuses tâches endossées par les critiques depuis l'Ouverture et les réformes : la condamnation et l'élimination de la tendance ultra-gauchiste, la promotion et l'encouragement d'un art nouveau, la présentation des théories artistiques étrangères, les fondements des nouvelles normes de la critique d'art en Chine. Cette nouvelle revue se propose de combler un vide, l'absence d'un support dédié uniquement à la critique. Les nombreux magazines d'art existants imposent des contraintes techniques comme la longueur des textes, et ne prêtent guère attention à une cohérence ou une continuité dans le travail des auteurs. *Pipingjia,* en répondant à l'attente du milieu de la critique, se veut

une publication spécialisée, académique, faisant autorité. Selon les éditorialistes, le moment est crucial, en ce début de siècle. Les tendances post-modernes se diffusent en Chine et les prix des œuvres explosent de manière difficilement imaginable, attirant de nombreux critiques à prendre part au marché. L'académisme et le sérieux sont mis au défi, et tous ces facteurs sont considérés comme la plus grande menace pour la discipline.

Ainsi pour les responsables de *Pipingjia* la critique chinoise, en soutenant le développement de l'art contemporain en Chine, n'est pas étrangère au succès international de celui-ci, mais elle ne peut prétendre à égaler la critique d'art internationale. L'art chinois est confronté au danger d'être dominé par le marché et le discours de l'étranger, il est donc urgent de fonder un langage critique qui soit capable de se faire entendre. C'est l'objectif affirmé de cette revue qui se démarque des autres magazines d'art en renonçant à rendre compte de l'actualité artistique, en se défiant de la recherche de l'instant pour privilégier la réflexion tout en revendiquant un certain classicisme. De même elle renonce à présenter des artistes afin de se débarrasser du plus gros souci des magazines conventionnels, la promotion d'un artiste particulier et la gestion des espaces payants. *Pipingia* revendique clairement une totale impartialité. Le fonctionnement, collégial, très novateur de la revue, consiste à inviter de nombreux "talents". Chaque auteur choisit librement le sujet qu'il souhaite traiter, après validation de la part des trois responsables. L'édition de chaque numéro est confiée à différentes personnalités invitées, cette mise en commun devant favoriser un développement positif de la critique. L'ambition affichée est de revitaliser la critique et de redonner du courage à l'art.

Chaque numéro comprend une centaine de pages, organisées en cinq parties principales : "frontières théoriques", "analyse phénoménale", réflexions sur la critique", "études de cas", "forum des jeunes critiques", puis des rubriques plus modestes consacrées à la critique d'ouvrages, à des traductions d'auteurs étrangers. Les éditoriaux et les sommaires sont traduits en anglais, la plupart des textes sont accessibles sur internet sur le site de l'association des critiques d'art chinois *Zhongguo yishu pipingjia wang* 中国艺术批评家网. Je présente et commente plusieurs articles de *Pipingjia* dans la cinquième partie de ma thèse : "Analyse de la critique".

Les anthologies

La génération des enfants de Mao

L'anthologie en trois volumes *Piping de shidai* [Ère de la critique] de Jia Fangzhou publiée en 2003 propose une sélection de textes des principaux critiques d'art chinois. Tous ces textes ont été écrits après la fin de la Révolution culturelle. C'est le premier ouvrage de ce genre. Dans chaque volume, l'auteur rappelle en une vingtaine de pages la situation à laquelle les critiques ont été confrontés, leur enthousiasme au moment de ce *dégel de l'intelligence* de la fin des années 1970, si bien décrit par Cheng Yingxiang (2004) et Chen Yan (2002), et leur désillusion après juin 1989. La chronologie très détaillée, mois par mois, des années 1978-2002 fonctionne comme une histoire de l'art contemporain qui traite à égalité le travail des critiques et des artistes. Le premier volume contient des textes de 12 critiques, dont une seule femme, Tao Yongbai [110] . Ces auteurs sont nés avant les années 1950. Chaque critique sélectionné, représenté par plusieurs textes, a été invité à résumer en quelques lignes sa conception de la critique. He Rong, né en 1921, décédé en 1989, est présenté à part [111] . Jia Fangzhou lui rend hommage en débutant l'anthologie par cinq de ses textes. Il souligne son importance capitale pour la critique d'art, lui attribuant le renouveau de la revue *Meishu* 美术 qui devint sous sa responsabilité un véritable lieu de débats [112] . Le deuxième volume réalisé sur le même principe est consacré à onze auteurs nés dans les années 1950 [113] . Le troisième volume donne la parole à neuf jeunes critiques [114]. Jia Fangzhou précise ses sources avec soin

---

[110] Les auteurs choisis dans ce premier volume sont He Rong 何溶, Shao Dazhen 邵大箴, Shui Tianzhong 水天中, Tao Yongbai 陶咏白, Lang Shaojun 郎绍君, Jia Fangzhou 贾方舟, Liu Xiaochun 刘骁纯, Pi Daojian 皮道坚, Chen Xiaoxin 陈孝信, Peng De 彭德, Deng Pingxiang 邓平祥, Li Xianting 栗宪庭.

[111] He Rong avait une responsabilité dans l'équipe rédactionnelle de *Meishu* dans les années 1976-1983, il soutenait un art "s'immisçant dans la vie et devant en révéler les côtés sombres".

[112] Voir la présentation de la revue *supra* p.94-99.

[113] Il s'agit de Gao Minglu 高名潞, Wang Lin 王林, Yi Ying 易英, Yin Shuangxi 殷双喜, Fei Dawei 费大为, Lu Hong 鲁虹, Fan Di'an 范迪安, Li Xiaoshan 李小山, Yang Xiaoyan 杨小彦, Huang Zhuan 黄专 et Zhu Qingsheng 朱青生.

[114] Les critiques retenus sont Sun Zhenhua 孙振华, Dao Zi 岛子, Xu Hong 徐虹 (critique femme), Gu Chengfeng 顾丞峰, Feng Boyi 冯博一, Gao Ling 高岭, Leng Lin 冷林, Huang Du 黄笃 et Qiu Zhijie 邱志杰.

et son choix est représentatif de l'activité de la critique d'art. Les auteurs sélectionnés, par exemple Lü Peng, Lu Hong, Wang Lin ou Gao Minglu, ont participé au dynamisme de cette discipline ; leurs publications ont souvent une visée historique. En 2009, Jia Fangzhou a réuni des textes autobiographiques de plusieurs critiques dans *Champ de la critique d'art contemporaine – la critique et moi* en rassemblant autour de lui 15 auteurs qui racontent leur rencontre avec l'art : Shui Tianzhong, Liu Xilin, Chen Xiaoxin, Jia Fangzhou, Deng Pingxiang, Tan Tian, Wang Lin, Sun Zhenhua, Lu Hong, Gao Ling, Li Song, Liu Xiaochun, Zhai Mo, Peng De, Xu Hong. Ce livre permet, en entrant un peu dans l'intimité de ces critiques, de mieux les connaître. Il apporte aussi des détails sur l'éducation et les conditions de vie depuis le début de l'ère maoïste avec des témoignages sur les conséquences de la lutte anti-droitiers, qui visait plus particulièrement les personnes cultivées.

Le recueil *Bintie*. *1979-2005, Zuiyou jiazhi xianfeng yishu pinglun*. *1979-2005* 镔铁 *1979-2005* 最有价值先锋艺术评论 [Fer forgé, 1979-2005, les meilleures critiques de l'art d'avant-garde] de Jia Wei et de Lan Pi, publié en 2006, reprend en grande partie les auteurs sélectionnés dans *Ère de la critique*, et propose plusieurs critiques non retenus par Jia Fangzhou [115] . Jia Wei a organisé son livre en cinq grands chapitres, le premier concerne l'art d'avant-garde [*Qianwei yishu* 前卫艺术], le deuxième aborde des questions d'expositions [*Guanyu zhanlan* 关于展览), le troisième est consacré à l'art féminin [*Nüxing yishu* 女性艺术], le quatrième à la peinture traditionnelle chinoise [*Zhongguohua* 中国画] et le dernier est intitulé « Au sujet de la critique de la critique » [*Guanyu piping de piping* 关于批评的批评].

Dans *Kaifang & zhuanbo. Gaige kaifang 30 nian Zhongguo meishu piping luntan wenji* 开放&转播。改革开放30年中国美术批评论坛文集 [Ouverture & Dissémination. Collection du forum de la critique d'art chinoise. 30 années de Réformes et d'ouverture], Shang Hui 尚辉 et Chen Xiangbo 陈湘波 ont compilé les principaux articles publiés par les revues spécialisées depuis 1979. Leur travail donne une vue d'ensemble de la presse officielle ou indépendante pendant ces trois dernières décennies.

---

[115] Soit Guan Yuda 管郁达, Zou Yuejin 邹跃进, Wu Hong 吴鸿, Pi Li 皮力, Wang Nanming 王南溟, Wu Liang 吴亮, Bao Dong 鲍栋, Wang Huangsheng 王璜生, Xu Hong 徐虹, Chen Lüsheng 陈履生.

Deux autres séries d'anthologies éditées par Hebei meishu (Éditions des beaux-arts du Hebei) méritent une attention particulière.

Selected critiques – Zhongguo meishu pipingjia niandu piping wenji est une initiative de l'association des critiques d'art qui tient chaque année son congrès à l'occasion du festival d'art de l'immense "village d'artistes" de Songzhuang situé à l'est de Pékin, au-delà du sixième périphérique, dans le district de Tongzhou. La collection, dirigée par l'association, existe depuis 2007, son but est de rendre compte du travail des critiques d'art. Chaque volume est placé sous la responsabilité de l'un d'entre eux, qui est chargé d'organiser les meilleurs textes de l'année sélectionnés au cours du congrès par un comité constitué des membres de l'association. Cependant les auteurs retenus sont invités à choisir eux-mêmes deux textes représentatifs de leurs écrits. Le premier volume, confié à Jia Fangzhou, est structuré en quatre parties : art contemporain et contexte culturel ; tendances et phénomènes ; conception de l'organisation des expositions et leurs commentaires ; contours approfondis de l'histoire contemporaine et études de cas. Une des missions de ce travail est d'offrir aux personnes primées des aides pour des voyages d'études à l'étranger ou des occasions de monter des expositions, comme le rappelle Wang Lin dans la préface de l'édition de 2008. Il a organisé les textes retenus pour ce volume, les quatre parties sont : position théorique avancée et réflexion sur la critique ; analyse des phénomènes et exploration des problèmes ; l'écriture de l'histoire de l'art et ses méthodes ; l'organisation d'expositions et études de cas. Yin Shuangxi est responsable de l'édition de l'année 2009. On y retrouve la même structure en quatre chapitres, très proches des deux premières éditions : position théorique avancée et réflexion sur la critique, avec une réponse de Gao Minglu aux critiques de sa théorie *yi pai* ; analyse des phénomènes et études des problèmes ; critique et histoire de l'art, dont une étude des relations de la modernité et du Quatre mai par Lang Shaojun, une analyse de l'enseignement de l'art au début du XX^{e} siècle par Yin Shuangxi. Comme pour les volumes précédents, la dernière partie concerne les expositions et des études de cas, avec par exemple des critiques de l'œuvre de Chen Qingqing par Tao Yongbai, du travail de Gu Wenda par Deng Pingxiang, une interrogation sur l'"héritage national" par

Huang Zhuan. Chaque volume propose aussi un résumé des sujets débattus lors du congrès national des critiques d'art. Le volume 2010 comprend 51 textes.

La collection *Critiques de l'art contemporain – Dangdai meishu pipingjia wenku* 当代美术批评家文库 [Collection des critiques d'art contemporains] » est une autre publication des éditions Hebei meishu. Chaque volume de la série réunit des textes d'un seul auteur. Depuis 2006 les critiques Yin Shuangxi, Lu Hong, Wang Lin, Yang Xiaoyan, Wu Hong, Sun Zhenhua ont ainsi été distingués. Un volume rassemble également des textes de Monica Dematté, critique et commissaire italienne, née en 1962, spécialiste de l'art contemporain chinois.

Sur le même modèle, les éditions *Renmin meishu* de Pékin proposent également depuis 2008 une collection consacrée à la critique et à la théorie de l'art moderne et contemporain. Elle est dirigée par Li Song et Shao Dazhen qui ont retenu Liu Xilin (2008), Jia Fangzhou (2009), Shui Tianzhong (2010), Xue Yongnian 薛永年 (2010), Lang Shaojun (2010) et Liu Xiaochun (2010).

Les éditions *Guangxi meishu* publient des extraits des meilleures thèses sur l'art, sélectionnées au niveau national, avec comme titre *Art Thèses. Quanguo gaodeng yishu yuanxiao xuebao youxiu meishu lunwen xuan* 全国高等艺术院校学报优秀美术论文选 [Bulletin académique de l'enseignement artistique supérieur de Chine : Sélection des meilleures thèses sur l'art]. Cette initiative prend en compte les thèses depuis 2003. Yi Ying est responsable de la sélection des thèses des années 2003-2004, Zhang Fuye prend en charge les deux volumes de l'année 2005. L'édition en deux volumes des années 2006-2007 propose dans le premier volume (année 2006) une introduction du directeur de l'édition Tan Tian 谭天 [116], qui précède les 28 thèses retenues, rangées par catégorie : théorie de l'art, histoire de l'art, critique d'art (avec 5 thèses), art conceptuel, création artistique et enseignement. De même dans le

[116] Tan Tian est professeur à l'institut des beaux-arts de Canton, attaché au laboratoire de recherche en art, spécialiste de peinture et de théories esthétiques, tout en étant éditeur adjoint de la revue *Meishu xuebao.* Il occupe des fonctions de consultant à *Meixie* et de vice-président dans des associations liées à l'enseignement de la peinture à l'huile et à l'édition. Il est à l'initiative du concept de "paysages peints à l'huile" [*youhua shanshui* 油画山水]. Ses peintures ont été exposées à plusieurs reprises, essentiellement dans la région de Canton (Macau, Hong Kong). Ses premiers écrits datent de 1987.

deuxième volume pour l'année 2007, parmi les 27 thèses sélectionnées, 3 concernent la critique d'art. Dans ces deux volumes, seuls de larges extraits des thèses sont publiés. C'est Huang Zongxian qui est chargé de l'édition de 2008. En 2009, la publication, dirigée par Wei Ershen et Yang Zhenguo paraît aux éditions *Liaoning Jiaoyu* basées à Shenyang. Le comité de rédaction se compose de Tan Tian, Shao Dazhen, Yi Ying... Ce dernier est parmi les auteurs retenus, avec un texte intitulé « *Seqing shi yizhong jiaolu* 色情是一种焦虑 [L'érotisme est une sorte d'anxiété] ».

Les éditions *Hunan meishu* dont le directeur est actuellement Li Xiaoshan [117] sont basées à Changsha. Elles ont publié de nombreux ouvrages traitant de la critique d'art et de l'art contemporain, dont la collection Critiques de l'art contemporain, *Dangdai yishu piping congshu* 当代艺术批评丛书, dirigée par Zhang Wei 张卫, une série d'anthologies qui regroupent par auteur un ensemble d'articles parus dans différentes revues. Par exemple, parmi les nombreux titres on trouve *La critique de style chinois* de Peng De (2002), *Qu'y a-t-il face à nous* (2002) de Li Xiaoshan, *Pourquoi faut-il rebattre les cartes* de Lu Hong (2003), *Début d'une expérience depuis la Chine* de Wang Lin (2005), *Histoire d'un nouvel art et narrations visuelle*s de Zhu Qi (2006) ou encore *Les chemins de la critique* (2007) de Yang Wei 杨卫.

La nouvelle génération

Les éditions *Hunan meishu* mettent en avant la nouvelle génération de critiques en publiant en 2010 un recueil dont le titre en chinois *Kuilu xin yidai pipingjia lun Zhongguo dangdai yishu* est rendu par *Uncharted Paths New generation Critics on Chinese Contemporary Art* [Chemins inexplorés, nouvelle génération de critiques sur l'art contemporain chinois] [118] . Onze auteurs, nés pour la plupart après la Révolution culturelle, ont été sélectionnés

---

[117] Li Xiaoshan 李小山, né en 1959 dans le Henan à Kaifeng. Après un diplôme obtenu dans le département de peinture de l'école d'art de Canton, il entre aux éditions *Hunan meishu* en 1990. Il devient membre de l'association de design industriel en 1998. Il a dirigé plusieurs collections dont *Xin Zhongguo yishu shi* [Histoire du nouvel art chinois] et a réalisé l'édition consacrée à Qi Baishi. C'est un homonyme de Li Xiaoshan 李小山, né en 1957 à Nankin, dont l'article sur la peinture chinoise parue dans *Jiangsu huakan* avait suscité de nombreuses controverses, et qui enseigne à l'École des beaux-arts de Nankin.

[118] *Kuilu* 逵路 est difficile à traduire, le caractère *kui* 逵 a comme sens carrefour où convergent neuf chemins ou plus simplement route, il n'a pas le sens du terme anglais *uncharted*.

par Chen Rongyi 陈荣义 : huit hommes, Sheng Wei 盛葳, Duan Jun 段君, Bao Dong 鲍栋, Wang Chunchen 王春辰, He Guiyan 何桂彦, Liu Libin 刘礼宾, Hang Chunxiao 杭春晓, Du Xiyun 杜曦云 et trois femmes, Lu Yinghua 卢迎华, Lu Shou 卢绶 et Fu Xiaodong 付晓东. Les plus jeunes sont nés en 1982. Leurs textes sont à mettre en parallèle avec ceux de leurs aînés, en comparant leurs préoccupations et leurs styles.

La critique d'art dans les collections et les catalogues

À ces publications abondantes, il faut ajouter des ouvrages explicitant ou développant les nouvelles formes d'art, comme l'installation ou le body art, ou les procédés techniques comme la vidéo, les arts numériques, ou encore des "histoires de l'art contemporain chinois", qui tentent une synthèse de l'évolution de l'art, souvent par décennies, ainsi que les catalogues d'exposition. Dans ces derniers, on trouve parfois une analyse pertinente des liens entre les œuvres sélectionnées, car les commissaires d'exposition sont aussi des critiques reconnus. En effet, la situation politique en Chine a amené à la fin des années 1980 les critiques à endosser l'habit de commissaire d'exposition.

Parmi ces ouvrages, certains m'ont été particulièrement utiles :

Des éditions Hunan meishu, la collection Tendances de l'art contemporain chinois [*Zhongguo dangdai yishu qingxiang* 中国当代艺术倾向丛书], dirigée par Zou Jianping 邹建平. Celle-ci comprenait en 2002 vingt-quatre titres, dont *Histoire des Étoiles* de Yi Dan (nº 1, 2002), *Démarches chinoises de l'art conceptuel* de Gu Chengfeng (nº 5, 2002), *Art de l'installation* de Gu Chengfeng et He Wanli (nº 13, 2003) ou encore *Calligraphisme* de Zhang Yu et Shen Min (nº 22, 2003) qui montrent comment les règles de l'écriture ont été détournées dans les pratiques contemporaines.

Parmi les catalogues, celui de Li Xianting, *Chapelet et traits de pinceau* publié en 2003, est remarquablement intéressant, car il s'agit d'une sorte de *testament*. L'exposition est la dernière organisée par Li, qui après avoir mené à bien ce projet s'est mis en retrait de la scène artistique. Dans ce dernier texte il tente de synthétiser sa longue réflexion sur l'abstraction telle qu'elle apparaît dans l'art contemporain chinois. Il ne s'agit pas à proprement parler d'un

modèle théorique, dans le lexique on ne trouve aucun terme en *zhuyi* (-isme ou doctrine) ou en *lun* (théorie) mais des expressions empruntées à la méditation *chan* ou à l'art populaire, comme les gestes précis des travaux d'aiguilles ou le maniement des ciseaux dans l'art des papiers découpés. Ce texte est à mettre en parallèle avec *Maximalisme* de Gao Minglu (2003). He Guiyan commente et compare ces deux propositions dans son article *Divergences méthodologiques entre Gao et Li* publié dans le premier numéro de la toute nouvelle revue *Critique d'art* en 2008.

Depuis quelques années, de nombreuses expositions retraçant l'histoire de l'art contemporain chinois sont organisées à Pékin ou à Shanghai, elles sont matière à des publications très documentées. Par exemple, parmi ces ouvrages à visée historique, le livre *Archives de Wen Pulin sur l'avant-garde chinoise des années 1980*, édité par Soka Art Center en 2008, contient, outre de nombreuses photographies documentant les performances et les activités théâtrales de cette période, des fac-similés d'articles de presse [119].

Les publications non officielles à compte d'auteur

Ai Weiwei, Xu Bing, Ceng Xiaojun préparent ensemble en 1993 l'édition de *Heipishu* 黑皮书 [Livre à couverture noire], première publication indépendante, non-gouvernementale, entre livre et revue, qui rassemble des documents échangés à l'intérieur de l'art expérimental [120] . Les auteurs se mettent au

---

[119] Wen Pulin 温普林 est né en 1957, il est artiste, critique et commissaire d'exposition, passionné de théâtre contemporain. Après son diplôme obtenu en 1985 à la CAFA, il prend le statut de producteur de films en 1987 et enregistre les événements touchant à la performance ou au théâtre dans les milieux de l'avant-garde à Pékin. Il est à l'initiative en 1988 de l'intervention sur la Grande Muraille le "Grand tremblement de terre". Puis en 1989, il part au Tibet réaliser des films documentaires pendant près de dix ans.

[120] L'appellation "livre noir" fait référence à l'aspect austère de la couverture noire qui porte juste le titre en petits caractères et aussi à la "ligne noire" contre-révolutionnaire, combattue par les gauchistes. Avec peut-être une autre allusion, une façon humoristique de rappeler les différentes catégories de livres publiés sous le régime maoïste : ceux-ci étaient classés par couleur de couverture, selon le public à qui ils étaient destinés. En effet, beaucoup d'écrits étaient strictement réservés à l'élite du Parti tels que les *livres à couverture jaune huangpishu* 黄皮书, pour la plupart des traductions d'ouvrages occidentaux (diffusion en interne *neibu* 内部), appelés aussi livres à couverture grise *huipishu* 虎皮书. Les *livres à couverture blanche* 白皮书 *baipishu* étaient au contraire recommandés par le Parti. Je ne partage pas l'avis d'Emmanuel Lincot qui considère cette série comme une parodie de *Hongqi* [Drapeau rouge], l'organe du parti communiste. Extérieurement, les *Livres à couverture* noire, blanche ou grise ne ressemblent en rien à la revue communiste, la mise en page aérée conçue par Ai Weiwei est également très différente de celle de *Hongqi.*

travail alors que Li Xianting organise avec Chang Tsong-zung l'exposition *China's New Art Post-1989,* en sélectionnant essentiellement des artistes du mouvement pop politique et du réalisme cynique, négligeant ceux qui commençaient à se faire connaître avec des œuvres expérimentales. C'est l'époque difficile des premiers regroupements d'artistes à Yuan Ming Yuan, l'ancien Palais d'été au nord de Pékin, où se déroulent des performances particulièrement insupportables. *Livre à couverture noire* présente les toutes dernières attitudes de ces artistes qui, au début des années 1990, utilisaient des moyens très diversifiés et qui n'avaient pas trop d'opportunités pour se faire connaître. Feng Boyi est sollicité pour assurer la fonction d'éditeur exécutif. Ce livre original traduit aussi les nouvelles manières de concevoir le travail de commissaire d'exposition. On y trouve des entretiens (Xu Bing, Ai Weiwei), des pages "Ateliers" consacrées à ces jeunes artistes, 28 au total, qui, pour la plupart deviendront des artistes de premier plan comme Sui Jianguo, Lin Yilin 林一林...

Ai Weiwei et Xu Bing, de retour en Chine après plusieurs années passées aux États-Unis, partagent leur intérêt pour l'art occidental en présentant Marcel Duchamp, Andy Warhol, Jeff Koons ainsi que Christo. La sélection des artistes chinois à la XXII^{e} Biennale de Sao Paulo, le groupe d'artistes du Hubei, un article sur Huang Yongping, les peintures de paysage de Zeng Xiaojun complètent ce premier livre qui paraît en 1994. Au cours des trois années suivantes, sortent successivement *Livre à couverture blanche* (1995) et *Livre à couverture grise* (1997).

Dans *Livre à couverture blanche Baipishu* 白皮书 sont présentés les artistes qui aujourd'hui sont les maîtres incontestés de la performance : Cang Xin, Zhang Huan, Ma Liuming 马六明, Zhuang Hui 庄辉... *Ajouter un mètre à une montagne anonyme*, une des œuvres phares de l'art contemporain chinois est documentée dans cette édition ; de même, les œuvres de Qiu Zhijie (des toilettes publiques transparentes), une installation de Zhang Peili (proche des dispositifs vidéos de Dan Graham), la performance *65 kilos* de Zhang Huan, toutes ces œuvres étaient encore confinées dans le milieu restreint de l'art expérimental. Pour l'art occidental, les auteurs proposent deux dossiers sur le travail de Sol LeWitt et celui de Joseph Kosuth.

Livre à couverture grise Huipishu 灰皮书 rappelle son statut d'édition

indépendante et garde la même structure que les deux ouvrages précédents (avec les rubriques entretiens, ateliers (31 artistes), œuvres, documents sur l'art moderne, nouvelles). Ai Weiwei s'entretient avec Zheng Guogu 郑国谷, Hong Hao 鸿浩, Yan Lei 颜磊, Zhu Fadong 朱发东 et Xu Yihui 徐一晖. Les 31 artistes de la rubrique *Ateliers* travaillent pour la plupart en dehors des normes classiques de la peinture ou de la sculpture. On y trouve He Yunchang, Qiu Zhijie, Song Dong, Hu Jieming 胡介鸣, Shi Yong 施勇, Lu Qing 路青, Yin Xiuzhen 尹秀珍, Bai Yiluo 白宜洛, Liu Jianhua 刘建华, Rong Rong 荣荣, Xu Ruotao 徐若涛, Jiang Zhi 蒋志... Aujourd'hui, leurs installations ou leurs actions sont reproduites dans tous les ouvrages consacrés à l'histoire de l'art contemporain chinois. Dans la rubrique *Œuvres* on trouve Zhang Huan, Lin Yilin... L'art occidental est représenté par Barbara Kruger et Jenny Holzer, Marcel Duchamp y est toujours à l'honneur. Ce *Livre à couverture grise* propose aussi un dossier spécial sur *documenta* X, dixième édition d'une des plus importantes manifestations internationales qui se déroule à Kassel tous les cinq ans. Catherine David était la commissaire invitée pour diriger cette dixième édition qui interrogeait le rapport de l'esthétique et de la politique.

Ces trois publications réalisées au cours des années 1990, années difficiles pour les artistes et les critiques, sont sans aucun doute, par leur statut particulier et par leur contenu, les plus radicales de toutes les éditions sur l'art contemporain chinois.

2 - Poids de l'idéologie

Mon étude débute au lendemain de la Révolution culturelle et montre le travail accompli par plusieurs critiques d'art au cours des trois dernières décennies marquées par les profondes mutations de la société chinoise. Par leur engagement auprès des artistes, leurs participations aux débats d'idées, leurs tentatives de formuler des théories artistiques, ils font partie de l'intelligentsia qui joua un rôle prépondérant dans le processus d'émancipation de la pensée qui accompagna les débuts de la transformation économique de leur pays. L'ouverture et les réformes ont entraîné un développement économique incontestable, mais la Chine est toujours un pays sous l'emprise d'un système politique sclérosé, une dictature communiste où l'idéologie, la propagande, le fonctionnement des institutions restent des obstacles à l'activité créatrice.

Il est nécessaire de rappeler le carcan culturel imposé par Mao et le vide conceptuel dramatique dans lequel étaient plongés les intellectuels, qu'ils soient idéologues du Parti ou extérieurs au système, alors que débute après la mort du Grand Timonier et l'arrestation de la bande de Jiang Qing à la fin de 1976, la période dite de l'"émancipation" ou la "libération" de la pensée [*jiefang sixiang* 解放思想].

L'intellectuel, l'ennemi public

Comme dans toutes les dictatures, les intellectuels ont été les premières victimes du régime communiste. La défiance de Mao vis-à-vis de ceux qu'il qualifiait de "puants de la neuvième catégorie" (Béja 91), qui pourtant mettaient leur énergie créatrice au service de la Révolution, apparaît dès 1942. Elle a laissé de sinistres traces dans la société chinoise :

> L'arrêt de mort de la vie intellectuelle chinoise a été prononcé en 1942 à Yenan par Mao Tse-Tung, dans sa célèbre *Causerie sur les lettres et les arts* ; cette volonté clairement exprimée d'anéantir l'intelligence critique [...] devait trouver dans la suite un champ d'application toujours plus vaste : du « mouvement de rectification » de 1951-52 à la purge de Hu Feng (1955), de la répression des « Cent-fleurs » (1957) aux gigantesques purges de la « Révolution culturelle », la guerre contre l'esprit a constamment gagné en ampleur ; elle n'a jamais changé de nature ni dévié de sa route ; simplement entre deux purges, diverses raisons pratiques, technologiques, voire même diplomatiques,

> requièrent périodiquement la réactivation temporaire de divers secteurs de la culture : ces trêves ne sont justifiées que par des impératifs tactiques et n'impliquent aucune altération de la politique culturelle du régime.

Ce tableau à charge brossé par Simon Leys dans *Ombres chinoises* (1974, 193) reste malheureusement d'actualité, avec le durcissement du régime vis-à-vis des écrivains et des artistes comme par exemple l'arrestation et la détention arbitraire de l'artiste Ai Weiwei d'avril à juin 2011, suivie depuis d'une assignation à résidence.

La fin des années 1970 marque pourtant le grand retour des intellectuels qui renouent avec le combat de leurs aînés lancé à la fin du XIX^{e} siècle. Endossant leur responsabilité de lettrés, avec la même volonté d'œuvrer pour transformer la Chine en une nation moderne, ils s'impliquent dans la préparation des réformes et la déconstruction de l'idéologie [121]. Au cours des années 1980, une décennie particulièrement favorable, ils préconisent plus de liberté d'expression, car pour eux, la modernisation économique doit s'accompagner d'une démocratisation politique.

Wang Runsheng, membre de l'Institut de recherches en sciences politiques depuis 1987, propose dans son témoignage rapporté par Cheng Yingxiang (1991, 55) trois catégories chez ces nouveaux intellectuels chinois :

> Je crois que l'on peut répartir en trois catégories les nouveaux intellectuels chinois, dès le milieu des années 1980, et cela non en fonction des objectifs visés à long terme, qui sont à peu près les mêmes pour tous, mais en fonction des façons d'agir.
> Il y a d'abord les *pragmatistes*, qui sont entrés dans le Système en qualité de « cerveaux » et qui peuplent les « centres de recherches » rattachés au gouvernement (c'est-à-dire à Zhao Ziyang) dans lesquels s'élaborent les projets de réforme de l'économie et des « institutions ».
> Il y a ensuite les *occidentalistes*, qui s'emploient à initier la Chine à ce qui se fait de plus avancé dans les pays les plus avancés, à la mettre ainsi à la page en tous domaines, et dont l'influence est aussi profonde et sera sans doute aussi durable que celle de leurs aînés du tournant de la fin du XIX^{e} siècle et du début du XX^{e} siècle. Les mieux affirmés d'entre eux sont ceux du groupe de Jin

[121] Le statut du lettré en Chine, considéré dès l'unification de l'empire comme un ennemi à abattre, est présenté dans le numéro 4 de la revue *Extrême-Orient, Extrême-Occident* intitulé *Du lettré à l'intellectuel : la relation au politique*, préparé sous la direction de François Jullien (1984). Yves Chevrier analyse comment, de la fin du XIX^{e} siècle au début du XX^{e}, le lettré s'est mué en intellectuel dans « Chine, "fin de règne" du lettré ? Politique et culture à l'époque de l'occidentalisation » (81-140).

> Guantao, ceux de « La marche vers le futur ». Mais il y en a d'autres. Et je pense notamment ici au groupe de la collection « La culture chinoise et le monde », que dirige Gan Yang et dont fait partie le brillant traducteur de *L'Être et le Néant* de Sartre, Chen Xuanliang.
> Il y a enfin les *champions des lumières*, qui entendent faire table rase de toutes les traditions, y compris de celle du P.C. chinois. Les formes de leurs interventions sont multiples. Le téléfilm *He Shang* de Su Xiaokang et de ses amis en est une. Les enseignements et les écrits du professeur iconoclaste Liu Xiaobo en sont une autre. Notre collection « Traditions et transformations », à moi et à mes camarades, en est une troisième. Et ce n'est pas forcer les choses que de rattacher certains journaux et périodiques à la mouvance des champions des lumières : *Le Messager économique du monde* de Shanghai, La *Gazette de l'homme moderne* de Canton, La *Tribune de la jeunesse* de Wuhan et même la revue *Jeunesse de Chine*, le quotidien *Clarté* de Pékin ou le *Wenhui bao* de Shanghai.
> Pragmatistes, occidentalistes et champions des lumières n'auront cependant pas eu pour unique mérite de créer de concert en Chine une véritable ambiance de pluralisme de la pensée, en l'espace de quelques années ; ils auront également concouru à y tuer cette foi dans le socialisme sur laquelle avait vécu toute une génération, celle d'avant la nôtre [122].

Questionner la place des intellectuels aujourd'hui en Chine est une préoccupation souvent centrale aussi bien chez les artistes que les critiques. Les explorations de ce sujet douloureux prennent plusieurs formes : métaphorique chez Yang Fudong qui utilise la photographie puis le cinéma ; littérale et critique chez Ai Weiwei qui glisse de la posture de l'artiste à celle du militant voire du dissident ; spéculative chez Gao Minglu en fondant une théorie tentant une synthèse du passé et du présent, de la Chine et de l'Occident.

Il est donc nécessaire de rappeler l'implication de ces lettrés modernes dans la transformation politique, économique et culturelle de la Chine.

Le contexte politique, l'engagement des intellectuels

Les lendemains de la Révolution culturelle sont marqués par la vacance du pouvoir à la direction du Parti, ou le Centre, après les décès successifs de Zhou Enlai, de Zhu De et de Mao Zedong au cours de l'année 1976. Le Parti,

---

[122] Cheng Yingxiang (1991). « "Les nouveaux intellectuels chinois". Témoignages et introspection. ». *Le Débat*, 1991/1 nº 63, p. 55. En ligne <10.3917/deba.063.0042>. Consulté le 1er avril 2012.

fragilisé, dirigé alors par Hua Guofeng [123] qui doit assurer son autorité, se trouve dans l'urgence de mettre en place une nouvelle orientation politique et économique pour remédier à la situation catastrophique du pays, tout en répondant au mécontentement de la population qui demande justice. Cela nécessite sa réorganisation, une des missions de l'École centrale des cadres du Parti, dont la direction est confiée à Hu Yaobang [124]. Mais pour légitimer les réformes nécessaires, il est indispensable de proposer une nouvelle théorie, qui ne peut que mettre en question la doctrine maoïste. Les "Deux Vérités immuables" [*liangge fanshi* 两个凡是] lancées par Deng sont le départ d'une véritable guerre idéologique, selon Chen Yan dans *L'éveil de la Chine* (23).

Les années 1980, la décennie de tous les possibles

Les conditions qui ont permis d'imposer "la pratique comme unique critère de la vérité", les biais et les détours nécessaires pour éviter d'être condamné pour "crime d'hostilité à Mao Zedong", ce qui entraînait alors la peine capitale, sont décrits avec précision par différents acteurs impliqués à l'époque, héros du mouvement de libération de la pensée, qui témoignent dans *Dégel de l'intelligence en Chine* de Cheng Yingxiang (29-51). Même si aucun artiste ne figure parmi les 14 personnalités choisies par l'auteur, l'ouvrage de Cheng est précieux, car il expose clairement la nature complexe des débats et montre comment la réflexion théorique se trouve au centre de la lutte pour le pouvoir

---

[123] Hua Guofeng 华国锋 (1921-2008) est chargé de la propagande au sein du Parti dès 1940, puis devient cadre provincial du parti. Il ne rentre au bureau politique central qu'en 1973. Malgré son manque de charisme, il remplace Zhou Enlai au poste de Premier ministre en avril 1976. Désigné par Mao comme son successeur, il fait arrêter Jiang Qing (la veuve de Mao) et ses acolytes en octobre 1976 pour conserver le pouvoir, ce qui met fin officiellement à la Révolution culturelle. Il s'oppose aux réformateurs lancés dans la démaoïsation de la pensée en tentant de perpétuer le culte de Mao (il fait édifier le mausolée sur la place Tian'anmen). Il ne résiste pas longtemps à l'ascension de Deng Xiaoping et démissionne de son poste de Premier ministre en 1980 et en juin 1981 de la présidence du Parti.

[124] Hu Yaobang 胡耀邦 (1915-1989). Originaire du Hunan, la province natale de Mao, il rejoint le parti communiste en 1933 et participe à la Longue Marche (1934-1935). Il sera un proche de Deng Xiaoping. Après la victoire, il dirige la Ligue communiste de la jeunesse. Victime des Gardes rouges pendant la Révolution culturelle, il revient au pouvoir en 1975. Il gagnera la confiance de la population en organisant la réhabilitation des victimes. Réformateur, il remplace Hua Guofeng à la tête du Parti en 1981. Pour s'être opposé à Deng en défendant la nécessité de mener à bien des réformes politiques, il est limogé en 1987. Les manifestations populaires impressionnantes lors de ses funérailles en avril 1989 sont à l'origine des événements de Tian'anmen qui se termineront dans un bain de sang le 4 juin.

qui oppose les conservateurs ou les "dogmatistes" (Wang Dongxing[125], Hu Qiaomu[126], Deng Liqun[127], Wei Guoqing[128]…) et réformateurs (Hu Yaobang, Deng Xiaoping, Luo Ruiqing[129] ...), soit les chefs de file du camp des "pragmatistes". Ce débat envahit aussi les revues d'art qui "ressuscitent", comme *Meishu*, avec quatre pages consacrées à ces questions dans son numéro de janvier 1979.

Les réformes et la déconstruction de l'idéologie

Cheng Yingxiang, ainsi que le poète Bei Dao ou les écrivains Bai Hua et Zhang Xinxin, ou encore le journaliste Liu Binyan, estimé pour ses œuvres de littérature de reportage, soulignent la complémentarité du travail des acteurs du milieu littéraire et artistique impliqués dans le renouveau culturel du pays et des idéologues et théoriciens du mouvement de la libération de la pensée œuvrant à l'intérieur du Parti. La tâche de ces derniers, lors de conférences de travail, est de préparer les plénums du Comité central, par exemple le IIIe plénum du XIe Comité central (15-18 décembre 1978) qui a pour but d'orienter

---

[125] Wang Dongxing 汪东兴, surnommé par Simon Leys (1971, 296) le *gorille.* Né en 1916, policier, principal garde du corps de Mao, vice-ministre de la Sécurité de 1955 à 1959 puis à nouveau depuis 1962. Victime de la Révolution culturelle, il participe ensuite à l'élimination de la Bande des Quatre, et se retrouve aux commandes auprès de Hua Guofeng. Il se montre le plus grand adversaire des réformateurs, en particulier de Hu Yaobang.

[126] Hu Qiaomu 胡乔木 (1912-1992), de son vrai nom Hu Dingxin 胡鼎新, est considéré comme un grand spécialiste du marxisme. Il rejoint la Ligue de la jeunesse communiste en 1930 et entre au Parti en 1932. Il fut secrétaire de Mao de 1941 à 1966. En 1977, il devient le premier président de l'Académie chinoise des sciences sociales. Il est un des principaux opposants aux réformes, et se dépensera sans compter au cours de la lutte contre la pollution spirituelle en 1983. Il soutiendra l'intervention de l'armée en 1989.

[127] Deng Liqun 邓力群 (né en 1915) Originaire du Hunan comme Mao, s'engage dans la révolution en 1935, entre à la Ligue de la jeunesse communiste en 1936, devient membre du Parti la même année. Travaille au secrétariat du Comité central avant de devenir ministre de la Propagande, rédacteur adjoint de la revue *Hongqi* [Drapeau rouge], organe du Parti. Responsable de la recherche en sciences politiques.

[128] Wei Guoqing 韦国清 (1913-1989) Cadre de l'armée, instigateur pendant la Révolution culturelle des massacres du Guangxi (sa région natale), qui ont donné lieu à des scènes de cannibalisme. Après le décès du modéré Luo Ruiqing, il s'attribue sa place à la direction politique de l'Armée populaire de libération. Principal responsable de l'affaire *Amour amer.*

[129] Luo Ruiqing 罗瑞卿 (1906-1978), originaire du Sichuan, général de l'armée. Élève de l'Académie de Huangpu, il rejoint la Ligue de la jeunesse communiste, puis devient membre du Parti en 1928. Il reçoit un entraînement en URSS et en France. Après son retour en Chine, il participe à la Longue Marche. Il sera ministre de la Sécurité après la Libération, puis de 1959 à 1966 vice-président du Conseil gouvernemental, vice-ministre de la Défense et chef de l'état-major. Accusé en 1966 de complot contre l'État, il se brisera les jambes en tentant de se suicider. Après son arrestation il sera torturé et subira plusieurs critiques publiques. Mal guéri de ses blessures, il succombera des suites de ces mauvais traitements.

le travail du Parti vers la construction économique au détriment de la poursuite de la lutte des classes. Ils sont chargés de rédiger les discours des dirigeants. Ils participent aussi à des séminaires de recherche théorique, dont celui au début de l'année 1979 sur les "critères de vérité", impulsé par le discours de Deng Xiaoping, "Libérer notre esprit, rechercher la vérité dans les faits et nous unir en portant nos regards vers l'avenir'", discours prononcé au cours de ce IIIe plénum. Les écrivains ou cinéastes, quant à eux, sont dans l'urgence de retrouver l'usage de la parole et la capacité de penser par eux-mêmes, de redonner vie à la langue, anéantie par des décennies de slogans et d'incantations irrationnelles, en bref de reconstruire les qualités propres à l'homme, retrouver tout ce que Mao avait éliminé, amour, famille, dignité, liberté, respect de la vie, soit tout ce qui constituait les obstacles vers la création de la société idéale voulue par Mao, pour qui l'homme n'était qu'un outil au service de la dictature du prolétariat (Chen Yan, 79). Dans un style différent des idéologues, ils dénoncent les atrocités endurées pendant la période maoïste ou révèlent la perte des illusions, dans des œuvres classées parmi la "Littérature des cicatrices" [130]. L'humanisme [*renwen zhuyi* 人文主义] est au cœur des débats idéologiques et artistiques. Gao Minglu, historien et critique d'art, en décrivant les différents courants de la peinture des années 1980 reviendra dans plusieurs de ses ouvrages sur la complexité de cette notion questionnée par les artistes au début des années 1980 [131].

Le symposium sur les questions théoriques qui débute en janvier 1979, à l'initiative de Hua Guofeng, aurait dû conduire à la victoire des réformateurs, mais il s'est soldé par un revirement de Deng Xiaoping, donnant ainsi l'avantage aux conservateurs. Le Mur de la démocratie dans le quartier de Xidan apparaît au cours de la préparation du IIIe plénum, il est la conséquence directe de la censure du premier numéro de *Jeunesse de Chine*, revue

---

[130] *Shanghen wenxue* 伤痕文学 ou littérature des "cicatrices" est apparue en 1978 avec la parution de la nouvelle *La plaie* de Lu Xinhua dans le quotidien *Wenhuibao* de Shanghai. Cf. DUTRAIT, Noël (2006). *Petit précis à l'usage de l'amateur de littérature chinoise contemporaine*. Arles, Philippe Picquier, p. 25. Ce mouvement qui décrit la "gigantesque cicatrice que les dix ans de troubles ont laissée au peuple chinois" a aussi affecté les milieux de l'art, une partie des peintures produites à la même époque sont étiquetées "art des cicatrices". Cf. le chapitre XXVII de Lü Peng (2007, Vol. 2, p. 641-75) ou dans le chapitre XVII, p. 478-85 de la version française « La peinture des cicatrices du Sichuan ».

[131] Voir *infra* p. 273 et 363 *sqq*.

officielle de la Ligue de la Jeunesse de Chine, qui publiait une série de poèmes écrits pendant les manifestations d'avril 1976[132]. Les responsables de la revue collent alors un exemplaire interdit sur un mur à Xidan, quartier commercial de Pékin proche de la place Tian'anmen. Les interventions sur ce *Mur de la démocratie* se multiplient, on y expose aussi, comme le rappelle le critique Wang Lin en reproduisant l'invitation et des photographies d'archives de l'exposition intitulée *Cinq jeunes de Guiyang*[133]. Les spectateurs, tenant leur bicyclette, se bousculent pour s'approcher des œuvres suspendues sur des fils. (Ill. 15) Le mur accueille plusieurs revues non officielles qui trouvent un large écho dans la population ; il devient un véritable espace public de réflexion, extérieur au système, bien que nombre de ses animateurs soient très proches des gens au pouvoir[134]. Les débats suscités abordent les questions discutées alors dans le cadre officiel du Parti, mais les revendications sont de moins en moins acceptables pour les conservateurs. L'apparition de textes contestataires comme celui de Wei Jingsheng « La cinquième modernisation : la démocratie », apposé le 5 décembre 1978, marque l'émergence de mouvements démocratiques. Simon Leys, en 1983, en a publié une traduction à la fin de *La Forêt en feu*, recueil de textes traitant de la culture et la politique chinoises au tout début de cette période d'ouverture (218-231). Les informations circulent entre la rue et les jeunes théoriciens de l'École centrale des cadres, les articles affichés sur le mur enrichissent les débats du symposium. Car comme le rappelle Jean-Philippe Béja dans *À la recherche d'une ombre chinoise* (110), les intellectuels œuvrant pour la démocratisation du régime étaient à l'époque très proches des membres réformateurs du Parti qu'ils soutenaient, ils n'étaient pas opposés au Parti mais cherchaient à l'améliorer. Deng Xiaoping lui-même, le 28 janvier 1979, évoque la nécessité de résoudre la question de la démocratie par une meilleure solution que celle trouvée par la bourgeoisie. Les revues d'art

---

[132] Le magazine *Meishu* publie en janvier 1979 quelques uns de ces poèmes calligraphiés (*supra* p. 96).

[133] Cf. WANG Huangsheng 王璜生 (ed.), WANG Lin 王林 (ed.) (2008). *Cong Xinan chufa—Xinan dangdai yishu zhan 1985-2007*. 从西南出发—西南当代艺术展1985-2007 [Partir du Sud-Ouest – l'art contemporain du Sud-Ouest de la Chine 1985-2007]. Macao : Aomen chubanshe, p. 16.

[134] Wei Jingsheng, le plus célèbre des activistes du Mur est le fils d'un haut cadre du Parti.

comme *Meishu yanjiu,* qui publie le texte *Les arts et les lettres et la démocratie* de Bai Hua, profitent aussi de ce relâchement de la pression idéologique pour aborder des sujets nouveaux comme celui de la liberté d'expression. Mais les écrits sur le mur de Xidan visent peu à peu Deng Xiaoping qui, après avoir soutenu puis toléré cette initiative, l'interdira.

L'exemple de Zhou Yang, bourreau puis victime

Un historique de la position de l'intellectuel engagé dans la transformation du pays peut être illustré par le portait de l'un d'entre eux. Ainsi, parmi ces réformateurs pris dans la "guerre idéologique" de la fin des années 1970, on trouve Zhou Yang 周扬, l'ancien "tsar de la culture" (Chen Yan 34) à l'époque de Mao. Un retour sur la vie de ce personnage ambigu aidera à comprendre qui étaient ces cadres du Parti, tantôt bourreaux, tantôt victimes, qui ont imposé styles et contenus aux écrivains et aux artistes. En effet, la carrière de Zhou Yang résume assez bien l'enchaînement des événements et les engagements opposés des protagonistes du milieu artistique tout au long du XX^{e} siècle. Zhou Yang, ou Zhou Qiying 周起应, surnommé par Simon Leys (1983, 159) le "Jdanov chinois" [135], qualifié de "commissaire ignare et féroce qui a brimé et terrorisé artistes et écrivains pendant plus de quarante-cinq ans", est présenté sur le site de l'Académie des sciences sociales comme un théoricien, un activiste de l'art et de la littérature et un traducteur qui, de porte-parole de la pensée-mao-zedong dans les années 1950, devient un des pionniers de la libération de la pensée à la fin des années 1970. Sur le site internet de l'association *Wenlian*, la vie et l'œuvre de Zhou Yang est plus détaillée, mais son rôle funeste contre les intellectuels dans les années 1950 est passé sous silence.

Zhou est né en 1908, dans le Hunan, la province natale de Mao, il adhère au parti communiste à Shanghai en mai 1927, mais se retire peu de temps après, et l'année suivante, après un diplôme obtenu à l'université Daxia de Shanghai, il part étudier au Japon. De retour à Shanghai en 1930, il participe aux activités de la Ligue des écrivains de gauche, créée par Lu Xun, mais montre

[135] Andreï Jdanov (1896-1948) est un proche de Staline dès 1923, un apparatchik. Il fixe les normes du "réalisme socialiste" au premier congrès de l'Union des écrivains d'URSS en 1934. En 1938 il devient responsable de la propagande du Parti, orientant alors la politique culturelle. Il jouera un rôle important pendant les quatre années de terreur entre 1936 et 1940.

avec ce dernier une divergence de points de vue concernant la mission révolutionnaire de l'art [136]. Il réintègre le parti communiste en 1932 et devient alors secrétaire de la Ligue, secrétaire du comité des travailleurs des arts et des lettres du Comité central du Parti du bureau de Shanghai, et rédacteur en chef du journal *Wenxue Yuebao* 文学月报 [Mensuel de littérature] édité par la Ligue. Il publie en novembre 1933, dans la revue *Xiandai* [Temps modernes], un texte « Modernisme du socialisme et romantisme révolutionnaire », le tout premier texte présentant en Chine le réalisme socialiste soviétique. La fusion des styles réaliste et romantique sera plus tard imposée aux artistes par Mao. En 1937, il rejoint Yan'an, où il assure diverses responsabilités dont la sous-direction de l'Académie Lu Xun, fondée par le Parti en 1938 afin de former des artistes de propagande. Il combat alors la peinture abstraite qui a tendance à proliférer dans l'école et qui ne peut répondre à la mission imposée à l'art lors des *Causeries sur l'art et la littérature*, qui se tiennent à Yan'an en 1942. C'est à Yan'an la même année, au cours de la campagne de rectification, qu'il gagnera son surnom de "chien de garde de l'idéologie" (Chen Yan 35). Après la victoire sur le Japon en 1945, Zhou Yang rejoint la base militaire de Jinchaji, il y dirige le bureau de la propagande pour tout le Nord de la Chine et se lie d'amitié avec Peng Zhen, qui sera maire de Pékin en 1951. Puis en 1949 il est élu vice-président de *Wenlian*, la toute nouvelle Fédération nationale des travailleurs des arts et des lettres, présidée par Guo Moruo [137]. Après la fondation de la République populaire en octobre 1949, il cumule les fonctions

---

[136] Lu Xun 鲁迅 (1881-1936), par son œuvre littéraire, son engagement politique, sa lucidité vis-à-vis du pouvoir, son ambivalence envers la tradition, reste la personnalité centrale du début du XXe siècle en Chine. La position des écrivains de cette période (Lu Xun, Guo Moruo, Ye Shengtao, Yu Dafu, Shen Congwen, Ba Jin ou encore Lao She...) est analysée dans le numéro de L'Herne *Récits chinois. 1918-1942. De la révolution littéraire à la littérature révolutionnaire,* une anthologie de textes présentés et traduits par Martine Vallette-Hémery (1970), La contribution de Lu Xun dans le domaine de l'art est soulignée par Sebastian Veg dans *Errances* (2004), ainsi que par Ye Lang dans *Zhongguo meixue shi dagang* 中国美学史大纲 [Aperçu d'une histoire de l'esthétique chinoise] (*infra* p. 202-204).

[137] Guo Moruo 郭沫若 (1892-1978), ou Guo Kaizhen, écrivain, savant (spécialiste des inscriptions archaïques sur les os oraculaires) et homme politique. Il part au Japon en 1921 étudier la médecine mais se tourne vers la littérature et fonde avec d'autres écrivains dont Yu Dafu la revue *Chuangzuo* 创作 [Création]. Il se fit connaître par ses poèmes et par ses traductions des romantiques allemands. Ses œuvres en prose mettent en scène des héros historiques. Les études de la poésie classique chinoise qu'il rédigea à la fin de sa vie font autorité. En tant qu'homme politique, son engagement lui valut d'être nommé lors de la fondation de la République populaire vice-président de la CCPPC, vice-président du gouvernement…

ministérielles, vice-ministre de la Propagande, vice-ministre de la Culture, tout en étant vice-président de l'Association nationale des écrivains. Il publie des textes qui soutiennent la politique culturelle de Mao, et traduit en 1958 les œuvres de Tchernychevski [138] dont les idées sur l'esthétique influenceront les marxistes russes. Zhou Yang est considéré à cette époque comme "le maître en idéologie chargé de la chasse à toute forme d' « hérésie » dans la sphère de la culture" (Cheng Yingxiang, 38). C'est ainsi qu'il dirige, en 1951 à la demande de Zhou Enlai, la "refonte" des intellectuels, puis pour mettre fin au mouvement de libération lancée à l'initiative de Mao par le slogan "Que cent fleurs s'épanouissent, que cent écoles rivalisent", il applique les directives de Deng Xiaoping, qui comme le rappelle Chen Yan (35), a été le responsable direct de la répression des intellectuels au cours de cette campagne anti-droitiers de 1957. Zhou Yang fait le bilan de son action d'épuration dans un discours intitulé « Un grand débat sur le front littéraire » dont une traduction en français a été publiée par les Éditions en langues étrangères de Pékin en 1959. Après la catastrophe du Grand Bond en avant (1958-1960) qui entraîna une famine effroyable, il prit ses distances avec l'idéologie maoïste et se fit le porte-parole du caractère national de la culture à destination des masses au IIIe congrès des écrivains et artistes en 1960. Dans un rapport sur l'enseignement littéraire dans les écoles, il dénonce le culte de Mao (Leys, 1971, 211) : « Si l'on s'efforce artificiellement de composer des manuels scolaires basés sur la pensée de Mao Zedong, on ne fera qu'aggraver les tendances à la dévaluation vulgaire et au simplisme » [139]. Il tentera au début de la Révolution culturelle de protéger les premières victimes de Jiang Qing ; il subira ensuite à son tour les humiliantes critiques publiques et l'emprisonnement, son désaccord avec Lu Xun – datant de 1936 – ayant servi de prétexte ainsi que son amitié avec Peng Zhen, le Maire de Pékin et cible principale de Jiang Qing. Réhabilité après la chute de la Bande des Quatre, on le retrouve autour de Deng Xiaoping, parmi les conseillers et animateurs des symposiums organisés par le Parti, dont le fameux sur les critères de vérité. Spécialiste du

---

[138] Nikolaï Gavrilovitch Tchernyshevski (1828-1889), philosophe, critique et écrivain. Titre de sa thèse de doctorat : *Les Rapports esthétiques de l'art et de la réalité*.

[139] Déjà en 1956, Deng Xiaoping avait mis en garde le Parti contre les dangers du culte de la personnalité. Le rapport de Zhou Yang va dans le même sens, même s'il date de 1962.

marxisme, il sera choisi pour faire le discours clôturant la commémoration du centenaire de la mort de Marx en mars 1983. Zhou y fait un rapport qui condamne l'aliénation et réhabilite l'humanisme, un concept qu'il avait durement combattu en tant que grand ordonnateur de la culture maoïste. Cheng Yingxiang reprend le long entretien qu'elle a eu avec Wang Ruoshui 王若水, co-auteur de ce rapport et rédacteur en chef adjoint au *Quotidien du Peuple* (167-197), pour tenter d'expliquer comment ce discours est devenu l'objet d'un scandale qui scella le sort de Zhou Yang et celui du *Quotidien du peuple,* proche alors des réformateurs. Wang y précise que Deng Xiaoping, peu intéressé par les questions théoriques, ne connaissait même pas le sens du mot « aliénation » (180) [140].

Désenchantement et effacement des intellectuels

Contrairement à Zhou Yang, les vieux apparatchiks du système qui, nombreux, avaient repris leur place au sein du Parti après leur réhabilitation, n'ont qu'un seul souci, conserver leurs privilèges. Par leur immobilisme, leur indécision, et pour beaucoup leur incurie, ils facilitent le dessein de Deng. En effet, le dégel de la pensée chez les idéologues du système n'est qu'un prétexte pour permettre à Deng Xiaoping de reprendre le pouvoir et préserver le Parti. L'intérêt qu'il manifeste pour la démocratie et ses protagonistes qui échangent leurs idées et leurs revendications sur le mur de Xidan puis au travers de simples revues ronéotypées non-officielles, disparaîtra. Ainsi, l'espoir de pouvoir s'exprimer librement, apparu à la fin des années 70 s'amenuise au fur et à mesure que la position de Deng se renforce à la tête du Parti. Hu Yaobang, qui admet publiquement, en 1985, que les écrivains et les artistes doivent jouir de la liberté de création, sera deux ans plus tard destitué par Deng, ce dernier n'ayant pas supporté le projet de commémoration discrète du XXX^{e} anniversaire des persécutions de 1957, un sujet particulièrement tabou, qualifié de “maladie honteuse” de Deng Xiaoping. (Cheng Yingxiang 294).

---

[140] En octobre 2009, la revue *Wenyi yanjiu* publie un texte de Tong Qingbing 童庆炳, membre du Centre de recherche en art et en littérature de l'université normale de Pékin, consacré aux dernières réflexions de Zhou Yang concernant l'art et la littérature. « Zhou Yang wanqi de wenyi sixiang 周扬晚期的文艺思想 [Les idées tardives de Zhou Yang sur l'art et la littérature] », p. 49-57.

Les progrès de la réforme économique favorisant la corruption, Deng propose de s'attaquer en 1984 à cette gangrène qui sévit à tous les échelons, en lançant le projet de "rectification du style de travail". Celui-ci se transformera, par un tour de passe-passe des conservateurs, en une campagne de lutte contre la pollution spirituelle, en particulier les idées pernicieuses venues d'Occident, lutte visant les seuls intellectuels et ces nouveaux venus, les chefs de file du mouvement démocratique, tout au moins ceux qui n'étaient pas encore emprisonnés [141].

La fin des années 1980 est marquée par le mécontentement grandissant de la population, et une agitation croissante dans les universités. Lors du mouvement estudiantin du printemps 1989, plusieurs intellectuels tenteront d'établir des contacts avec les principaux meneurs afin d'éviter un affrontement avec le pouvoir. Ils ont alors conscience que l'attitude inflexible des étudiants risque de ruiner tout le travail accompli depuis dix ans. Après le 4 juin, la répression et les arrestations de plusieurs personnalités accusées d'avoir encouragé et attisé la révolte dans les universités mettra fin à tout espoir de démocratisation.

Cette décennie, celle des "humanistes", portés par leur engagement et leur enthousiasme mais aussi entravés par leur naïveté et leur manque d'expériences, reste pour de nombreux critiques d'art une période fertile, l'exposition *China/Avant-garde* en février 1989 à elle seule atteste à la fois du dynamisme du milieu de l'art et de ses limites. La réflexion théorique aborde de nombreux sujets que rappelle Leng Lin (Lincot 364) : la théorie des conflits culturels, la critique du post-colonialisme, la peinture à l'encre contemporaine, la critique de la critique formaliste. La pratique artistique, nourrie d'idéalisme, de philosophie et de rationalisme révèle, dans des peintures se référant aux valeurs humanistes, un art préoccupé par les problèmes de société et de culture.

Les artistes ont conscience du chemin parcouru au cours de cette décennie,

---

[141] "Aujourd'hui comme jadis, l'Occident devient une arme contre la tradition, mais aussi contre le présent. Dans ce contexte, l'introduction systématique du savoir occidental non marxiste prend le sens d'une double négation : négation d'abord du chemin communiste pour la modernisation de la Chine, négation aussi de l'Occident tel qu'il était perçu à travers le filtre marxiste" (Chen Yan, 94).

ils le manifestent en choisissant comme logo le symbole "Interdiction de faire demi-tour" sur les immenses banderoles de l'exposition *China/Avant-garde* qui resteront en grande partie au sol au début de l'année 1989 et ne pourront recouvrir l'imposante façade de l'actuel Musée des Beaux-arts de Chine.

Les années 1990, la revanche du commerce

Après l'échec du mouvement étudiant, les intellectuels chinois sont de nouveau la cible du Parti. Beaucoup sont contraints à l'exil. Face à cette situation politique, en particulier la censure et l'interdiction des revues, les critiques d'art ont cherché une autre façon de travailler et de communiquer. Cette décennie, surnommée par Jia Fangzhou, l'époque des commissaires, voit en effet les critiques endosser cette responsabilité. Leng Lin qualifie ces années quatre-vingt-dix de chaotiques et dénonce le développement du pragmatisme et du mercantilisme, encouragé par Deng Xiaoping qui relance les réformes économiques en ouvrant des zones spéciales aux investisseurs étrangers, lors de sa tournée dans le Sud, entre le 18 janvier et le 21 février 1992 [142]. Les "visionnaires humanistes" de la décennie précédente cèdent alors la place aux "professionnels" et aux "experts" [143]. Pour Leng Lin, la critique se replie sur des sujets plus limités (*infra* p. 56) et redécouvre la culture chinoise, considérée comme nécessaire à une meilleure connaissance du monde, à travers le mouvement de la "nouvelle théorie de la culture chinoise" porté par Yin Jinan, défendant une position anti-occidentale. C'est une forme de retrait face à la modernisation et la mondialisation, une manière de réinterroger les relations Chine/Occident, modernité/tradition, sujet de débats depuis le début du siècle. La notion corrélative de "sinéité" [*Zhonghua xing* 中华性] qui émerge de ces débats d'idées au début

---

[142] La ligne fondamentale de Deng consiste à "s'en tenir inébranlablement à « une tâche centrale et deux points essentiels », en libérant l'esprit et en faisant preuve d'objectivité. Deng encourage à "saisir les occasions favorables, accélérer la réforme et l'ouverture pour concentrer toute l'énergie sur le développement économique", afin de "sans cesse faire progresser le socialisme à la chinoise".

[143] Ce repli académique des intellectuels après la tragédie de Tian'anmen est détaillé par Jean-Philippe Béja (2004) p. 207. Peggy Wang note aussi dans sa thèse (85) le contraste entre ces deux décades, avant et après juin 1989, après une période d'enthousiasme et d'une intense curiosité passionnée, suit une réflexion approfondie et un auto-examen ("If the 1980s can be considered a period of passionate learning and enthusiasm, the 1990s emerged from this era more calculating, scrutinizing, and self-aware.").

de ces années 1990, a des "retombées idéologiques et culturelles" de grande ampleur, et anime toujours les milieux intellectuels, précise Zhang Yinde dans « La "sinéité" : l'identité chinoise en question ». Elle accompagne la montée du nationalisme, en prônant le "nativisme" [*bentu zhuyi* 本土主义], le retour vers la réalité nationale. D'une part, ces discours sur la sinéité, ou nationalisme culturel, s'opposent une nouvelle fois à l'Occident, mais d'autre part, avec la réalité de la mondialisation, ce dernier est toujours plus présent. Les choix des commissaires pour les grandes manifestations à l'étranger ou ceux des nouveaux collectionneurs infléchissent le développement même de l'art en Chine et les artistes sont toujours fascinés par les modèles culturels occidentaux. En effet, les échanges s'intensifient avec certains pays. Les artistes Xu Bing et Ai Weiwei, en rentrant des États-Unis, s'emploient à faire connaître essentiellement la scène new-yorkaise. Les *Livres à couverture noire, blanche ou grise* présentés ci-dessus en attestent. C'est aussi à cette période que Gao Minglu poursuit sa formation à Harvard. En restituant dans ses derniers écrits, parfois de manière discutable, certaines conceptions philosophiques et linguistiques occidentales, en particulier les théories structuralistes et post-structuralistes, il offre un exemple de l'influence de la *French Theory* sur l'intelligentsia chinoise. Par exemple, il construit son discours sur l'art abstrait en confrontant Foucault ou Derrida à plusieurs notions de l'esthétique classique chinoise, démarche présentée en détail dans la cinquième partie de ce travail (*infra* p. 443 *sqq.*).

Les critiques/commissaires détenaient jusqu'alors le pouvoir envié de "fabriquer un artiste" ou de le "réduire à néant", ils étaient très courtisés, mais ils perdent peu à peu ce rôle incontournable avec l'arrivée de plusieurs galeries étrangères. Au cours de cette décennie, leurs relations avec les artistes vont s'inverser. Ces derniers se tournent vers ces nouveaux venus qui les poussent sur la scène internationale, dopant le prix de leurs œuvres, et en peu de temps, ils incarnent ces "nouvelles stars internationales". Les critiques, quant à eux voient leur influence décroître tout comme leurs revenus qui restent très modestes. Dans de nombreux textes, cette décennie est évoquée avec une certaine amertume. La production artistique évolue, la peinture rationnelle des années 1980 laisse la place à un art cynique, kitsch à

outrance, qui obtient un franc succès en Occident. Cependant, malgré son peu de visibilité, des pratiques expérimentales interrogeant le corps et sa résistance à la souffrance se développent dans un cercle restreint, celui des regroupements d'artistes.

Les années 2000, l'essor du nationalisme

Le fait le plus marquant des années 2000 est le retour en force, avec le soutien du pouvoir, du confucianisme, alors qu'il avait été durement malmené avec la modernisation du pays au début du XXe siècle. Sur le plan politique, le parti communiste, un parti de classe, se transforme dans les années 1990 en parti national avec la doctrine des « trois représentations » de Jiang Zemin [144], il renforce ensuite son contrôle par le slogan de "société harmonieuse" lancé en 2003 par Hu Jintao, en tentant également de remédier aux excès de l'économie de marché. Le Parti fait donc explicitement référence à la tradition culturelle chinoise. Gan Yang 甘阳, professeur à l'université de Canton, dans l'article « Prendre en compte la continuité historique pour penser le politique aujourd'hui », paru en 2009 dans le no 31 de la revue *Extrême-Orient, Extrême-Occident,* propose même comme voie chinoise un PCC en habit de Confucius, soit une "République socialiste confucéenne" (128-29) [145] . Cet attrait du confucianisme concerne aussi les critiques d'art, non seulement ceux qui défendent la peinture traditionnelle chinoise, mais aussi ceux qui ont accompagné l'art contemporain, tels Li Xianting mais surtout Gao Minglu. Pour légitimer leur démarche, ils s'appuient de plus en plus sur les textes classiques.

---

[144] San ge daibiao 三个代表 : cette doctrine qui marqua l'ère Jiang Zemin, stipule que dorénavant le parti communiste représente « les forces productives avancées, une culture avancée et les intérêts fondamentaux de la grande majorité du peuple ». Il s'agissait de favoriser l'entrée des entrepreneurs capitalistes. « En un mot, notre parti doit toujours représenter les demandes de développement des forces productives progressistes chinoises, représenter l'orientation de la culture d'avant-garde et représenter les intérêts fondamentaux de la majorité de la population du pays ». *Quotidien du peupl*e, 2 juillet 2001, cité par Marc Abélès dans *Pékin 798* (2011), p. 202.

[145] Gan Yang est connu pour sa théorie publiée en 2007, "Relier les trois traditions *Tong san tong* 通三统", c'est-à-dire les traditions de Confucius, de Mao Zedong et de Deng Xiaoping. Intellectuel engagé dans les réformes dans les années 1980, il dirigea la collection « La culture chinoise et le monde » et participa à l'organisation de l'exposition *China/Avant-garde*.

Au cours de cette décennie, un nouveau facteur vient transformer le travail des critiques, c'est l'explosion de l'Internet, qui favorise la diffusion des textes mais aussi l'apparition des "cyber-critiques", déconsidérés par les critiques "académiques" ou critiques "orthodoxes" qui leur reprochent de déformer les propos des auteurs mis en cause et de recourir trop souvent aux insultes. Ainsi, dans le deuxième numéro de la revue *Pipingjia* [Critique] daté de décembre 2008 (84-90), Duan Jun donne un compte rendu de la deuxième session annuelle des critiques d'art en résumant les jugements portés sur cette cyber-critique. La question de la dimension politique de la critique est abordée au cours de cette même session, le nationalisme y est jugé dangereux, car son action maléfique pervertit la compréhension des relations Chine/Occident et entrave le travail des critiques. Certains dénoncent aussi l'inflation de l'esprit national dans les productions de l'art contemporain chinois.

Cette décennie, marquée par l'ascension de la Chine au rang de super-puissance, voit le succès international de l'art chinois se confirmer. Avec l'impact des Jeux olympiques en 2008, celui de l'exposition universelle de Shanghai en 2010, des zones artistiques [*yishuqu* 艺术区], soutenues par des investisseurs privés ou des comités de villages, se multiplient et se développent. De nombreuses galeries tant chinoises qu'étrangères -– occidentales et asiatiques –, jusqu'à près de 150 dans le seul complexe du *798* dans le quartier pékinois de Dashanzi, offrent un panorama d'une scène artistique exceptionnellement dynamique. Les écoles d'art, équipées de musées, installées sur de nouveaux campus somptueux comme celui du SFAI – véritable "œuvre" de son président Luo Zhongli – attestent aussi du succès visible de l'art chinois. Catalogues, monographies envahissent les librairies ; de même, les critiques voient leurs supports se démultiplier avec un grand nombre de revues, de collections consacrées à la critique d'art.

L'intellectuel, le lettré moderne

Les lettrés dans la Chine impériale ont fondé leur pouvoir sur leur connaissance des textes classiques, qui donnaient accès aux fonctions mandarinales ainsi que sur leur art – poésie, peinture et calligraphie – l'exercice du pouvoir politique s'appuyant sur les qualités artistiques. Les

intellectuels qui aujourd'hui mettent leur connaissance et leur talent au service d'un engagement politique reprennent la mission de leurs lointains prédécesseurs qui ont connu l'exil et risqué la mort en adressant des remontrances à la cour pour améliorer l'administration de l'empire et dénoncer la corruption. Bien que la situation politique soit très différente, quelques artistes et critiques, chacun avec ses moyens, participent à la restauration de la culture classique, à l'émergence d'idées nouvelles, à la ré-appropriation de la notion d'humanisme, et transmettent l'espoir de voir leur pays s'orienter vers une société plus juste composée de citoyens libres d'exprimer leurs opinions. Yang Fudong, en ne cessant de tracer le portrait de l'intellectuel dans la société contemporaine, Ai Weiwei en dénonçant les abus et l'injustice, le désespoir et la misère, ou encore Li Xianting, Gao Minglu qui ont soutenu courageusement les nouvelles pratiques artistiques, en plaçant le concept d'humanisme au centre de leur réflexion, sont représentatifs de ces nouveaux lettrés.

La figure de l'intellectuel dans l'œuvre de Yang Fudong

Yang Fudong 杨副东, qui vit et travaille à Shanghai, est né à Pékin en 1971. Il grandit dans un complexe militaire et garde des traces des nombreux films de guerre et d'espionnage de son enfance. Il est diplômé de la CAFA en 1991, puis de l'Académie des beaux-arts de Chine (Hangzhou) en 1995 (Département de peinture). Alors qu'il est étudiant à Hangzhou, il se distingue en 1993 par une performance *Elsewhere* [Ailleurs] qui consista à garder le silence pendant trois mois. Un itinéraire exemplaire l'a conduit à la stature d'artiste international, avec le soutien des galeries ShanghArt (Shanghai, Pékin, Singapour) et Marian Goodman (New York, Paris) et du commissaire Hans Ulrich Obrist : en 2002, Triennale de Canton, *documenta 11* à Kassel et Biennale de Shanghai ; Musée d'art moderne de la ville de Paris, Centre Pompidou et Biennale de Venise en 2003 ; MOMA à New York en 2004 : Stedelijk Museum à Amsterdam et Castello di Rivoli à Turin en 2005... Il s'est fait connaître en Occident en 2002 par le film *An Estranged Paradise* [Un paradis hors d'atteinte] réalisé en 1996-1997, un film en noir et blanc somptueux, onirique où le temps semble étiré, en contraste avec le rythme effréné des grandes agglomérations chinoises. Le thème central est

l'isolement, le héros est un jeune intellectuel confronté à une mise à distance de son environnement. Le statut de l'intellectuel est ensuite interrogé dans deux œuvres, un premier triptyque photographique daté de 2000, *The first intellectual* et présenté la même année à l'exposition off –"Fuck off" – lors de la IIIe Biennale de Shanghai. Face à nous se dresse un personnage, en costume, solitaire, en colère, désemparé, se tenant au milieu d'une route sur fond de gratte-ciel. Chemise ensanglantée, cravate défaite, blessé au visage, il tient d'une main un attaché-case et de l'autre une brique qu'il est sur le point de lancer contre un ennemi invisible (ill. 63). Yang Fudong donne quelques explications sur ce travail lors de son entretien avec Charles Merewether :

> Le fait qu'il soit jeune est profondément en rapport avec moi, les gens qui m'entourent et notre façon de voir la vie, la société, notre environnement. Ces sujets nous tiennent très à cœur. Par le passé, dans les années 1950 en particulier, de nombreux jeunes gens, des intellectuels, semblaient avoir une foi quasi religieuse en leur vision de la vie, et en leurs convictions. Ils ne dérogeaient jamais à leurs idéaux. Ils travaillaient dur pour les réaliser. [...]
> Lorsque j'ai fait *The first intellectual*, je l'entendais comme de l'humour noir, en tout cas au premier abord. À l'époque, j'éprouvais tout simplement ce que l'on ressent lorsqu'on veut faire quelque chose, ce sentiment de frustration, d'impuissance, lorsqu'on se rend compte qu'on ne pourra peut-être pas faire ce qu'on voulait faire, et qu'on ne sait pas quoi faire. Globalement, je ne me suis pas vraiment attaché au fond lorsque j'ai réalisé ce travail. La photo montre un jeune homme, de bonne éducation à l'évidence. Il est sorti dans la rue protester contre quelque chose, même si on ne sait pas trop contre quoi, ou qui au juste, il proteste. *The first intellectual* était très spécifique à la Chine de cette époque. Le terme d'intellectuel prend des significations différentes suivant les personnes qui l'entendent, et les gens qui ont fait des études sont particulièrement sensibles à ce terme : chacun a sa propre interprétation de ce mot et des idéaux qu'il véhicule. Le choix du titre a été quasiment instinctif chez moi.

« Seven Intellectuals in Bamboo Forest [Sept intellectuels dans une forêt de bambou] » est un long film en cinq parties dont la première a été montrée en 2003 à la Biennale de Venise, les suivantes en 2007. Les sept personnages mis en scène évoquent les « Sept Sages du bosquet de bambous [*zhulin qi xian* 竹林七贤] » de la fin de la courte dynastie Wei 魏, fondée par Cao Cao 曹操 au IIIe siècle de notre ère, qui incarnaient la vogue chez les néo-taoïstes des « causeries pures » [*qingtan* 清谈] soit "des conversations sur des sujets philosophiques pour s'évader des désordres et misères du temps". Dans cette œuvre très "cultivée", Yang Fudong propose une critique de la société chinoise

d'aujourd'hui sans recourir au cynisme de complaisance, mais en évoquant un épisode célèbre de l'histoire chinoise qu'il est nécessaire de décrire.

Donald Holzman, dans « Les sept sages du bosquet de bambous et la société chinoise de leur temps », texte écrit en 1956, rappelle la situation politique de cette époque qui présente en effet d'étranges similitudes avec celle d'aujourd'hui : une société en pleine transformation, "en voie de transition entre la hiérarchie monolithique des Han et un nouvel ordre décentralisé". La dynastie Han avait une philosophie politique paternaliste, qui "visait, en effet, à régler la vie du peuple dans toutes ses activités, lui demandant en retour une obéissance absolue qui ressemblait à la piété filiale envers l'empereur et ceux qui "partageaient" son œuvre". Holzman insiste sur la corruption qui a gangrené le pouvoir Han, les familles puissantes se partageant ensuite ce pouvoir en créant un système féodal. Cette époque est marquée par une "floraison philosophique" où s'affrontent les conceptions politiques des confucianistes, des légistes et des taoïstes. S'opposent alors les idées anti-confucianistes et individualistes soutenues par les Cao-Wei et les confucianistes traditionalistes liés aux Si-ma 司马 qui succédèrent aux Wei, à l'époque où vivent les Sept Sages, qui réagirent au retour de l'orthodoxie confucianiste. C'est leur originalité qui a rendu célèbres Ji Kang 嵇康 (223-262) Ruan Ji 阮籍 (211-264) et son neveu Ruan Xian 阮咸, Wang Rong 王戎 (234-305), Shan Tao 山涛 (205-283), Liu Ling, 刘伶 (?-265), et Xiang Xiu 向秀 (223-*ca.* 300). Ils appartenaient tous à l'aristocratie et percevaient les émoluments de leur charge de fonctionnaire et étaient soumis au système de classement des neuf catégories mis en place par Cao. Les divers témoignages soulignent un intérêt pour l'homme individuel et une nouvelle attitude plus humaine, plus personnelle envers les rites confucéens. C'est cette attitude anti-conformiste, sans respect pour le plus important de ces rites, la piété filiale "qui leur a valu leur célébrité en Extrême-Orient". Ji Kang, le leader du groupe, fut exécuté en raison de son mépris pour Confucius et les Confucianistes. Leur "amour excessif pour le vin", rapporté par un grand nombre d'anecdotes, est considéré par Holzman comme "un autre aspect de la révolte des membres des Sept Sages contre la civilisation contemporaine, raide et artificielle". Leur attitude non-conformiste concernait aussi les relations sociales, relations entre sexes, entre hommes eux-mêmes. Quoique très

différents, ils ont tenté de vivre suivant la religion taoïste, à l'opposé des rituels confucianistes, "les bizarreries, le comportement souvent plein d'humour des Sept sages doivent être interprétés comme un essai de critiquer la société factice de leur temps et, par le rire qu'ils provoquaient, de ramener leurs contemporains à la souplesse et à l'individualisme caractérisant l'élan naturel de la vie qu'ils envisageaient dans leurs «Tao»" (Holzman, 346).

Ce sont donc ces personnages, à l'esprit anarchisant, certains lettrés, d'autres simplement ivrognes, adeptes du *Xuanxue*, 玄学 [l'étude du Mystère], "qui se réunissent chez Xi Kang (sic), choquant leurs contemporains en s'enivrant, en se promenant tout nus ou en urinant en public" (Anne Cheng, 309), qui sont évoqués par Yang Fudong dans cette œuvre de plus de quatre heures, une manière de poser la question de "la place des philosophes et des intellectuels dans la société d'aujourd'hui". L'œuvre *Seven Intellectuels in Bamboo Forest* est présentée dans un catalogue édité par Philip Tinari à l'occasion de l'exposition qui s'est tenue à Stockholm en 2008. Les dialogues et les voix *off* du film sont retranscrits (en anglais). Les intellectuels que donne à voir Yang Fudong sont démunis, impuissants, perplexes. Bien que ses propres préoccupations nourrissent son travail, elles n'en sont pas le sujet, mais l'arrière-fond. Cette œuvre complexe peut aussi se lire comme un portrait de l'artiste en filigrane puisqu'il se définit lui-même comme cynique et sceptique. Il ne revendique pas "une identité chinoise". Selon lui l'ensemble des gens de sa génération, quelle que soit leur appartenance nationale, partage ses doutes concernant leur devenir :

> En ce qui concerne la « chinoiseté » de mon travail, je ne sais pas. Il me semble que j'exprime des sentiments largement partagés par la jeunesse du monde entier, particulièrement dans les villes, et pas seulement en Chine. Je pense que les jeunes ressentent tous la même chose, en entrant dans la société sans pouvoir trouver leur voie. Si tant est qu'on puisse parler d'une spécificité chinoise, peut-être pourrait-on la chercher du côté d'un lien avec les changements et développements de la société chinoise d'aujourd'hui. (Merewether, 34).

Avec plus d'efficacité qu'une approche théorique ou anthropologique, Yang Fudong ne cesse de sonder et de transmettre dans ses œuvres soignées le désarroi d'une génération, celle qui est au centre de ma recherche.

La figure de l'intellectuel incarnée par Ai Weiwei

Considéré par certains comme le modèle de "l'artiste communicant" (Lincot, 2010, 17), Ai Weiwei 艾未未 serait plutôt un "passeur" dans le sens noble du terme. Lui-même se définit ainsi : "Si on doit graver des caractères sur ma tombe, on devra écrire : un schizoïde classique" [*Yige jingdian de renge fenlie de ren* 一个经典的人格分裂的人] [146]. Cette formule décrit non sans humour un personnage aux multiples talents, qui endosse le rôle du lettré de la période impériale, cultivé et engagé, n'hésitant pas, si besoin, à faire des remontrances à l'"Empereur", au prix de sa liberté.

Né en 1957 à Pékin, au sein d'une famille d'artistes, fils des grands poètes Gao Ying 高瑛 et Ai Qing 艾青 (1910-1996), frère du peintre Ai Xuan 艾轩 [147] – un des représentants de la nouvelle peinture réaliste – et de l'écrivain Ai Dan 艾丹, il fut le plus jeune membre de *Xingxing* 星星 (les Étoiles), groupe qui se fait connaître en 1979 en exposant sur les grilles du NAMOC (*infra* p. 244-245). La famille fut particulièrement éprouvée lors de la campagne anti-droitière de 1957 puis durant la Révolution culturelle. Envoyée en rééducation par le travail (*laogai*) dans la lointaine province du Xinjiang, elle sera logée pendant cinq ans dans un abri rudimentaire creusé sous la terre, recouvert de branchages [*diwozi* 地窝子], habitation pauvre typique de cette région. Son père, poète d'une grande notoriété, est condamné à nettoyer les latrines du village. Torturé maintes fois, il perdra l'usage d'un œil. En 1978, Ai Weiwei entre à l'institut de cinéma de Pékin, reçoit l'enseignement de Chen Kaige et Zhang Yimou, puis part à New York en 1981. En 1983, il poursuit des études à la *Parsons The New School for Design* de New York. En 1993 il rentre en Chine pour prendre soin de son père malade et renonce à son statut de résident américain. En 1994, il soutient les artistes chinois d'avant-garde, diffuse le travail d'artistes occidentaux qu'il apprécie (*Livre à couverture noire*, *blanche*, *grise*) et ne cache pas sa fascination pour Marcel Duchamp et Andy

---

[146] D'après un entretien accordé par l'artiste à Li Jing 李静 en septembre 2009, en ligne sur le site Zhongguo Jingji (www.ce.cn) <http://www.ce.cn/kjwh/ylmb/ylysj/200909/03t20090903_19932651.shtml>. Consulté le 4 mai 2012.

[147] Plus précisément, Ai Weiwei est le demi-frère de Ai Xuan, son père Ai Qing lors de son deuxième mariage a eu quatre enfants dont Ai Xuan. Ai Qing s'est marié trois fois, en 1935 selon le choix de ses parents, en 1939 avec une de ses étudiantes Zhang Yueqin 张月琴, dont il divorce en 1955. Il épousera Gao Ying 高瑛 en 1956 dont il aura deux fils Ai Weiwei et Ai Dan.

Warhol. Depuis 1998, il est directeur artistique de *China Art Archives et Warehouse* (CAAW), structure fondée en 1993 par deux collectionneurs et marchands belges, Frank Uytterhaegen et Hans van Dijk. Le travail multiforme d'Ai Weiwei touche à la fois à la sculpture, à la photographie, l'architecture, l'organisation d'expositions, l'édition, l'écriture... Son premier projet architectural date de 1999 : Il construit son atelier *Fake* et sa maison à Caochangdi. En 2000, à l'occasion de la IIIe Biennale de Shanghai, il organise avec Feng Boyi à la galerie Eastlink, une biennale *off*, *Formes de non-coopération* [*Bu hezuo fangshi* 不合作方式] – le titre anglais est *Fuck off* – l'exposition et le catalogue s'ouvrent sur les images irrespectueuses d'Ai Weiwei, doigt d'honneur pointé sur les hauts lieux du pouvoir chinois ou américain. La sélection présentait essentiellement l'art de la performance, artistes s'infligeant des blessures violentes, d'autres rangés sous l'étiquette "Groupe cadavres" qui utilisaient des cadavres humains et des fœtus mort-nés, parmi eux Peng Yu, Sun Yuan 孙原, Xiao Yu ou encore Zhu Yu. Ce dernier, dans une vidéo intolérable, se livre au cannibalisme [148] . Cette exposition déclencha de nombreuses polémiques, mais la plupart des artistes sélectionnés ont depuis poursuivi une belle carrière et participent à des manifestations nationales et internationales (parmi eux Lin Yilin, Liang Yue 梁越, Liang Yue 梁玥, Song Dong, Ding Yi 丁乙, Gu Dexin, Lu Qing, Wang Xingwei 王兴伟, Yang Fudong, Zheng Guogu, Xu Tan 徐坦, Xu Zhen, Zhang Dali 张大力, Cao Fei 曹斐, Chen Lingyang 陈羚羊, Xiao Yu...)

Ai Weiwei, en collaborant en 2003 au projet du stade olympique de Pékin construit par Herzog & de Meuron – il est à l'origine de la forme en "nid d'oiseau" – gagne une notoriété internationale. La même année, il organise l'exposition *Mahjong*, une sélection de pièces de la collection Sigg, à Berne. En 2006 il est présent au forum économique mondial de Davos. En tant qu'artiste, il a participé à de nombreuses expositions prestigieuses en Chine et à l'étranger. (Tate Modern, *documenta* de Kassel...). En 2007, invité à *documenta 12*, il conçoit l'ambitieux projet "Conte pour enfants" [*tonghua* 童话] ou *Fairytale* en hommage aux frères Grimm, véritable installation vivante, telle

[148] Pour une description et une mise en perspective de cet "art performatif extrême", on peut se reporter à l'article de Érik Bordeleau (2009) qui reprend le chapitre VIII de sa thèse : « Une constance à la chinoise : Considérations sur l'art performatif extrême chinois »,

une *sculpture sociale* de Joseph Beuys, qui consiste à faire venir à Kassel, pendant 28 jours, 1001 chinois ordinaires qui n'avaient encore jamais quitté la Chine. En rappel du projet, 1001 chaises chinoises, de style *Ming,* seront mises à la disposition du public, pendant les 100 jours que dure la *documenta.* Ce projet éphémère est immortalisé par les différentes étapes soigneusement documentées et conçues comme œuvres à part entière : entretiens filmés lors de la sélection des candidats recrutés par une annonce sur le web, photographies des participants alors qu'ils s'apprêtent à demander leur passeport ou leur visa, dortoirs temporaires, valises...

Ai Weiwei vit actuellement à Caochangdi, au nord-est de Pékin. Cette zone artistique est une de ses grandes réussites architecturales. En raison de son engagement pour défendre les parents qui ont perdu leur enfant dans le tremblement de terre du Sichuan en mars 2008, il est arrêté au début du mois d'avril 2011, accusé de crime économique, tenu au secret pendant près de trois mois puis relâché sous caution, et assigné à résidence à Pékin où il est surveillé sans relâche par des policiers et plusieurs caméras placées autour de son domicile. Pour développer son travail, Ai Weiwei a su exploiter toutes les potentialités qu'offre le réseau internet, blog, compte *Twitter*, réseaux sociaux... Ainsi, pour marquer l'anniversaire de son arrestation, il détourne le dispositif utilisé par le pouvoir et à l'aide de quelques *webcam*, il invite les internautes à surveiller ses faits et gestes à l'intérieur de sa maison.

Dans son travail artistique, Ai Weiwei affiche un irrespect total vis-à-vis de la tradition, détruisant avec désinvolture des objets du patrimoine, vases de la dynastie Han, ou bariolant des urnes de l'époque néolithique. Ses séries de photographies prises sur le vif, abordant de nombreux sujets de la vie quotidienne et de la transformation du pays, constituent un témoignage inestimable sur la société chinoise, tout en restituant un regard à la fois mordant et poétique.

Ai Weiwei ne se préoccupe pas d'exprimer une identité chinoise, de participer à la refondation d'une sinéité en magnifiant la culture chinoise. Il condamne le nationalisme qu'il considère comme une propagande du pouvoir et la preuve de son incurie. Tout comme Yang Fudong, il se positionne au-dessus d'une culture nationale en défendant des valeurs universelles.

Le nationalisme et sa répercussion chez les intellectuels

Le triomphe économique de la Chine, son entrée dans les instances internationales qui accélère le renforcement de sa puissance s'accompagne d'un nationalisme de plus en plus manifeste que Jean-Pierre Cabestan décrit dans l'article « Les multiples facettes du nationalisme chinois », publié dans le numéro 88 de *Perspectives chinoises.* Il rappelle les origines du – ou plus exactement des – nationalismes en Chine depuis l'ouverture forcée du pays, conséquemment à la Guerre de l'Opium en 1840. Ce nationalisme spécifique à la Chine, fabriqué par les élites intellectuelles proches du pouvoir, affiche plusieurs visages. Dans le mouvement actuel, Cabestan perçoit trois modes qui cohabitent, nationalisme officiel, revanchard à caractère raciste, ou encore pacifique :

> C'est d'abord un nationalisme officiel, inspiré par l'idéologie communiste et le souci du Parti communiste (PC) de maintenir son monopole sur la chose politique : celui-ci est synonyme en Chine de « patriotisme ».
>
> C'est aussi un « nationalisme revanchard » et aux tendances racistes, diffusé au sein de la société par les segments les plus anti-étrangers des élites chinoises — la « nouvelle gauche » notamment — qui s'appuient sur la méconnaissance populaire de l'étranger et sa méfiance traditionnelle à son égard pour propager leurs idées. Plus fondé sur le besoin de laver les humiliations passées que sur une analyse rationnelle de la réalité, influencé par le patriotisme communiste mais l'outrepassant, ce nationalisme fut particulièrement influent au cours de la seconde partie des années 1990. Ses manifestations ont pris la forme plus souvent de bouffées d'émotions et de violences anti-étrangères que d'un discours construit et d'une action cohérente. Stimulé par les élites proches du pouvoir, il a été à nouveau instrumentalisé par ce dernier au printemps 2005.
>
> L'on peut se demander enfin s'il n'existe pas un autre nationalisme chinois, un nationalisme qui tire sa légitimité à la fois de la spécificité culturelle et de la réalité économique et sociale chinoises actuelles sans pour autant rejeter a priori l'influence étrangère. Cherchant certes à moderniser la Chine et à lui faire retrouver la place et l'influence qui lui reviennent au sein de la communauté internationale tout en préservant sa culture, ce nationalisme se veut moins agressif et plus pacifique, marquant une volonté de favoriser les convergences, en particulier politiques, avec le reste du monde. Symbolisé par le concept, cher à Hu Jintao, d'« émergence pacifique » de la Chine, ce nationalisme peut-il, à terme, accoucher d'un nationalisme démocratique, à la fois mesuré, ouvert, et soucieux de défendre non seulement les intérêts de la nation chinoise mais aussi ceux des hommes et de femmes qui y appartiennent ? Ce nationalisme

> n'est-il pas le seul à même d'exprimer le véritable consensus idéologique de la société, loin des manipulations d'élites politiques et intellectuelles mues avant tout par l'ambition et les luttes de pouvoir ?

Ce dernier mode, plus mesuré, soucieux autant des différences que des convergences, correspond assez bien au nationalisme que l'on décèle chez certains critiques d'art, dont une des préoccupations est de construire un discours "chinois", dégagé des modes de pensée occidentaux, en "réactivant" les valeurs de la culture classique. Gao Minglu en est le parangon le plus convaincant. Il élabore sa théorie de l'École du *yi* en condamnant le dualisme qu'il juge excessif dans les écrits occidentaux sur l'art, et en démontrant par exemple que les concepts élaborés par les post-structuralistes ou par Heidegger sont déjà à l'œuvre dans les Classiques canoniques et les anciens traités d'esthétique, affirmant ainsi leur antériorité. Ne dit-il pas qu'il s'est proposé "d'entreprendre une comparaison et une déduction des théories de l'Être de Heidegger et de l'École du *yi*" pour montrer "que la théorie moderne occidentale, du début à la fin, est en interaction avec la quintessence de la pensée orientale" ?

L'influence contrastée de l'Occident

Relations ambivalentes avec l'Occident, nationalisme, quête de la sinéité, valorisation de l'image de la Chine par la stratégie du *soft power* sont des notions corrélatives qui concernent aussi l'art et la critique d'art.

Alimentée par l'important travail des maisons d'édition ou des responsables de revues, la curiosité pour la culture occidentale – les écrits sur l'art et œuvres classiques, modernes ou contemporaines – ne s'est jamais tarie depuis la période d'Ouverture et de réformes. L'histoire de l'art contemporain chinois comme celle de la critique d'art sont jalonnées par les expositions d'œuvres étrangères (celle de Rauschenberg en 1985 a marqué les esprits) et la publication des traductions (par exemple *Histoire concise de la peinture*

moderne d'Herbert Read dès 1979 [149] , Panofsky en 1984). L'influence de l'Occident – l'art, la philosophie, la littérature... – est manifeste chez les artistes, que ce soit les écoles impressionnistes ou fauves chez les peintres regroupés sous l'appellation *Wuming* 无名 [Sans nom ou Anonymes] (qui pratiquent la peinture à l'huile) ou ceux du groupe *Xingxing* 星星 [les Étoiles], ou encore celles des surréalistes chez les peintres "rationnels", ce que ne démentent pas les critiques chinois. Dans *Le Mur. Histoire et limites de l'art contemporain chinois,* Gao Minglu relève de nombreux emprunts qui attestent la grande curiosité des artistes. Concernant la nouvelle vague, il précise :

> En réalité, l'influence internationale subie par le "mouvement artistique de 85" était profonde. Dans les activités artistiques et culturelles des années 1980, il existait un dialogue dépassant clairement la culture et le phénomène de "globalisation". Seulement, dans le dialogue international, cette génération ne se situait pas au niveau économique ni sur le marché, mais sur un plan abstrait, philosophique. Beaucoup de philosophes, théoriciens modernes et post-modernes occidentaux, soit des auteurs tels que Nietzsche, Derrida, Heidegger... ont été traduits en chinois et ont influencé à cette époque les étudiants et les jeunes artistes.

Ces artistes puisent dans la philosophie, la littérature, l'histoire de l'art, la religion... les thèmes ou les titres de leurs œuvres, le nom de leur groupe. Ainsi, la philosophie de Bergson inspire le groupe "L'élan vital" qui gravite autour de Mao Xuhui ; les artistes Meng Luding et Zhang Qun 张群 revisitent le récit biblique d'Adam et Ève ; Wang Xingwei tire le titre d'une de ses œuvres "Toutes les familles heureuses se ressemblent" d'un roman de Tolstoï, tout en y mettant en scène l'urinoir de Marcel Duchamp... Cet artiste mêle avec humour de nombreux emprunts à l'art occidental afin de souligner, dit-il, "le post-colonialisme et les théories orientalistes", de combattre "les idées de tout principe absolu et les arguments de tout dogmatisme". Wang Guangyi, dans sa série "Post-classique" de 1987, illustre des thèmes de la religion et de la peinture classique occidentales comme le tableau *La mort de Marat* de Jacques-Louis David, puis il prend Andy Warhol et le pop art pour modèle en

---

[149] C'est ce livre que choisira Huang Yongping en 1987 pour son œuvre « "Histoire de la peinture en Chine" et "Histoire concise de la peinture moderne" lavées pendant deux minutes dans un lave-linge, 1 décembre 1987, (garder l'humidité) ». Li Shiyan dans sa thèse *Contribution à l'étude de la pensée du vide dans l'art du XX*ème *siècle : Occident-Chine* (278) précise que Read qui présente l'art occidental de Cézanne à Beuys fut l'un des premiers historiens d'art occidentaux traduits après la Révolution culturelle.

initiant le mouvement du pop politique.

Le détournement de l'art occidental est un procédé courant : tel le peintre Zhou Tiehai 周铁海 qui substitue des têtes de chameau aux visages des personnages des tableaux occidentaux, comme dans *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet. Cette fascination envers certains artistes occidentaux est ouvertement assumée : Ai Weiwei revendiquant l'influence de Marcel Duchamp et d'Andy Warhol sur sa propre démarche ou Huang Yongping se référant à Joseph Beuys. Cependant, comme le remarque judicieusement Gregory Lee, dans *La Chine et le spectre de l'Occident : contestation poétique, modernité et métissage* (74), en dénonçant les effets sournois du post-colonialisme, les emprunts sont jugés différemment selon qui emprunte à qui :

> L'Orient, et le tiers-monde en général, fournissent la tradition destinée à être exploitée et réinventée comme tradition moderne, puis offerte à l'Orient comme tradition "nouvelle", occidentale et supérieure. Le fait que l'Orient imite l'Occident est considéré comme l'indication d'un manque d'originalité et d'authenticité, le fait que l'Occident récupère la tradition orientale est interprété comme signe de créativité et d'esprit d'invention du grand génie moderniste.

C'est pourquoi la position des intellectuels chinois vis-à-vis de l'Occident, qui suscite toujours et du ressentiment et de la fascination, reste ambiguë. Cette tension Chine/Occident est particulièrement visible dans le récent ouvrage de Gao Minglu, inscrite à même le titre : *Yi pai lun, yige dianfu zaixian de lilun* 意派论: 一个颠覆再现的理论 [Théorie de l'École du *yi* : une théorie qui subvertit la représentation], (avec sur la couverture comme titre en anglais *Yi Pai: A Synthetic Theory against Representation*). L'auteur se propose de fonder une théorie « chinoise », nourrie du concept classique *yi*, l'"intention", afin de "subvertir le concept occidental de représentation". Mais sa vision de l'histoire de l'art occidental est quelque peu rudimentaire et opposée de manière caricaturale aux conceptions classiques de l'art lettré chinois. Les théories du signe de Saussure et de Peirce, l'iconologie de Panofsky, les notions heideggeriennes de *Être* et de *dasein,* les écrits de Foucault sur le regard et la représentation ou la notion d'auteur, l'approche de Derrida, amènent toujours à la même conclusion : hérités de Platon et d'Aristote, dualisme et *mimesis* hantent toujours l'art occidental et ses théories. Dans la préface, Gao reconnaît les vertus du questionnement, mais ensuite dans la suite des

chapitres, l'affaire s'avère entendue : les outils des Occidentaux ne conviennent pas pour comprendre l'art contemporain chinois, la solution se trouve dans ce concept *yi*, qui de plus a, selon l'auteur l'avantage de s'adapter à l'art occidental.

Ce ressentiment envers l'Occident, perceptible chez plusieurs auteurs, est à l'origine de la volonté affichée de retrouver les valeurs chinoises, de "reconstruire la sinéité", pour proposer une relecture des œuvres dont il est bien difficile de nier les emprunts à l'Occident.

La revendication de la sinéité

Si Elizabeth Lee s'interroge sur l'influence de la revendication d'une identité chinoise chez les artistes, celle-ci, sous le visage de la sinéité [*Zhongguo xing* 中国性], alliant une reconsidération des relations entre la Chine et l'Occident et un nationalisme bien présent, contamine aussi les textes critiques. Ainsi Gao Minglu, en présentant le discours esthétique de l'art abstrait chinois (Gao, 2007, 9), dénonce ceux qui se focalisent sur les divergences entre la Chine et l'Occident. Il encourage la recherche de points communs, non dans les détails, mais sur le plan structurel, afin de fonder la sinéité qu'il investit du pouvoir de faire rayonner la culture chinoise contemporaine, allant même jusqu'à lui prêter un impact similaire à celui de la philosophie allemande à ses débuts :

> En abordant cette question, [le discours de l'art abstrait chinois] tout le monde peut penser que c'est une comparaison entre la Chine et l'Occident, que c'est un problème de différences. Depuis le début du XX^e^ siècle nous avons commencé à parler de cette question, qui est celle de la sinéité [*Zhongguo xing* 中国性]. Je pense qu'au XXI^e^ siècle, une nouvelle crise favorable est apparue, un nouveau défi est apparu, une nouvelle opportunité. Quelle est donc cette nouvelle opportunité ? Nous devons dépasser ces choses que les théoriciens, les artistes de l'ancienne génération depuis le début du XX^e^ siècle ne pouvaient ôter de leur tête, précisément l'Orient et l'Occident, ces deux entités qui sont complètement différentes. Entre elles, il semblait qu'il n'y avait aucune communication ni aucune possibilité d'échanges mutuels. Ainsi leur but était de vouloir assortir, marier, lier ces deux entités ensemble, et former à la fin un nouveau "style esthétique", c'était le rêve de cette génération d'artistes pionniers, de Lin Fengmian, Zao Wou-ki. Mais je pense que maintenant ce n'est plus comme ça. Maintenant on ne doit pas considérer les choses de l'Orient et de l'Occident comme deux entités différentes combinables, mais

> comme un problème de fusion, non pas sur le style formel ou sur certains détails, ni non plus sur certains concepts isolés, esthétiques et académiques, mais sur les structures, sur le système. Les "structures" et le "système" sont extrêmement fondamentaux. Ce n'est que quand nous comprendrons la fusion au niveau structurel, par exemple disons les structures langagières, que nous pourrons trouver plus de propriétés communes. Ce n'est pas que nous voulons trouver plus de problèmes divergents, mais découvrir des différences pour trouver des propriétés communes. Non pour persister dans notre différence, mais à partir de là, pour trouver une chose commune à l'espèce humaine, ce n'est qu'ainsi que l'on établira véritablement les choses de notre terroir, de notre sinéité.
>
> [...] Après le défi du postmodernisme, de la culture pop, de la globalisation, alors que beaucoup d'artistes discutent de "l'ère des images", de "modes et de vogues" dans l'art contemporain chinois, nous avons besoin de poursuivre un nouveau discours esthétique, nous avons besoin de nous engager sur la route de la véritable élite intellectuelle. Ce n'est pas le simple problème de parler par slogans, comme dans le passé ces slogans que nous hurlions tous les jours, on a besoin de toute part, du point de vue de l'esthétique, de la philosophie, de la linguistique, de la culture, d'entreprendre un inventaire, le but est la nécessaire construction de notre propre système. Mais ce n'est certainement pas un modèle humain hégémonique, c'est une sorte de tribut et de démonstration d'une nation, comme la philosophie classique allemande à ses débuts a donné un bienfait universel à l'humanité, parlant vrai, parlant un peu trop, mais c'est ce qu'il est nécessaire de dire, c'est un de nos problèmes sur le plan des idées, qui consiste en "l'art abstrait".

Le site *Yishu guoji* [藝術國際 *Art international*] a publié en mai 2012 dans son numéro 161 le texte « *Dui "Zhongguo xing" de pipan* 对“中国性”的批判 [Critique de la "sinéité"] » de Liao Shangfei 廖上飞 [150]. L'auteur condamne les dérives du nationalisme culturel qui s'incarne dans la sinéité. Selon lui les critiques et les commissaires d'exposition sont trop souvent sous l'emprise de ce courant qu'il juge équivoque. Il s'appuie sur trois manifestations, *Le "Mur". Histoire et limites de l'art contemporain chinois*, organisée en 2005-2006 par Gao Minglu, *Porte d'entrée, esthétique chinoise*, présentée en 2006 au MoCA de Shanghai, dirigé à l'époque par Victoria Lu, et *"Sinéité" : exposition de documents de la recherche en art contemporain 2010,* proposée en 2010 par Wang Lin au *True Color Museum* de Suzhou. Dans son introduction Liao Shangfei situe clairement le débat au niveau politique :

---

[150] Liao Shangfei comme beaucoup de critiques et d'artistes chinois, tient un blog hébergé sur le site *Art international* <http://blog.artintern.net/blogs/articleinfo/liaoshangfei/309594>. Consulté le 25 mai 2012.

> La "sinéité" est un concept apparu récemment dans de nombreuses théories de critiques chinois. Il a certainement donné forme au "discours du nationalisme culturel" dans les milieux de l'art contemporain chinois. Qu'est-ce que la "sinéité" ? Pourquoi j'insiste sur la "sinéité" ? Quelles sortes de relations existe-t-il entre la "sinéité" du discours de la critique d'art et les "qualités chinoises", "le modèle chinois", les "caractéristiques nationales" qui donnent une intense coloration à l'idéologie politique ? En fin de compte la "sinéité" est-elle la quête du nouveau siècle, ou un nationalisme étriqué ?

L'article que Paul Gladston (université de Nottingham) a publié dans la revue *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art* en mars 2007 est longuement cité par Liao Shangfei [151]. Gladston y résume la position "anti-occidentale" de Gao Minglu et de Victoria Lu qui revendiquent de prendre en compte le contexte historique pour évaluer l'art chinois, en dépassant les discours théoriques et conceptuels occidentaux, qu'ils jugent inappropriés et stériles. Ils revendiquent ainsi un "modèle chinois" en ouvrant la porte au nationalisme culturel qui s'est rapidement propagé dans les milieux de l'art contemporain chinois, en se teintant de nationalisme politique. Le texte de présentation de Victoria Lu, soulignant la grandeur passée et présente de la Chine, en donne un exemple :

> Dans les conditions réelles de la Chine qui comprend un cinquième de la population mondiale, et une accumulation culturelle ininterrompue de cinq mille ans, est-il concevable que dans ce pays un destin soit impossible sur des bases chinoises, pour former son propre système de développement de l'art contemporain ? C'est ce problème solidement ancré dans les idées que les artistes de cette exposition explorent.

Liao Shangfei analyse le vocabulaire utilisé par Gao Minglu pour y débusquer la sinéité, tel que "modernité chinoise", "modernité totale", "modernité d'un autre genre"... Tous ces termes apparaissent dans les titres des livres de Gao dès 2006. En privilégiant la "totalité" ou encore "l'unité", cette "modernité chinoise" s'oppose à la "modernité", sous-entendue occidentale, qui se fonde sur la "divergence" ou "la division", ou encore, un terme récurrent chez Gao, le dualisme. Selon ce dernier, dans sa réponse à Gladston parue dans le numéro suivant de *Yishu*, la "sinéité" concerne la vérité historique, elle est une critique de la modernité, c'est une critique de la critique de l'art contemporain

---

[151] Le titre de cet article est « Writing on The Wall (and Entry Gate): A Critical response to Recent Curatorial Meditations on the "Chineseness" of Contemporary Chinese Visual Art ».

chinois qui questionne les caractéristiques de l'avant-garde et de la modernité en Chine :

> [...] au tout début de l'histoire de l'art moderne chinois, les révolutionnaires et les artistes en Chine ne comprenaient pas du tout la "modernité" comme une simple opposition binaire art/politique mais avançaient vers ce que j'appelle une "modernité totale", dit autrement, une modernité qui tente d'intégrer les domaines différents de la science, de la morale et de l'art, et non comme la rationalisation du modernisme occidental que décrit Max Weber, divisant les trois en domaines respectivement indépendants. La "sinéité" dans l'art contemporain chinois implique deux points : un, une histoire spécifique ; deux, une élucidation et une critique d'une vision à la fois locale et internationale. La "sinéité" ici n'a pas de lien direct avec les théories essentielles qui préservent la tradition et insistent sur l'histoire chinoise. Elle est un concept critique réel ayant comme but de porter un jugement critique spécifique. Ce qui est indéniable c'est que la "sinéité" est à la fois un produit du contexte de l'histoire chinoise et un produit du "dialogue" entre l'Occident et l'Orient...

Selon Gao, la sinéité est un outil servant à définir une modernité spécifiquement chinoise, indissociable de la nécessité de sauver la nation. Mais Liao Shangfei lui reproche de n'être qu'une métaphore stylistique désignant certaines caractéristiques chinoises (comme la psychologie, les coutumes ainsi que les modes de pensée) qui se distinguent des autres aires culturelles.

Chez Wang Lin, la sinéité est synonyme "d'expérience chinoise", soit "l'expérience de la Chine moderne", après la rencontre enrichissante avec l'Occident, à ne pas confondre avec "l'expérience chinoise de la tradition" toujours vivante aujourd'hui. Contrairement à Gao Minglu, Wang Lin a une vison positive de la modernité occidentale et ne remet pas en cause sa nature "divisée". Mais il se bat contre le centralisme de Pékin. Pour lui, la culture chinoise est un ensemble de cultures régionales, la prétendue "pureté" de la culture chinoise est une illusion. Les cultures régionales [*diyu wenhua* 地域文化 ou encore *quyu wenhua* 区域文化], en reliant contemporanéité et régionalisme, garantissent la diversité des cultures contemporaines ainsi que le pouvoir créateur des artistes, sans pour autant tomber dans le piège du post-colonialisme. Pour Wang Lin et Liao Shangfei, le nationalisme culturel auquel ils sont favorables – ils s'opposent en revanche au nationalisme politique – est la condition préalable à l'instauration d'un pluralisme culturel

pour contrecarrer l'hégémonie de la culture mondiale et lutter contre un "nationalisme culturel borné" ou "étriqué". Liao précise :

> Concernant la Chine, le nationalisme culturel est inévitablement un pluralisme culturel, c'est-à-dire un régionalisme culturel. Une culture ethnique traditionnelle d'une grande unité abstraite est en soi suspecte. La culture chinoise dont on discute en général désigne souvent la culture du fleuve Jaune de l'histoire de l'ethnie Han, et les caractéristiques des nombreuses formes culturelles d'une même Chine sont aujourd'hui le statut quo de la culture, ce n'est absolument pas une relation biunivoque. Ce dont on discute souvent, c'est une culture chinoise d'une race pure qui n'existe plus depuis longtemps, bien qu'on considère cette base pour débattre des relations culturelles Chine-Occident dans le contexte de la globalisation. C'est ce qui fait justement problème. Les Chinois, depuis l'ouverture du commerce international, ont progressivement vécu dans une situation d'échanges culturels entre la Chine et l'extérieur. Beaucoup de choses de la culture occidentale sont devenues la réalité et l'environnement de vie dont les Chinois ne peuvent se passer. Les Chinois d'aujourd'hui s'asseyent dans le canapé du salon et non sur le siège en bois de la pièce centrale, ils portent des sous-vêtements et un par-dessus et non la longue robe et la jaquette à col montant, ils écrivent avec un stylo-plume et un clavier et non l'encre, le pinceau et le papier *xuan* [152]. Ce que la globalisation des techniques économiques a apporté, c'est inévitablement un métissage culturel, une symbiose [*ni zhong you wo*, *wo zhong you ni* 你中有我，我中有你 : en toi il y a moi, en moi, il y a toi [153]] en un esprit culturel. Dans ces relations et cette réalité, nous ne pouvons que discuter des questions de ton/mon identité culturelle. Aujourd'hui où la mondialisation de l'économie menace le pluralisme culturel mondial, l'"expérience chinoise" mais encore l'"expérience du Nord-Est" et l'"expérience du Sud-Ouest" [de la Chine] etc. sont précisément les causes importantes de la formation des individualités artistiques. Dans l'art contemporain il n'y a pas d'individualité complètement séparée de l'environnement de vie, il n'y a pas non plus une internationalité qui rejette complètement la tradition culturelle. Je m'oppose au nationalisme étriqué dans l'art contemporain. La tradition culturelle nationale, en ce qui concerne sa nature, est un concept classique.

---

[152] Le papier *xuan*, qui a été ajouté récemment à la liste de l'héritage immatériel de l'UNESCO, est une sorte de papier qui a vu le jour dans la Chine ancienne. Il était utilisé pour écrire et peindre. Il est célèbre pour sa douceur et sa texture fine, qui conviennent à la calligraphie et à la peinture chinoises. Il est remarquablement résistant, du bois d'orme rentre dans sa composition. Cf. l'article de CEN Delin 岑德麟, SCHMITT, Céline (adapt.) (2013). « Le papier *xuan* dans la restauration des peintures et calligraphies chinoises ». *Arts Asiatiques*, Vol. 68 - 2013, p. 87-90.

[153] Expression extraite d'une poésie adressée au peintre Zhao Mengfu 赵孟俯 (1254-1322) par son épouse. Mot à mot : *je suis en toi, tu es en moi*, d'où le choix du terme "symbiose" pour la traduction.

Dans un autre texte accessible sur son blog, Wang Lin précise les motivations de son exposition présentée à Suzhou [154] :

> Disons théoriquement, en faisant *"Sinéité", documents de l'art contemporain,* mon objectif est très simple : nous devons aujourd'hui dans l'art mondial présenter le pouvoir créateur des Chinois. Du point de vue spirituel, développer la contribution des Chinois à l'intelligence de cette époque, de ce monde. Mais ce droit à la culture doit revenir à la société civile (民间), c'est l'objectif essentiel de mon exposition. Ce que je veux défier, c'est la sinéité idéologisée, institutionnalisée. Le gouvernement chinois prive trop la société civile, en lui déniant tout droit à une culture autonome qui lui soit propre. Je suis allé dans de nombreux pays, dont l'Europe de l'Est, la Birmanie, le Vietnam, les sociétés civiles ont une croissance culturelle indépendante, développent sans cesse les cultures appartenant à ces groupes ethniques, à ces régions. Mais l'art et la culture en Chine font face à un problème majeur, il dépend de l'institutionnalisation et de l'idéologisation.

Wang Lin reconnaît deux fonctions à la sinéité mise en évidence dans l'art contemporain : vis-à-vis du public, l'œuvre est porteuse d'informations sur la réalité de la Chine actuelle, elle prend donc en charge une mission documentaire – ce type d'œuvres correspond dans la littérature chinoise à un genre noble, la "littérature de reportage", et bénéficie de la vogue apparue ces dernières années dans les grandes expositions internationales, avec des œuvres photographiques, vidéographiques traitant de sujets politiques, sociologiques – ; la sinéité montre aussi comment les artistes réinvestissent la culture traditionnelle, longtemps bannie, mais qui aujourd'hui apporte une plus-value à l'art chinois et lui permet de se singulariser dans la production internationale – sur ce second point, les œuvres profitent et participent de l'essor du communautarisme. Dans la courte préface du catalogue de cette exposition Wang Lin précise :

> L'art contemporain chinois est devenu un objet qui retient l'attention du milieu artistique international. La prépondérance des discours européens et américains ont eu une influence énorme sur les artistes chinois. Le visage que l'art contemporain chinois présente à l'opinion publique est contrôlé à un très haut

---

[154] Sur la couverture du catalogue édité à l'occasion de cette exposition, "*Zhongguo xing" — dangdai yishu yanjiu wenxian zhan* "中国性" 当代艺术文献展 est rendu par *Nature of China. Contemporary Art Documenta*. *Documenta*, qui "traduit" *wenxian zhan* ou mot à mot « exposition de documents de recherche » (ou d'étude), n'est pas un terme neutre mais renvoie à la série d'expositions présentées dans les années 1990 et à la célèbre manifestation organisée tous les cinq ans à Kassel, soit *Kasai'er wenxian zhan* 卡塞尔文献展. Est-ce un clin d'œil volontaire de Wang Lin tentant de rivaliser avec le modèle allemand ?

> niveau, à l'intérieur et à l'extérieur du pays, par le marché capitaliste et par une conscience culturelle officielle, et ne peut montrer pleinement, dans la période d'ouverture, la recherche spirituelle et la réalité de la culture des Chinois. Concernant l'art contemporain chinois dans le contexte de plus en plus globalisé, que ce soit d'après les livres d'histoire ou selon la critique sur place, l'émergence de la "sinéité" est devenue la question qui mérite d'être explorée. D'un côté, comment la création artistique révèle les conditions actuelles d'existence des Chinois, d'un autre côté, comment les ressources artistiques, considérées par la culture et l'histoire chinoises, ont-elles touché l'intelligence créatrice des artistes contemporains.
>
> L'histoire et la tradition culturelle ne sont plus délibérément rejetées comme à l'époque du modernisme, mais forment les paramètres majeurs de l'indépendance de l'art contemporain chinois vis-à-vis des nombreuses nations du monde. Leurs conditions préalables sont précisément les relations de l'histoire et de l'individu et non la tradition considérée comme l'expression des habitudes de la conscience collective et la manifestation du pouvoir. L'art contemporain doit partir des besoins que développe l'esprit individuel, pour déterminer dans son processus les valeurs culturelles et l'appartenance à l'histoire de l'existence de l'esthétique, c'est à dire pour établir fermement dans les activités artistiques le sens historique des productions culturelles.
>
> [...] Cette exposition met l'accent sur la mise en lumière de l'expérience de vie des Chinois dans le contexte de la globalisation et présente l'intelligence de la culture chinoise dans les productions individuelles des artistes, en considérant les interactions, les apports conjoints de la sinéité et de la contemporanéité comme la caractéristique actuelle la plus importance de l'art contemporain chinois. L'idée se trouve dans les œuvres qui montrent les relations produites entre l'esprit historique de l'art chinois et l'histoire spirituelle. L'art contemporain chinois du XXIe siècle a besoin d'une recherche académique indépendante, ouverte, approfondie, soutenue. J'espère que cette exposition est un début, qu'ensuite on pourra continuer le travail selon des angles différents [155].

En se référant au texte d'Achille Bonito Oliva publié en 2011 dans la revue *Yishu dangdai* sur le travail de Zhang Yu, *L'art est le théâtre de la différence : les œuvres d'empreintes digitales de Zhang Yu,* Liao Shangfei rapproche le parti pris régionaliste de Wang Lin du "nomadisme culturel", stratégie que proposait ce célèbre commissaire italien dans les années 1980 pour échapper

---

[155] Cette exposition regroupait près de 50 artistes parmi lesquels quelques notoriétés comme Yang Fudong 杨福东, He Yunchang 何云昌, Wang Jianwei 汪建伟, Sui Jianguo, Liu Jianhua 刘建华, Liang Shaoji 梁绍基. Six des artistes choisis par Wang Lin ont participé à la grande exposition de 2009, *École du* yi *: La pensée du siècle* [*Yi pai —— shiji siwei* 意派——世纪思维 *Yi Pai : The Century Mentality*], organisée par Gao Minglu. Il s'agit de He Yunchang, Sui Jianguo, Wang Jianwei, Liang Shaoji, Zuo Zhengyao et Jiao Xingtao.

à la fois à la globalisation uniformisante et à la tribalisation qui implique nationalisme et fondamentalisme :

> D'après lui [Wang Lin], la culture régionale est la condition préalable qui garantit la diversité des cultures contemporaines. C'est similaire au "nomadisme culturel" prôné par le commissaire italien Achille Bonito Oliva "la globalisation (comme Benjamin la désigne non sans sarcasme) change 'le monde en un monde manipulateur (Mc Mondo)', menace les caractéristiques de l'identité de chaque individu et dissipe les efforts d'individuation : l'homogénéisation des structures économiques détermine l'homogénéisation des attitudes culturelles. Et en considérant la réaction et le recul face à cette tendance, la tribalisation, le nationalisme, ont commencé à gagner du terrain, on a commencé à considérer un événement de son propre microcosme comme une réponse aux événements du macrocosme face au développement technologique, et ces genres d'événements sont de plus en liens étroits avec le contexte social à l'intérieur d'autres domaines qui concernent l'agression du microcosme des gens".

La sinéité chez les critiques d'art chinois n'implique donc pas la tentation d'un retour à une Chine classique nostalgique, fondatrice d'une civilisation en avance sur l'Occident, mais elle est envisagée comme un moyen d'analyser les possibilités d'existence de la (les) culture(s) chinoise(s) dans les échanges internationaux. Cependant les critiques chinois ne remettent pas en cause la nécessité pour beaucoup d'artistes chinois d'afficher clairement leur identité, et certains l'intègrent dans les caractéristiques des œuvres. L'exemple le plus frappant est l'analyse d'une installation de Cai Guoqiang *Emprunter les flèches de l'ennemi* que propose Dai Dan 戴丹 pour illustrer l'application de l'analyse situationnelle de Karl Popper aux œuvres d'art, dans son article « Une autre orientation de la critique, l'analyse situationnelle. Exemple de "Emprunter les flèches de l'ennemi" de Cai Guoqiang », paru dans le deuxième numéro de *Critique d'art* [*Pipingjia* 批评家] de décembre 2008, dans la rubrique "Repenser la critique". L'artiste a puisé au cœur de la langue et de l'histoire chinoise – l'époque des Trois Royaumes 220-280 apr. J.-C. – , il a utilisé des matériaux locaux comme la barque de pêche provenant de sa région natale, le drapeau national comme emblème de son identité, pour créer une œuvre qui tente de dépasser le contexte national (Ill. 16 et *infra* p. 521 *sqq*.).

Cette mise en avant d'une spécificité chinoise permet aux auteurs de proposer un modèle non tributaire des valeurs occidentales, de se

réapproprier l'art contemporain chinois en minimisant ses emprunts à l'Occident tout en légitimant son éclectisme par toutes les opérations d'assemblage, de fusion, de régénération, de synthèse dont procèdent les artistes, le tout en accord avec les notions de totalité, de symbiose propres à la sinéité. Cependant, celle-ci n'est plus incarnée par la culture chinoise contemporaine, pervertie par la culture occidentale, on doit donc la chercher dans l'Antiquité, c'est "l'ancienneté" de la Chine qui est porteuse des caractéristiques nationales, alors que selon Gao Minglu ou Victoria Lu "l'occidentalité" est synonyme de "modernité". Dans leurs textes tous deux valorisent le "labeur", les démarches artistiques qui exigent un long travail manuel, en répétant le même geste. Cette particularité, que Gao appelle "maximalisme", est attribuée à la "sinéité", elle est aussi repérée par Li Xianting dans un de ses derniers textes, *Chapelet et traits de pinceau*, présenté *infra* p. 478 *sqq.* Cet éloge de l'artisanat est au centre du texte de Victoria Lu qui avait même invité un cardeur de la province du Hunan à présenter son très ancien métier lors de démonstrations pendant l'exposition. Le retour aux valeurs chinoises met aussi en lumière l'art lettré, ses outils, sa philosophie, son attention aux changements subtils de la nature, car pour Victoria Lu, l'art lettré, héritier d'une culture ininterrompue pendant cinq millénaires (sic), est le seul capable d'incarner l'esprit créateur spécifique à la culture chinoise. L'art contemporain chinois est ainsi considéré comme l'exemple réussi d'un métissage composite, créant une diversité et une pluralité de productions, et qui est aussi porteur d'un art traditionnel venu tout droit du passé. Il est une illustration de cet esprit de synthèse cher à Gao Minglu.
Mais Liao dénonce la thèse de Victoria Lu selon laquelle la reconstruction de la sinéité passe par l'art lettré, induisant une culture chinoise unique, inaltérable. Il qualifie cette pensée d'"essentialisme culturel" [156].

La valorisation de la culture lettrée est très perceptible dans les milieux universitaires, ainsi les jardins classiques que le SFAI reconstitue, pierre après pierre, sur son nouveau campus ou la précieuse édition de l'Académie des

---

[156] L'exposition du MoCA présentait plus de soixante artistes, chinois ou étrangers vivant ou travaillant en Chine, parmi lesquels Ai Weiwei, Wim Delvoye, Ding Yi, Du Zhenjun, Liu Jianhua, Lu Qing, Miao Xiaochun, Qiu Zhijie, Shi Guorui, Wu Shanzhuan, Yan Lei, Yang Fudong, Zhao Bandi... Un symbole universel de la Chine, le panda, était mis à l'honneur, il participe aussi, selon Victoria Lu, de la refondation de la sinéité (!).

beaux-arts de Chine publiée à l'occasion de la célébration du 80ème anniversaire de la création de cette vénérable école.

Le retour de Confucius

Pour nourrir ce nationalisme culturel tout en assurant la cohésion du pays au moment du démantèlement de l'ex-URSS, le pouvoir a "réinventé" la philosophie de Confucius, la transformant en un produit exportable et séduisant. Ce retour vers la culture classique, encouragé dans les écoles chinoises, étalé en slogans dans tous les lieux publics, affecte aussi le milieu de la critique d'art, dont l'exemple le plus frappant est la réflexion théorique de Gao Minglu. Jugeant les théories esthétiques classiques chinoises inaptes à rendre compte des œuvres contemporaines, il tente de les actualiser pour en utiliser les ressources, de mettre le passé au service du présent. Mais il se démarque des nouveaux confucianistes, originaires essentiellement de Taiwan, dénonçant l'altération de leurs connaissances du vécu de la Chine continentale et la récupération de leurs discours à des fins politiques, au détriment de qualités critiques indispensables [157] . Gao propose selon ses propres mots, d'assimiler les idées (la quintessence) du néo-confucianisme tout en préservant un esprit critique indépendant. Sa réflexion s'inscrit aussi dans le contexte de la mondialisation, en affichant une ambition universelle : forger un outil (sa théorie *yi pai*), un "nouveau mode de pensée", pour rendre compte de l'art chinois, non pas de la peinture traditionnelle chinoise, la *guohua*, mais d'œuvres contemporaines radicales comme les performances exacerbées de Zhang Huan, une théorie capable également d'analyser l'art étranger. Gao élabore cet outil en se référant à de nombreux auteurs classiques qu'il confronte aux philosophes et linguistes occidentaux.

Les Instituts Confucius au sein des universités

Dans sa volonté de retrouver la première place parmi les nations, le confucianisme devient ainsi dans les mains du Parti l'arme privilégiée du *soft power*, expression désignant un mode d'influence "articulant des objectifs linguistiques, culturels, économiques et stratégiques". Anne Cheng dans

---

[157] Distinction entre les "nouveaux confucianistes" apparus à la fin du XXe siècle des "néo-confucianistes" des dynasties Song et Ming (Zufferey, 2004, 240).

l'entretien « Confucius réinventé, un produit d'exportation chinois » accordé au journal *Rue 89* en mars 2012 précise :

> Ce retour [de Confucius] est net depuis dix ou quinze ans mais il évolue, instrumentalisé qu'il est par le discours politique qui s'approprie aussi le passé impérial de la Chine. Après le délire utopique de la Révolution Culturelle (1966-1976), il s'agissait pour les dirigeants de se redonner une légitimité et, à la suite du massacre de la place Tian'anmen de 1989, de proclamer la nécessité du Parti unique comme ciment de la nation et garant de l'intégrité du territoire chinois. Légitimité politique mais aussi idéologique, le communisme étant remplacé par le culte de l'argent. Cela ne suffisant pas, le passé glorieux de la Chine impériale est sollicité et c'est dans ce cadre que Confucius est pris comme symbole unique de cette gloire et de cette unité impériales.

La diffusion de cette nouvelle propagande a sollicité particulièrement le milieu universitaire, tant en France qu'à l'étranger, par la stratégie d'implanter, dès 2004, des « Instituts Confucius ». La volonté de la mise en place d'un vaste réseau s'inscrit au cœur du projet nationaliste du gouvernement. Contrairement aux structures similaires comme l'Alliance française ou les British Council, les instituts sont créés dans les universités publiques. Il en existe une quinzaine en France, adossés au département d'études asiatiques et plus de 350 dans le monde. Face à la manne financière apportée par le gouvernement chinois, qui compense ainsi la faiblesse des crédits publics accordés à l'enseignement de la langue chinoise dans l'enseignement public, ce sont les partenaires qui sont demandeurs. Associé à une université chinoise, chaque institut est co-dirigé par un enseignant français et un universitaire chinois, ce dernier étant sous l'autorité d'un organisme gouvernemental, le Hanban 汉办, Bureau de la Commission pour la diffusion internationale du chinois [158] . Une "déclaration d'intention", accessible sur internet, par exemple sur le site de Paris-Diderot, en affiche la mission qui est de promouvoir la langue et la culture chinoise :

> Forte de 1,3 milliards d'habitants, la Chine s'ouvre sur le monde et multiplie les échanges sur le plan économique et industriel, ainsi que dans le domaine de l'enseignement supérieur et de la recherche. Cela se traduit par des

[158] On peut suivre les nombreuses activités de cet organisme sur le site officiel (version française). On y apprend que sa directrice, madame Xu Lin a reçu en avril 2012, au nom du gouvernement français, les palmes académiques des mains de Sylvie Bermann, Ambassadeur de France en Chine. Xu Lin est aussi directrice exécutive du Siège des Instituts Confucius. *URL* <http://french.hanban.org/news/node_7753.htm>. Consulté le 1er mai 2012.

> implantations d'entreprises chinoises à travers les cinq continents, des implantations d'entreprises étrangères en Chine, le développement du commerce international, des accords de coopération universitaire et des échanges d'étudiants. La Chine offre ainsi de nombreuses opportunités d'échanges tant au niveau individuel qu'à celui des entreprises.
> Afin de promouvoir la langue et la culture chinoises, des Instituts Confucius sont créés à travers tous les continents. Ces instituts proposent des cours de langues, des séminaires sur la Chine ancienne ou actuelle ainsi que des activités culturelles.

Cependant, dans le règlement qui lie les universités hébergeant un institut et le Hanban, il est clairement stipulé par la clause prévue à l'article 4 qu'il est interdit de contrevenir à la législation chinoise. Ainsi les universités s'engagent dans leur propre enceinte "à ne rien entreprendre, dans le cadre de l'Institut Confucius, qui serait illégal sur le sol chinois ou porterait atteinte aux valeurs du PCC". Les universités, liées par un généreux contrat financier – l'université de Genève par exemple perçoit chaque année du Hanban une somme de 100 000 francs suisses – accueillent ainsi en leur sein des sortes de "cellules cancéreuses" [159], et se contraignent à s'autocensurer, à délaisser les valeurs éthiques qu'elles défendent ouvertement. Certains sujets comme la situation politique au Tibet, les événements de Tian'anmen sont ainsi écartés des programmes. Anne Cheng dans l'article cité précédemment dénonce une idéologie pernicieuse.

Les enjeux politiques du soft power

Le concept de *soft power*, apparu après la guerre froide, a été développé aux États-Unis par Joseph Nye, professeur de l'université de Harvard, spécialiste de l'analyse des influences des états dans le système international. Opposé au *hard power* qui utilise des moyens coercitifs, le *soft power* procède par séduction, principalement en misant sur l'attractivité de la culture et en agissant sur les mentalités. Barthélémy Courmont dans *Chine, la grande séduction*, rappelle pour introduire son analyse du *soft power* chinois la définition de Nye (7) :

---

[159] Jean-Philippe Béja cité par Hélène Duvigneau dans « Instituts Confucius, la culture officielle à tous vents ». In *Connexions* n°53, mars 2010, p. 67 . En ligne sur le site ISSUU<issuu.com/ccifc/docs/connexions53web>. Consulté le 10 octobre 2013.

> Le soft power repose sur la capacité à définir l'agenda politique d'une manière qui oriente les préférences des autres. Le soft power va au-delà de la persuasion ou du pouvoir de conviction grâce à l'échange d'arguments. C'est la capacité à séduire et attirer. Et l'attraction mène souvent à l'acceptation ou à l'imitation.

Pour le gouvernement chinois, il s'agit par ce moyen de combattre la thèse courante qui présente la Chine comme une menace. Les dirigeants ont su profiter de l'opportunité de la perte de prestige des États-Unis, leur principal adversaire, en usant d'un discours mêlant des notions comme "émergence pacifique", "multipolarité", ils ont ainsi séduit de nombreux pays, dont beaucoup de pays émergents, souvent opposés à l'hégémonie américaine, et qui sont tentés par le modèle économique chinois. En plus des instituts Confucius chargés de faciliter l'apprentissage de la langue, la Chine investit aussi dans le développement de l'information qui reste sous contrôle du pouvoir, avec l'agence de presse *Xinhua*, la diffusion à travers le monde de programmes quotidiens en une cinquantaine de langues par la chaîne CCTV 9 ou par Radio Chine internationale. De même l'accueil d'étudiants étrangers et de touristes participent de cette opération de charme. Reste que ce *soft power* a ses limites, les attitudes du pouvoir, en particulier le bilan désastreux sur les droits humains, nuisent à l'image de la Chine, surtout dans les pays développés.

La culture étant un des enjeux de la campagne de séduction menée par le gouvernement chinois, l'art contemporain, qui accumule des records dans les salles des ventes, est aussi un vecteur de choix. Artistes et critiques prennent conscience de cette situation et en appellent à la vigilance (*infra* p. 216-217).

Dans un contexte où "les débats intellectuels aujourd'hui en Chine sont caractérisés" aussi bien "par « l'omni-absence » que l'omniprésence de l'appareil idéologique communiste" [160], il s'agit de comprendre comment les critiques, tenus entre tradition et modernité, tiraillés par la tentation nationaliste, analysent et jugent les œuvres, dégagent des courants

---

[160] Cf. introduction du numéro 31 de la revue *Extrême-Orient, Extrême-Occident* par THORAVAL, Joël, BILLIOUD, Sébastien (2009) : « La Chine des années 2000 : regards nouveaux sur le politique ». *Regards sur le politique en Chine aujourd'hui,* p. 5-31.

artistiques dans des "histoires de l'art contemporain chinois" et proposent des approches théoriques.

Crise de la culture, crise du langage

La culture anéantie

Le *dégel de l'intelligence* commence alors que la Chine, après les dix ans de terreur et de folie meurtrière de la Révolution culturelle n'est plus qu'un champ de ruines sur les plans économique et culturel. Même le célèbre cimetière de Babaoshan où reposent les martyrs de la Révolution à l'ouest de Pékin est à l'abandon, jonché de stèles brisées ou renversées.

Les dégâts sont particulièrement effroyables dans le domaine de la culture. En 1972, Simon Leys fait ce constat amer dans *Ombres chinoises* (53-54) :

> La Révolution culturelle a fermé tous les musées, ceux des temples anciens qu'elle a laissés debout ont été transformés qui en usine, qui en caserne, qui en dépôt d'ordures. Les bateleurs, les bouquinistes, les conteurs publics, les montreurs de marionnettes, les guinguettes, les mille métiers d'art, les boutiques de peintures, de calligraphies et d'antiquités (à l'exception de deux établissements maintenus en activité au seul usage des étrangers), bref tout ce qui composait le visage unique, divers, exquis et incomparable de Pékin, tout ce qui faisait de Pékin une ville quintessentiellement civilisée, avec sa truculence, sa verve, sa subtilité, son art de vivre, comme une aristocratie naturelle au milieu de la nation entière, — tout cela a disparu, englouti à jamais.

Il poursuit en nous faisant découvrir les six opéras "révolutionnaires-modèles", calamiteux, omniprésents, donnés en boucle dans les rares théâtres en fonctionnement, diffusés en permanence à la radio ou dans les haut-parleurs installés partout, auxquels nul ne peut échapper. Pour la littérature, dans son court chapitre « Petit intermède philosophique (163-167) », il détaille deux des rares livres disponibles en librairie, à part bien sûr *Le petit livre rouge* qu'il fallait connaître par cœur, à l'endroit et à l'envers. Il s'agit d'un *Vademecum de l'éleveur de cochons*, et d'une *Histoire abrégée de la philosophie européenne* présentant les courants philosophiques d'Héraclite à Sartre. Le lecteur chinois apprendra ainsi, par exemple, la vraie nature de l'existentialisme qui est :

> l'expression de la décadence corrompue et du pessimisme désespéré de la classe bourgeoise monopolistique à l'époque impérialiste ; c'est la philosophie

> dont la classe bourgeoise monopolistique se sert pour paralyser la volonté de lutte révolutionnaire du peuple…

La tyrannie de la langue

> *'La langue parle l'homme' plutôt que 'L'homme parle la langue.'* [161]

La langue n'est pas épargnée dans cette frénésie d'éradiquer toute forme d'intelligence, elle est réduite à quelques slogans. Bei Dao 北岛 dénonce la *mao-wenti* 毛文体 [mode-mao-d'écriture] (Cheng Yingxiang 97) :

> En vérité, à partir de 1949, s'est imposée une sorte de censure de l'expression écrite appelée « mode-mao-d'écriture » (mao-wenti), qui n'était rien d'autre qu'un recours à la tyrannie du langage en vue de contrôler la pensée et, par extension, la totalité des activités de l'esprit. Cette tyrannie est devenue terriblement pesante dans la dernière phase de la Révolution culturelle. Les gens avaient alors perdu la capacité de s'exprimer autrement qu'en langage codé de caractère purement propagandiste. Tout le monde vivait sous l'emprise d'une très grande peur.

Une telle description évoque le *novlangue* imaginé par George Orwell dans son roman de science-fiction *1984*, roman écrit précisément en 1949 ! Simon Leys met en parallèle le fonctionnement du *novlangue* et la langue maoïste, dont les objectifs sont les mêmes : la "crétinisation du peuple" (Leys 1974, 247-251) ; un florilège d'expressions, souvent en forme d'abréviations chiffrées, donne la mesure de cette *mao-wenti* dénoncée par Bei Dao.

Le discours que Hu Yaobang prononce en juillet 1975 à l'occasion de sa reprise de fonction à la direction de l'Académie des sciences, discours riche de métaphores triviales et agricoles qui semblent incongrues dans ce genre d'institution, montre comment on pouvait s'adresser à un auditoire universitaire à cette époque : « L'Académie des sciences est une académie des sciences, ce n'est pas une académie de production, un institut

[161] D'après Heidegger, *Être et temps*, cité par Marinelli (§ 24).

d'éducation, une académie de choux, une académie de patates, à l'Académie des sciences, on y fait des sciences, des sciences naturelles » [162].

Ce langage figé est soigneusement analysé par Maurizio Marinelli dans un article de la revue en ligne *Transtext(e)s Transcultures* « Names and Reality in Mao Zedong's Political Discourse on Intellectuals ». Dans ce texte, l'auteur analyse des documents qui définissent la politique du PCC à l'égard des intellectuels au cours de trois phases historiques distinctes : la période de Yan'an (1942) , le début de l'ère post-Mao (fin des années 1970), les années 1990. Il montre comment Mao Zedong, dès ses "interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an", en mai 1942 – alors qu'est lancé un important mouvement de "rectification" – transforme la langue pour asseoir son autorité et celle du Parti. Marinelli compare le nouveau langage maoïste avec celui de Deng Xiaoping, en examinant le discours de congratulations que ce dernier a prononcé le 13 octobre 1979 lors du quatrième congrès des travailleurs de l'art et de la littérature. Il souligne ainsi les éléments de symétrie et d'asymétrie, les lignes de convergence et de divergence entre les discours de Mao et de Deng. Ces deux discours s'adressent aux artistes et aux écrivains à 37 ans de distance, mais dans des contextes politiques très différents [163].

La rhétorique de Mao, qui use de puissantes métaphores et métonymies, transforme le lexique mais aussi l'usage des pronoms personnels et la structure des phrases. Marinelli note ainsi (§21) :

> Yan'an est la référence dans la définition d'un style qui présente la manière dont les ressources grammaticales, intégrées à la langue chinoise, sont utilisées comme des outils d'autorité, je me réfère aux particularités et aux caractéristiques suivantes qui sont intégrées de manière efficace dans les discours de Mao :

---

[162] Citation extraite de la biographie de Hu Yaobang :"*Kexueyuan jiushi kexueyanjiu bushi shengchanyuan*、*jiaoyuyuan, baicai yuan*、*tudou yuan, kexueyuan jiushi gao kexue de, gao zirankexuede* 科学院就是科学院，不是生产院、教育院、白菜院、土豆院，科学院就是搞科学的，搞自然科学的。" In ZHANG Liqun 張黎群 et al. (2005). *Hu Yaobang zhuan* 胡耀邦传 [Biographie de Hu Yaobang]. Vol.1 (1915-1976), Renmin chubanshe.

[163] En effet, "le discours de Deng fixe le cadre de l'"ouverture" dans le domaine culturel, ce qui démontre la volonté de réhabiliter les intellectuels afin de gagner leur soutien à la nouvelle politique du Parti tandis que, dans le même temps, il montre le caractère inacceptable des demandes soulevées pendant le mouvement pour la soi-disante "cinquième modernisation" (par exemple la démocratie)" (Marinelli § 22).

> - La nature analytique de la langue, qui permet d'être laconique, mais peut aussi créer la généralisation ou l'ambiguïté ;
> - L'ordre parataxique symétrique, caractérisé par la coordination des clauses et des phrases sans utilisation de connecteurs/modificateurs ;
> - La répétition des mêmes éléments lexicaux et un parallélisme structurel ;
> - L'absence de pronoms relatifs et la tendance à la coordination ;
> - L'utilisation de verbes modaux et de la forme en *ba* 把 [où le complément d'objet est antéposé (ndtr.)] – une utilisation fréquente qui "infuse dans les phrases-clés une force pragmatique et un fort caractère performatif" (§ 32).

Alors que l'expression consacrée pour désigner la pensée de Mao est "*pensée-maozedong*" – une agglutination que Roland Barthes a désignée par "brique" dans les notes de son voyage en Chine effectué en 1974 en compagnie de ses collègues de la revue *Tel quel* – c'est *lilun* [théorie], terme plus scientifique, qui s'applique à la pensée de Deng Xiaoping. Cependant, ces deux discours sont des exemples de "propagande verticale", dont le but est de :

> convaincre les récepteurs d'effectuer les directives provenant des hauts dirigeants. [...] L'ultime raison pour laquelle l'orateur utilise un langage précisément codifié, au moyen de motifs expressifs classiques et fixes, réside dans son intention de créer, via la langue, les limites au-delà desquelles le public a interdiction d'aller (§ 24).

Marinelli (§ 27-28) souligne dans ces discours impératifs, persuasifs, leur ton d'exhortation (par exemple chez Mao l'usage systématique de 'Camarades*'* [*Tongzhimen* 同志们], et dans l'expression plus formelle utilisée par Deng 'Chers délégués, chers camarades' [*Gewei Daibiao, gewei tongzhimen* 各位代表，各位同志] ; le choix stratégique du pronom à la première personne du pluriel *women* 我们 [nous] qui "indique à la fois un ton très excité et une fonction totalement inclusive" :

> L'utilisation de 'nous' révèle un capital symbolique fort – l'épitomé d'un univers émotionnel collectif – et désigne implicitement la majorité du peuple. 'Nous' désigne idéalement les 'masses', mais pratiquement le Parti, qui en est le représentant et voit le juste (*zheng* 正) point de vue : le seul à avoir une légitimité politique.

Ceux qui sont exclus de 'nous' sont désignés par :

> 'une petite partie' (*shaobufen* 少部分) ou 'une petite minorité' (*shaoshuren* 少数人 [quelques personnes]), une expression ambiguë, un trope rhétorique, qui a une connotation péjorative voilée et, en particulier dans l'ère post-Mao, a

souvent été utilisé comme un substitut à [...] 'ennemi' (*diren* 敌人). *Shaoshuren* est devenu une épitaphe codifiée pour indiquer les personnes qui sont mis au ban de la communauté idéale du 'peuple' (*Renmin* 人民) et exclus comme 'non-peuple' (*fei renmin* 非人民) ou, par déduction, comme 'éléments contre-révolutionnaires' (*fan geming fenzi* 反革命分子), parce qu'ils ne sont pas en conformité avec le 'mandat du Parti' (*dangxing* 党性). Le Parti est l'incarnation présumée de l'exactitude et le représentant de la volonté du peuple.
Le 'vous' (*nimen* 你们) est presque absent de ces discours, et donc le 'nous' (*women* 我们) se réfère à des récepteurs, prétendument les intellectuels. Mais dans les discours de Mao, le mot intellectuel (*zhishifenzi* 知识分子) porte toujours une connotation péjorative. Dans ses discours, les intellectuels sont appelés 'travailleurs des arts et des lettres' (*wenyi gongzuozhe* 文艺工作者). Deng Xiaoping a tendance à utiliser le terme *zhishifenzi* plus souvent que Mao, mais c'est seulement avec Jiang Zemin que le terme *zhishifenzi* devient prédominant et connoté positivement, bien que fondamentalement limité aux scientifiques.

L'usage du pronom 'nous' permet de "cacher la distance et mystifier l'ordre hiérarchique implicite entre le locuteur et les récepteurs", qui dans les discours de Mao sont "les cadres en charge des questions politiques et culturelles, et les intellectuels de l'establishment prêts à « servir » la révolution et le peuple" (§ 30). 'Nous' correspond "à la rectitude politique telle qu'elle est définie par le Parti, alors que 'je' est le sujet-pronom de statut libre, esprit individuel, et fait allusion à la liberté de la création littéraire". Pour formuler des ordres, Mao privilégie la structure en *ba* "qui met l'accent sur l'objet et exhorte le récepteur à obtenir un certain résultat" (§ 33). Dès le premier paragraphe de son discours inaugural à Yan'an Mao formule toute sa conception de l'art et de la littérature en lien avec la révolution. En pleine guerre, le soutien des intellectuels est indispensable pour diffuser l'esprit de Yan'an, qui déclare l'art et la littérature comme "véritables outils politiques". Les expressions militaires sont une des caractéristiques de ce langage maoïste ; ainsi "la littérature et l'art sont conçus comme des armes dans la guerre révolutionnaire". Cette guerre se déroule sur deux fronts, littéraire et militaire [*wenwu liangge zhanxian* 文武两个战线], et les intellectuels forment les "troupes de l'art et de la littérature [*wenyi duiwu* 文艺队伍] (§ 34) dont la mission est de libérer la pensée [*jiefang sixiang* 解放思想] (§ 35). Mao modèle ses discours en exagérant les relations logiques entre les différents éléments par l'usage de termes déictiques "qui infusent une forte vigueur pragmatique dans un discours oral", tels que *jiushi/zhe jiushi*

就是/这就是 [précisément... cela revient à] ou *jiuyao* 就要... *ye yao* 也要... *yejiushi* 也就是 [on doit alors.. on doit aussi... c'est-à-dire...] (§ 35).

Marinelli montre (§36) comment une expression qui incite à la liberté est en fait coercitive. Ainsi *jiefang sixiang* 解放思想 [libérer la pensée] *:*

> formule en quatre caractères inventée par Mao Zedong puis largement reprise par Deng Xiaoping après 1978, est entièrement codifiée et dissimule exactement le paradigme sémantique opposé, car elle ne fait pas référence à la liberté (*ziyou* 自由) des intellectuels, mais à leur alignement idéal sur la ligne du Parti.

Par un langage performatif, Mao définit la conduite des intellectuels qui n'ont pour seule issue que d'adopter la ligne du Parti. Ces discours, véritables appels à l'action, présentent comme caractéristiques la répétition d'éléments lexicaux et le parallélisme structurel. Beaucoup de phrases sont illocutoires, avec un effet performatif renforcé par les verbes modaux comme *yao* 要, *yinggai* 应该, *bixu* 必须 [vouloir, devoir, il faut absolument] (§ 38). Une autre caractéristique des discours de Mao et de Deng est l'emploi de termes "antithétiques tels que 'ancien' et 'nouveau', 'passé' et 'présent', comme dans cette expression privilégiée par Deng *tuichen chuxin* 推陈出新 [créer du nouveau en rejetant ce qui est révolu]. Marinelli en souligne l'ambiguïté dans le discours de Deng :

> Cette expression semble ambiguë dans la 'nouvelle période historique du socialisme' (*shehui zhuyi xin de lishi shiqi* 社会主义新的历史时期). Deng Xiaoping d'une part a l'intention de revendiquer la continuité avec l'héritage du passé, à savoir avec la politique de Mao envers les intellectuels de la 'période de dix-sept ans' (1949-1966), tandis que d'autre part, il s'efforce de se démarquer, lui-même et Mao Zedong, de toutes les 'erreurs' commises au cours des 'dix ans (1966-1976)' dont les boucs émissaires – Lin Biao et la Bande des Quatre – sont clairement identifiés dans son discours (§ 42).

La rhétorique de Mao, propre à la propagande de combat, mobilise l'ensemble de la nation et réaffirme "la valeur confucéenne de loyauté [*zhong* 忠]", une loyauté au Parti, alors que celle de Deng est une propagande d'intégration : "les intellectuels sont appelés à se regrouper sous l'égide de Deng" (§ 45). Marinelli montre comment le langage politique est encore omniprésent dans les expressions en vogue dans les années 1990 (§ 46) :

> Cette fonctionnalité insaisissable du langage politique a persisté et a eu tendance à devenir encore plus évidente dans l'ère post-Mao, comme une conséquence de la dichotomie croissante entre les mots et une réalité revendiquée. Un exemple clair peut être trouvé dans les deux expressions *jingshen wuran* 精神污染 [pollution spirituelle] utilisée dans la campagne politique en 1983-1984, et *jingshen wenming* 精神文明 [civilisation spirituelle] utilisée surtout dans les années 1990. Dans ces deux expressions composées, le sens du terme *jingshen* 精神 [esprit] suppose deux connotations antithétiques, et sa signification réelle provient essentiellement du mot d'accompagnement ('pollution' dans le première cas, 'civilisation' dans le second). Par conséquent, la totalité de l'expression semble extrêmement ambiguë et insaisissable. *Jingshen* est un des mots-clés du discours de Deng mais je ne voudrais pas le traduire par 'esprit', mais plutôt par 'politique', car il se réfère à la politique la plus appropriée du moment [164].

Dans ce type de discours sont privilégiées des expressions succinctes, formées de quatre caractères similaires aux proverbes traditionnels ou *chengyu*, faciles à mémoriser par un public souvent illettré. Beaucoup de ces formules intègrent des chiffres, avec une préférence pour 3 et 4, "permettant à l'orateur de réduire la complexité des enjeux politiques à une simple dichotomie" entre ce qui est 'droit' et ce qui est 'mauvais' (§ 50). En usant de termes comme 'commun', 'être d'un seul cœur et une seule âme' [*tongyin tongde de* 同音同德的], il donne à ses discours "une forte connotation éthique associée à un ton élogieux", et il s'appuie "sur le devoir traditionnel assigné aux intellectuels d'être préoccupés par les affaires publiques, basé sur un sens de l'éthique" (§ 53). Mais quand il demande aux intellectuels en faisant appel à leur responsabilité, "de mettre leurs compétences et leur expertise au service de la nation", il s'agit en fait de "consolider sa victoire personnelle".

Deng et Mao ont su tirer parti des implications socio-politiques de la grammaire de toute langue. Ainsi Marinelli souligne (§ 55) l'usage de la double négation – une double structure négative symétrique – dans la rhétorique maoïste, *meiyou* 没有... *meiyou* 没有... comme dans "Sans le Parti communiste il ne peut y avoir de nouvelle Chine (*meiyou gongchandang, jiu meiyou xinzhongguo* 没有共产党，就没有新中国)". Cette structure confère un sens de l'absolu au langage politique de Mao. Pour donner une cohésion et une force pragmatique à leurs discours, Mao et Deng usent de nombreuses

---

164 *Jingshen* revient souvent chez certains critiques d'art comme Li Xianting, Gao Minglu ou Wang Nanming (*infra* p. 501, p. 533 et p. 679).

répétitions, à la fois lexicales et structurelles, facilitant l'apprentissage par cœur de discours diffusés le plus souvent oralement (par haut-parleur). Parmi les slogans retenus figure "l'art et la littérature sont au service du peuple" [*wenyi wei renmin fuwu* 文艺为人民服务] (§ 63).

De même le style infantilisant – la répétition des éléments de coordination – dans les discours de propagande est le résultat d'une stratégie habile de la part de Mao. Mais chez Deng, la structure de ses discours est plus complexe, le message est ambigu car il s'agit de prôner une nouvelle stratégie politique sans renier les choix de Mao. "L'intention apparente du message contenu dans les discours politiques de Deng n'est pas le même que son contenu réel, et tout devient plus ambigu (§ 71)".

Mao et Deng ont marqué, transformé intentionnellement en profondeur la langue chinoise, afin d'atteindre directement les récepteurs, mais aussi "d'éviter a priori toute émergence possible de formes hétérodoxes de l'expression des sentiments et des idées personnelles" (§ 80).
Les proses de ces deux dirigeants sont étudiées dans les universités chinoises, elles sont toujours inscrites dans le cursus des écoles d'art (*infra* p. 212). L'analyse de Marinelli met ainsi en garde le lecteur qui pour s'approprier les textes doit rester vigilant et ne pas s'en tenir à une compréhension superficielle de certains termes utilisés à rebours : par exemple "libérer la pensée" ne signifie pas "penser librement". Cependant, écrivains et artistes se sont attelés à un travail de déconstruction de cette langue de propagande, Marinelli conclut son article en présentant la démarche de l'artiste Xu Bing (§ 81) :

> Dans l'ère post-Mao, [...] Des voix remarquables ont émergé dans les domaines artistiques et littéraires, où les intellectuels ont expérimenté les perturbations linguistiques, le multilinguisme, les mots et expressions dispersés, d'autres formes de narration, de disjonction, la fragmentation et même les caractères fracturés comme dans le cas de l'œuvre de Xu Bing. La déconstruction de la langue est un élément fondamental de son œuvre : Xu Bing étudie la création du langage, son apprentissage, les obstacles et les structures qu'il crée, et le sens et non-sens de l'écrit. Xu Bing est bien connu comme l'inventeur de milliers de « caractères-non-caractères », inscrits dans le *Livre du ciel* (*Tianshu* 天书) (1991) qui représente l'exemple le plus significatif d'œuvres d'art fondées sur la langue. Ces signes, réinventés par l'artiste, ressemblent à des caractères authentiques même s'ils sont absolument inintelligibles. Dans une autre œuvre, *Le président Mao a dit: un art pour le*

> *peuple* », Xu Bing, avec sa propre interprétation et compréhension, insiste sur la célèbre position idéologique maoïste concernant l'art et la littérature à Yan'an. Dans une autre installation *Mot vivant* (2001), Xu Bing va encore plus loin en explorant la transformation des écritures anglaise et chinoise [...].

Il s'agit pour les intellectuels de se réapproprier la langue mais aussi les connaissances, réduites à néant après la Révolution culturelle qui a ruiné toute base conceptuelle. Malgré la réouverture des universités, le niveau des diplômés reste médiocre. Liu Binyan juge bon nombre d'étudiants peu dignes d'être des intellectuels, il leur reproche un manque d'esprit critique, une incapacité à penser par eux-mêmes (Cheng Yingxiang 297). D'après Liu, les filières des sciences appliquées forment des bataillons de nouveaux mandarins dociles, alors que les sciences plus abstraites forment des esprits plus indépendants, qui se vouent plutôt à la recherche. Une nouvelle génération, prometteuse, celle malmenée par la Révolution culturelle, fait son entrée dans les milieux intellectuels, que ce soit dans le Parti ou dans le domaine académique. Elle comprend les personnes âgées entre 35-45 ans, qui pour la plupart se sont engagées dans le mouvement du 5 avril 1976 et qui ont pu, à force de travail, à partir de 1977, réussir les examens d'entrée à l'université, malgré l'interruption de leurs études secondaires. Très durement éprouvés par la vie, les désillusions et les souffrances, ces jeunes sont déterminés à œuvrer pour le bien public. Parmi eux, on trouve les "jeunes instruits" qui rentrent des campagnes reculées où ils avaient passé plus de dix ans pour y être "rééduqués". Ce sont de purs produits du régime, imbibés de la pensée-maozedong, du marxisme-léninisme, d'anciens gardes rouges, qui ont su profiter du chaos pour accéder, dans les bibliothèques désorganisées, aux ouvrages interdits, réservés alors aux cadres du Parti. Tous témoignent d'une douloureuse prise de conscience, les amenant à réfléchir par eux-mêmes. Une fois diplômés, ils mettent leur talent au service de la préparation des réformes, ou pour ceux qui maîtrisent une langue étrangère, ils s'attellent à la traduction de nombreux textes de la pensée occidentale. Plusieurs collections voient ainsi

le jour, qui font connaître au public une centaine d'ouvrages touchant aux sciences humaines [165].

Les œuvres, cibles d'attaques politiques

Comme le rappelle Claude Roy dans son article « Mort du poète Mao » (118), "désigner le mûrier pour s'en prendre au frêne" [166] – un des trente-six stratagèmes consistant à critiquer quelqu'un en parlant d'un autre – est l'expression courante utilisée pour évoquer les attaques visant des œuvres, alors qu'en fait la polémique a un but politique, renforcer le pouvoir en place ou éliminer un adversaire :

> Dans l'histoire de la République populaire de Chine, les débats sont extrêmement fréquents. Le débat sur le film *Wuxun* en 1951, par exemple, le débat sur le révisionnisme entre le PCC et le Parti soviétique en 1956, le débat sur la pièce de théâtre *La Démission de Hairui* en 1965, sont autant d'étapes du combat politique. Il est évident que ces débats n'ont pas la même signification ni la même fonction que s'ils avaient eu lieu dans un pays démocratique. Ils servent précisément à renforcer la domination de l'idéologie officielle. Peu importent les arguments scientifiques, artistiques, littéraires de l'objet du débat, ce sont toujours les raisons politiques ou idéologiques qui l'emportent. Et, chaque fois, l'idéologie en sort renforcée, son exactitude « re-confirmée. […] En vérité le débat idéologique est un moyen redoutable pour imposer la vérité, celle du Parti, du Chef et celle du Guide. (Chen Yan 37).

Cette caractéristique d'instrumentaliser les œuvres, aussi ancienne que la civilisation chinoise, est une conséquence de l'intrication du politique et de l'artistique. Bai Hua, auteur respecté, est ainsi la victime d'une campagne de dénigrement acharnée autour du scénario du film *Le Soleil et l'Homme* tiré de sa pièce de théâtre *Amour amer* (Cheng Yingxiang 110-137). Le seul but de l'attaque était en fait d'atteindre Hu Yaobang et de l'éliminer.

---

[165] Par exemple, les biographies de Nietzsche, Machiavel, Ésope et Montaigne (Éditions de l'Académie des sciences sociales au milieu des années 1980). Les éditions Huaxia, dirigées par Deng Pufang, fils de Deng Xiaoping, ont publié plusieurs titres de penseurs étrangers. Les écrits de Sartre ont été traduits et diffusés (Œuvres de théâtre, romans et *l'Être et le néant*). Quelques uns des auteurs cités par Chen Yan (78) : Merleau-Ponty, Sartre, Garaudy, Luckacs...

[166] *Zhi sang ma huai* 指桑骂槐, soit plus précisément "désigner le murier pour s'en prendre au sophora", vingt-sixième des *Trente-six stratagèmes*, le *Sanshiliu ji* 三十六计, un opuscule de stratégie, rédigé, selon le *GRN* à l'époque de la dynastie *Qing* (1644-1911), redécouvert et publié en 1941. Il consiste en un commentaire de 36 proverbes ou expressions idiomatiques ayant une application dans l'art de la guerre, de la politique, de la diplomatie ou des tractations commerciales. Il est redevenu très populaire en tant que manuel pouvant conduire au succès.

La bibliothèque idéale des critiques d'art chinois

La décennie quatre-vingt, malgré les campagnes menées contre plusieurs œuvres littéraires ou cinématographiques, est véritablement celle du réveil de l'intelligentsia chinoise qui sut mettre à profit le relâchement idéologique et se donner les moyens d'assouvir son immense curiosité intellectuelle.

Fièvre culturelle dans l'édition

Au milieu des années 1980, les ouvrages occidentaux réservés jusqu'alors à un usage interne [*neibu duwu* 内部读物] sont enfin accessibles au grand public, comme certaines œuvres de Freud (Cheng Xingxiang 300). Revues, collections, traductions de textes occidentaux connaissent un large succès dans toute la Chine, auprès d'une population embrasée par une passion culturelle, après être restée si longtemps coupée de son propre héritage et du monde extérieur.

Chen Yan rappelle le travail fondateur du philosophe Li Zehou, qui présenta la philosophie occidentale, dont les œuvres de Kant, mais aussi une histoire de la pensée chinoise en trois ouvrages "monumentaux". Ses textes sur l'esthétique *Mei de licheng* 美的歷程 [La voie de la beauté], publiés en 2000, sont datés du printemps 1979. Parmi les incitateurs de ce réveil culturel, Chen Yan (86-91) repère trois groupes d'intellectuels particulièrement actifs : *Vers le futur*, animé par Jin Guantao et Lin Qingfeng qui lancent avec un succès inattendu la collection *Vers le futur,* complétée ensuite par la revue éponyme ; l'*Académie de la culture chinoise*, fondée en janvier 1985 à laquelle participe Li Zehou et qui se donne pour mission l'enseignement de la culture chinoise (sous forme de stages et de cours par correspondance) ; l*a Culture : la Chine et le monde,* sous la houlette de Gan Yang, qui s'active dans la traduction et la diffusion des grands auteurs occidentaux des sciences humaines et sociales (philosophie, sociologie, histoire, linguistique, anthropologie...).

Ces publications ont eu un impact considérable sur les artistes de la nouvelle vague, qui ont souvent privilégié la réflexion au détriment de la pratique artistique. Li Xianting n'hésite pas à leur attribuer "une stature de philosophe" [*zhexue cengci* 哲学层次] dans son article « L'important n'est

pas l'art », publié dans *ZGMSB* le 14 juillet 1986, affirmant en introduction "le mouvement de 85 n'est pas un mouvement artistique". Cette effervescence éditoriale a aussi touché les critiques chinois, qui se réfèrent constamment à la pensée occidentale. Plusieurs outils permettent de dresser la liste des ouvrages traduits, et d'imaginer ainsi les ressources à disposition au début des années 1990.

Âge d'or des traductions

En 1986, une liste d'une centaine de titres publiés par Sanlian Shudian, est présentée en quatrième page du quotidien *Clarté* [*Guangming ribao* 光明日报] (le numéro du 10 décembre 1986) (Chen 91) [167]. L'appellation de cette ancienne maison d'édition installée à Pékin qui fusionne "Vie, études et nouveaux savoirs" retentit comme une profession de foi (*Shenghuo • dushu • xin zhi Sanlian shudian* 生活•读书•新知三联书店 [Librairie triptyque Vivre, étudier, nouveaux savoirs]). Dans cet inventaire de traductions et d'ouvrages chinois présentant des auteurs occidentaux, les publications sont rangées en trois grandes catégories : la collection soutenue par Gan Yang (Culture : la Chine et le monde [« *Wenhua : Zhongguo yu shijie* » *jikan* «文化: 中国与世界»集刊]) recense en trois chapitres, essentiellement des ouvrages d'auteurs chinois, comme Gan Yang et Li Zehou, traitant de culture chinoise, de littérature comparée, de culture occidentale ; des traductions de "textes académiques de l'Occident moderne" [*Xiandai Xifang xueshu wenku* 现代西方学术文库], soit 50 ouvrages [168] essentiellement de philosophie, sociologie,

---

[167] Dans ce même numéro de *Clarté*, on trouve aussi le bilan du travail réalisé par plusieurs maisons d'éditions pour fournir des supports à l'enseignement et à la recherche, dans les domaines des langues étrangères, de l'économie, de la physique, de la médecine... La plupart de ces maisons d'éditions ont été fondées au début de années 1980 et ont publié plus de 300 ouvrages traduits à partir de neuf langues différentes. L'article signalé par Chen se trouve en dernière page avec comme titre « 《Wenhua yu shijie》jikan《文化与世界》集刊 [Publications "La culture et le monde"] ».

[168] Un choix éclectique avec Husserl, Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty, Dummett, Popper, Marcuse, Adorno, Habermas, Gadamer, Ricœur (traduit par Gan Yang), Foucault (L*es mots et les choses*, traduit par Zhang Yisheng 张毅生), Derrida (*La voix et le phénomène)*, Rorty, Nietzsche, Cassirer, Jung, Jacques Maritain (1882-1973) (*L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*), Viktor Shklovsky (1893-1984), Todorov (*Critique de la critique*, ouvrage publié au Seuil en 1984), Freud, Eco, Jauss (1921-1997), Rollo May (1909-1994), Ruth Benedict (1887-1948) (*Patterns of Culture*), Weber, Charles Wright Mills (1916-1962), Georg Simmel (1858-1918), Max Scheler (1874-1928), Karl Mannheim (1893-1947), Talcott Parsons (1902-1979), Robert King Merton (1910-2003), Bernard Barber (1918-2006), Jon Elster (*Logique et société*), Samuel Phillips Huntington (1927-2008), Simone de Beauvoir, William Barrett (1913-1992), James C. Livingston, Joseph Levenson (1920-1969), et Taichi Sakaiya.

histoire de l'art; une rubrique "Nouveaux savoirs" [*Xin zhi wenku* 新知文库] avec 60 titres traduits d'auteurs américains, anglais, français, japonais, russes, allemands, suédois, dont plusieurs sont répertoriés dans la catégorie précédente. Le structuralisme y est largement représenté.

En 2001, dans la revue *Traces: a multilingual journal of cultural theory and translation*, Wang Xiaoming 王晓明 – actuellement directeur du centre pour les *Cultural Studies* contemporaines de l'université de Shanghai – a recensé 158 titres publiés au cours des années 1980-1990, une décennie qui selon lui mérite l'appellation de "golden age of written translation" (269) [169] , au même titre que la fin des Qing (fin XIX^{e} - début XX^{e}) et les débuts de la jeune République chinoise (années 1920-1930). La liste de 134 ouvrages, présentés par collections (*Traductions de textes d'esthétique, Culture : La Chine et le monde, Marche vers le futur, Nouveaux savoirs*) reprend et complète celle publiée par le quotidien *Clarté*. Dans l'article qui accompagne ce catalogue, « The Politics of Translation: Modes of Organization in the Chinese Translation Movement of the 1980s », Wang décrit le processus des traductions réalisées souvent à plusieurs mains, à partir de versions en différentes langues pour le même ouvrage, en particulier pour la collection *Meixue yiwen* 美学译文 [*Traductions de textes d'esthétique*] qui comprend plus de 35 titres. Dans cette liste figurent les auteurs souvent cités par les critiques chinois tels que Herbert Read, Nelson Goodman, Roland Barthes, Erwin Panofsky, Clive Bell, Benedetto Croce, Michael Ann Holly ou encore Wassily Kandinsky [170].

Pour les ouvrages en langue française, le centre de recherche des relations culturelles sino-françaises (Centre Etiemble) de l'institut de littérature et de culture comparées de l'université de Pékin, en collaboration avec le centre de sinologie de la section de recherche et de référence de la bibliothèque nationale de Pékin, a dressé en 1996 un catalogue des livres français

---

[169] Wang précise que de 1978 à 1987, dans le domaine des sciences humaines et sociales, près de 5000 traductions ont été répertoriées par Chen Jiuren en 1994, dans un ouvrage de plus de 2000 pages. [Catalogue condensé des traductions académiques en Chine, 1978-1987), section Sciences sociales].

[170] BELL, Clive. *Art.* 1913. Clive Bell est un critique d'art anglais (1881-1964) ; ARNHEIM, Rudolf. *Art et conscience visuelle*. Traduit en chinois par Teng Shouyao 腾守尧, publié en 1984. GOMBRICH, Ernst. *L'art et l'illusion. Psychologie de la représentation picturale*. Titre original : *Art and illusion*. Paris, Gallimard, 1971, (1960 pour la première édition chez Phaidon Press, Oxford.). La traduction par Fan Jingzhong 范景中 paraît en 1987.

traduits en chinois depuis la dynastie Qing, concernant la littérature (près des deux tiers de l'ouvrage) et les sciences humaines et sociales[171] . Les publications correspondent aux trois âges d'or notés par Wang, soit la fin des Qing, les années 1920-1930 et la période après la Révolution culturelle. Pour les années maoïstes, les livres traitant d'économie et de politique (Ouvrages de Garaudy, P. Lafargue, P. J. Proudhon, J. J. Rousseau), ou encore d'auteurs communistes (ainsi Marcel Cohen) ont été privilégiés, avec quelques exceptions, comme *Les œuvres philosophiques* de Diderot, traduction chinoise publiée en 1956 ou encore une anthologie de plus de 800 pages de textes de la philosophie française du XVIII^e^ siècle réalisée en 1963 par le Département de philosophie de l'université de Pékin. Parmi les auteurs du domaine des arts visuels, beaucoup sont des artistes (Bourdelle, Delacroix, Gauguin, Ingres, Rodin et Signac). À part *L'Art* de Rodin traduit en 1930, les autres titres ont été publiés au cours des années 1980, un choix très classique comparé aux ouvrages d'esthétique ou de sémiologie traduits peu de temps après leur sortie en France (par exemple ceux de Mikel Dufrenne, Foucault, Barthes, Todorov). Dans ce catalogue, est signalée la langue source utilisée par les traducteurs lorsqu'il ne s'agit pas du français. Ce peut être le russe ou l'anglais, en particulier pour Paul Ricœur et les premières traductions de Foucault. D'une manière générale, ce catalogue atteste aussi d'un choix très ouvert, couvrant l'ensemble des disciplines. Dans le chapitre consacré à l'art, les différents domaines sont représentés : arts visuels (peinture, sculpture, histoire de l'art), danse, musique, cinéma, technique de la photographie, traité de perspective, théâtre, avec de grandes figures de la pensée française et quelques auteurs aujourd'hui oubliés.

[171] Le titre de cet ouvrage est *Hanyi faguo shehui kexue yu renwen kexue tushu mulu* 汉译法国社会科学与人文科学图书目录 [Catalogue des livres traduits du français en chinois : lettres, sciences humaines et sciences sociales].

3 - La critique d'art : sortir de l'aphasie ?

Lors d'une conférence sur l'art abstrait donnée au Today Art Museum à Pékin en 2006 (*infra* p. 490 *sqq.*), Gao Minglu fait une distinction entre deux modes critiques en Chine, le discours sur l'art réaliste qu'il nomme "discours social" et qui domine actuellement la critique de l'art contemporain chinois en négligeant le deuxième mode, soit le discours esthétique. Ce désintérêt a conduit le langage de la critique à se banaliser, entraînant débordements et plus-values de sens. C'est pourquoi Gao plaide pour une attention au discours esthétique de l'art contemporain chinois, non seulement pour se confronter à l'art abstrait, mais surtout pour établir un discours critique autonome. Tout comme l'art abstrait, le discours esthétique est "une représentation des connaissances de l'histoire de l'art, et non la réfraction directe de la réalité sociale et de l'histoire".

Le mode critique en Chine

Les critiques chinois n'hésitent pas à convoquer Zhuang Zi ou Confucius, à puiser dans le *Traité des Mutations* (*Zhou Yi* ou *Yi Jing*) ou le corpus des traités d'esthétique dont celui de Zhang Yanyuan pour légitimer leur discours. Dai Dan 戴丹 (2008) considère les écrits de Xie He [172], actif au V^e^ siècle (dynastie du Sud 420-589), comme les fondements de la critique chinoise. En effet, dans le *Guhua pinlu* [Notes d'appréciation de la peinture ancienne], Xie He présente les "six règles" de la peinture dont l'influence fut considérable sur l'ensemble des générations suivantes. Tout comme Dai Dan, Gao Minglu fait de nombreuses références au corpus classique pour expliciter sa théorie de l'École du *yi*. Cette survivance des concepts classiques est aussi démontrée par Frédéric le Gouriérec (2000), qui a structuré sa thèse, comme je l'ai signalé plus haut, à partir du jugement moral. Afin de mettre en évidence les spécificités de cette critique d'art qui s'est illustrée dès la dynastie Han ainsi

---

[172] Xie He 谢赫, actif vers 500, peintre et théoricien; son ouvrage théorique et critique, le *Guhua Pinlu* 古画品录 est le plus ancien traité de peinture qui nous soit parvenu en entier. Il y formule les « Six Règles de la Peinture » ainsi que la fameuse distinction entre les peintres qui "ont le pinceau mais pas l'encre" et ceux qui "ont l'encre mais pas le pinceau". Le traité de Xie He est accessible en ligne <http://www.guoxue.com/jibu/wenlun/shihuad/shy_005.htm>. Yolaine ESCANDE en propose une traduction dans *Traités chinois de peinture et de calligraphie. Tome 1. Les textes fondateurs (des Han aux Sui).* p. 107-108.

que les notions qui resurgissent dans les théories actuelles, un détour par ce corpus n'est donc pas inutile. Il permet d'interroger comme François Martin (2004) dans « Jauger l'homme, juger l'œuvre » les liens étroits de la critique avec la littérature et la politique :

> ... en Chine, la critique morale et politique, qui préexiste à la critique artistique, qui en crée les conditions et en sous-entend le développement, qui possède en elle des connivences remarquables puisque née sur fond d'œuvre poétique, n'a-t-elle pas eu le double effet de la féconder et tout à la fois de la limiter, ou à tout le moins d'en tracer le parcours ?

Le discours critique dans la Chine classique

La poésie comme paradigme

La tradition critique en Chine est attestée par une littérature publiée sous forme de traités, codes, notations, registres, collections de propos sur la poésie, sur l'art, soucieuse de discrimination, d'évaluation, d'une hiérarchie des critères qui touchent tous les champs du savoir. En introduisant le numéro 26 de la revue *Extrême-Orient, Extrême-Occident* ayant pour titre *De la difficulté de juger. Quelques ressources du mode critique en Chine et au Viêt Nam,* Stéphane Feuillas (5) pose la question d'une théorisation de cette modalité critique, en remarquant l'absence d'un "outillage conceptuel" et d'une réflexion philosophique dont s'est dotée la civilisation occidentale de Platon à Kant, soulignant ainsi une relative indifférence à la systématisation et à la constitution d'*un esprit critique*. François Martin (14) démontre comment des objets poétiques – les Poèmes du *Shijing* – ont servi dès l'Antiquité comme instruments de la critique des hommes et de la société [173] , liant ainsi l'esthétique à la politique, le jugement des œuvres à celui de la conduite morale de leurs auteurs. La primauté du jugement moral est aussi mis en exergue par Frédéric Le Gouriérec (2000) qui l'utilise pour analyser les œuvres contemporaines. Cette tradition a pesé sur l'avenir de la critique littéraire, en instaurant la poésie comme genre littéraire dominant et comme

[173] Le *Shijing* 诗经 ou *Livre des Odes*, le Classique de la poésie, regroupe 305 pièces de vers, comprenant des chants religieux, rituels ou populaires, composés entre la dynastie des Zhou de l'Ouest (1046-771) et l'époque des Printemps et Automnes 春秋 (722-481), organisés en quatre parties. Tout fonctionnaire connaissait ces poèmes par cœur. Voir aussi une analyse dans GRANET, Marcel, *La civilisation chinoise, la vie publique et la vie privée*. Paris, Albin Michel, 1948, p. 344-347.

mode d'expression favori des gentilshommes, dès le IIIe siècle de notre ère. Le premier traité de critique littéraire, le *dianlun* 典论, rédigé par Cao Pi à cette époque, scelle les liens (F. Martin parle de *liberté conditionnelle*) de la littérature et de la politique [174] , qui seront de manière pesante toujours imposés aux écrivains et aux artistes tout au long du XXe siècle. Par exemple le Musée des Beaux-Arts de Shanghai célébrait en août 2007 le quatre-vingtième anniversaire de la fondation de l'Armée Populaire de Libération en exposant des poèmes calligraphiés de cent généraux de l'armée ; l'association officielle *Meixie* affirme que l'art est au service du peuple et du socialisme, et stipule ses obligations envers le Parti dans les deux premiers articles de ses statuts, tout en prônant l'étude des idéologies, du marxisme au "socialisme à la chinoise" de Deng Xiaoping ; dans le cursus universitaire de l'institut de la mode de Pékin figure la théorie des "trois représentations" de Jiang Zemin... (*Supra* p. 145 note 144).

La notion de sincérité

La sincérité *cheng* 诚 (ou authenticité selon les traducteurs) est une notion centrale chez les lettrés néo-confucéens de la dynastie Song (960-1279) (Anne Cheng 433) [175] . Dans le *Zhongyong* 中庸 [*L'invariable milieu* ou *La pratique équilibrée*] (590), "la sincérité c'est la voie suivie par le Ciel", elle permet au sage d'atteindre la "claire identification du bien". Jean-Claude Pastor (84-85) rappelle comment les néo-confucéens concevaient la sincérité, chez Zhang Zai 张载 (1020-1078) *cheng* équivaut à "la structure constitutive de l'univers" d'où le choix du terme "authenticité". Zhu Xi 朱熹 (1130-1200) considère la sincérité comme "authenticité et perfection du (fondement) du principe structurant céleste". Puis chez le philosophe Wang Fuzhi 王夫之 (1619-1692), la sincérité est "à comprendre comme la réalité constituant l'intégralité de l'Univers composé de souffle-énergie". "Fondement de toutes

---

[174] Cao Pi 曹丕, (187-226), l'Empereur Wendi 文帝, fils de Cao Cao 曹操, (155-220) Empereur et fondateur du Royaume de Wei 魏, (220-265), régna de 220 à 226, il est connu comme poète et critique littéraire. Son écrit *Dian lun* 典论 est le plus ancien ouvrage de critique littéraire.

[175] Dans le *Grand Ricci,* la sincérité est définie comme la "rectitude naturelle". Elle est pour les confucéens, "l'expression première et suprême de la bonté de la nature humaine" ; une "adhésion totale à la réalité naturelle au fond de soi" ; la "rectitude du cœur ouvert à 天道 *tian dao*, la Voie du Ciel".

les expressions de la vertu *de* 德, des sentiments et pensées justes, du bonheur et de la sagesse; la condition d'une conduite parfaite, fondée sur l'état de nature retrouvé en soi" (*Grand Ricci*), la sincérité est une qualité inhérente à la critique. Dans l'article « La critique à mes yeux », cité en partie par Jia Fangzhou (2003, Vol I, 364-365) [176], Li Xianting reprend ce concept de sincérité [*zhencheng* 真诚], de tous temps une notion déterminante dans l'art, mais note que la signification du terme change en fonction des époques. Pour le récepteur, la sincérité est dans le plaisir que l'amateur ressent dans l'intimité des pièces de sa collection. Celui-ci *caresse* les objets [*bawan* 把玩] : ce terme contient une connotation sensuelle et affective, l'idée de caresser *avec sincérité*. Li qualifie de *sincère* cette relation de l'amateur avec les œuvres, que ce soit le plaisir que procurent les peintures lettrées traditionnelles ou l'engouement pour l'habileté technique du réalisme traditionnel, cette relation *sincère* est toujours, selon lui, présente dans l'art contemporain.

La sincérité est loin d'être un sentiment suranné, elle est aussi revendiquée par les artistes. Ainsi Yang Fudong déclare lors d'un entretien avec Charles Merewether en 2003 qu'il faut "aborder l'art qu'on aime avec honnêteté et sincérité. [...] Quoiqu'on entreprenne, il est nécessaire avant toute chose d'être honnête et sincère."

Classer, c'est critiquer

Les joutes poétiques permettent de classer les mérites. Puis les examens impériaux de l'âge classique serviront à évaluer le talent, les qualités des ministres-poètes, car la critique des poètes est en même temps la critique des ministres. Le classement est l'objet premier de la critique. Confucius a excellé dans le choix des hommes, distinguant par exemple chez ses disciples leur conduite vertueuse, leur éloquence, leur talent pour les affaires politiques ou pour les études. Il les classa, les hiérarchisa en trois catégories : supérieure pour le savoir inné; puis ceux dont le savoir est acquis par l'étude, et ceux qui, manquant d'intelligence, travaillent à acquérir la sagesse. Tout en bas, dans une non-catégorie, ceux qui n'ont pas la possibilité d'étudier. Cette classification va s'imposer comme une base théorique indiscutable. Au III[e]

[176] Titre du texte « Wo yanzhong de yishu piping 我眼中的艺术批评 ». Le texte complet est accessible sur le site *Artxun* <http://news.artxun.com/lixiantinglixiantingwoyanzhongde yishupiping-1604-8017056.shtml>. Consulté le 1[er] avril 2012.

siècle de notre ère, il existe de nombreux ouvrages analysant les personnalités et classant les talents. Le *Traité de caractères* [*Renwuzhi* 人物志] de Liu Shao 刘邵, affinant les catégories de Confucius, est le plus connu. On y trouve pour la première fois l'idée que la place des individus dans la société est fonction de leur caractère. La critique littéraire a intégré les procédés de la critique des individus, l'attention majeure des auteurs portant aussi sur la question du classement. Le système dit des "neuf catégories" [*jiu pin* 九品], qui consiste à classer les fonctions en neuf rangs, ou degrés de qualité (*pin*), variation du classement de Confucius, est attribué aux Cao et date aussi de cette époque. Il est encore en vigueur aujourd'hui dans les notations scolaires. L'insulte qui dérive de cet antique classement *lao jiu*老九 [vieux 9] désigne en Chine la structure sociale la plus basse, ce terme péjoratif visant essentiellement les intellectuels (*supra* p. 131). Il est parfois encore utilisé à l'encontre des critiques d'art trop préoccupés par le marché.

Li Xianting, dans le texte mentionné plus haut, après avoir rappelé la notion de sincérité, évoque l'importance de la personnalité, qui ne concerne plus seulement l'individu pris isolément. Il insiste sur la relation entre un sujet perplexe et son époque instable. Celui-ci, grâce à un esprit indépendant et une sensibilité développée, une résistance à l'idéologie dominante et une capacité à prendre de la distance, peut alors insuffler dans son œuvre une dimension critique. Ainsi comme par le passé, le caractère reste déterminant chez le critique.

Les termes de la critique

François Martin (2004) propose une analyse des deux termes fondateurs de la critique, le premier désignant ce qui précède l'acte créateur, en crée la possibilité, soit le talent *cai* 才, d'où découle le classement, et ensuite *wen* 文, qui sanctionne l'œuvre comme processus achevé.

Pour François Martin, le caractère *cai* 才 a le triple sens de « matériau humain », c'est-à-dire « le bois dont on est fait », la « valeur humaine », la « richesse intérieure ». Il précise que le talent précède l'action mais qu'entre le talent et l'œuvre, il y a le travail, que vient souligner la graphie *cai* 材 [travail dans la matière], et qui a engendré des métaphores pour exprimer le travail

sur soi : la qualité du matériau doit être irréprochable, un bois pourri ne mérite pas d'être sculpté, nous enseigne Confucius en jugeant Zai Yu, l'un de ses disciples [177] . Par la poésie qui est l'expression immédiate du cœur de l'homme, le cœur de l'homme accompli *rencai* ne peut produire que des œuvres de talent : "à talent du cœur, œuvre de talent".

Lionello Venturi (1885-1961), en définissant la critique d'art dans son *Histoire de la critique d'art* (1938, 23-24), insiste aussi sur la personnalité de l'artiste. C'est elle qui marque d'un caractère éternel les éléments du goût, soit "les lois de l'art" qui n'ont qu'un caractère éphémère et contingent, selon les périodes ou les écoles. Cette position discutable mais proche de la conception chinoise, explique peut-être l'engouement des critiques chinois pour l'œuvre de Venturi, une référence privilégiée chez les auteurs étudiés ici [178].

La notion de talent est liée à celle de « métier », le métier créant les conditions de la spontanéité. Le métier, c'est l'entrée dans la culture acquise, mais acquise « sans laisser de traces » [179], le *wen* 文. Le critère pour juger l'homme de talent, en politique comme en littérature, est emprunté à Confucius (37), *wenzhi binbin* 文质彬彬, « l'équilibre harmonieux de l'ornement et de la substance », qui représente pour les Chinois la qualité suprême, le juste milieu *zhonghe* 中和 :

> Quand le naturel *zhi* 质 l'emporte sur la culture *wen* 文, cela donne un sauvage *ye* 野, quand la culture l'emporte sur le naturel, cela donne un pédant *li* 吏 ; l'exact équilibre du naturel et de la culture *wenzhibinbin* 文质彬彬 produit l'honnête homme *junzi* 君子 [180].

Dans cette traduction de Pierre Ryckmans le caractère *wen* est rendu par *culture,* désignée en chinois moderne par *wenhua* 文化, alors que François

---

[177] CONFUCIUS, *Les Entretiens de Confucius*. (RYCKMANS, Pierre (trad.) (édition de 1987). Paris : Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », p. 30. Le chapitre V est consacré à l'évaluation des talents.

[178] Cf. *infra*, p. 401-402, les commentaires de Yi Ying et de Yin Shuangxi.

[179] Expression de la critique picturale, développée par Shi Tao, largement commentée par Pierre Ryckmans, *op. cit*. p. 119. Concept de "sans traces", 无迹, "sans traces de pinceau", 无笔迹 a pour point de départ une notion technique, mais se prolonge ensuite d'un développement esthétique et philosophique.

[180] CONFUCIUS, *op. cit*. p. 37. Le *Grand Ricci* donne comme définition de cette expression : "La distinction des manières répond à l'élévation du caractère, soit un personnage accompli; être courtois et élégant; être délicat. Avec tant de délicatesse." *Wenzhi* 文质 a pour sens actuellement forme et fond.

Martin lui préfère *ornement*. *Wen* signifie motif naturel ou artificiel, signe d'écriture, en lien avec la beauté, une beauté qui fait sens, d'où le texte, le lieu où s'organisent les signes. Le « lettré » se dira *wenren* 文人, un « homme de lettres », un « homme cultivé », à la fois poète et fonctionnaire, agissant sur le monde par la politique et produisant de la beauté en tant que poète. Contrairement au poète de Platon banni de la cité [181] , le poète chinois, le *wenren,* la fait et l'organise avec comme premier outil le *wen*, le texte. Dans cette notion de *wen* incluant le beau, François Martin y voit l'intégration de l'art et de la morale. La formule de Confucius sera réinterprétée pour devenir un vrai discours sur l'art, glissant de la morale à l'art, cette notion d'équilibre entre nature et culture devenant alors un outil du discours critique [182]. Il est présent dans le *Wenxin diaolong*, 文心雕龙 [Esprit de la littérature en dragon ciselé], rédigé vers l'an 500 par Liu Xie 刘勰 (*ca.* 465-521), considéré comme le fondement de la théorie littéraire, d'où sont issues les théories picturales. Ce texte est étudié en détail par Valérie Lavoix (2004), qui précise les positions et devoirs du critique littéraire, dans son article « Le désenchantement de Liu Xie. Postures et devoirs du critique littéraire selon le chapitre XLVIII « Du connaisseur » du *Wenxin diaolong* ».

---

[181] PLATON, BACCOU (trad. et ed.) (1966). *La République*. Paris : Garnier-Flammarion, Chapitre III, p. 14: "Si donc un homme en apparence capable, par son habileté, de prendre toutes les formes et de tout imiter, venait dans notre ville pour s'y produire, lui et ses poèmes, nous le saluerions bien bas comme un être sacré, étonnant, agréable; mais nous lui dirions qu'il n'y a point d'homme comme lui dans notre cité et qu'il ne peut y en avoir; puis nous l'enverrions dans une autre ville, après avoir versé de la myrrhe sur sa tête et l'avoir couronné de bandelettes. Pour notre compte, visant à l'utilité, nous aurons recours au poète et au conteur plus austère et moins agréable qui imitera pour nous le ton de l'honnête homme et se conformera, dans son langage, aux règles que nous avons établies dès le début, lorsque nous entreprenions l'éducation de nos guerriers".

[182] François Martin cite un passage d'un texte du lettré Xu Gan 徐干(170-217), au début du IIIe siècle apr. J.-C. qui reprend presque mot pour mot Confucius : Les arts sont la ramure de la vertu; la vertu est la racine et le tronc de l'homme. Les uns comme l'autre ne peuvent exister indépendamment. Un homme qui serait incapable de produire de l'art, ne peut mener sa vertu au point de perfection; c'est un tel homme que l'on qualifiera de fruste (*ye* 野). Et si l'on veut être un homme accompli (*junzi* 君子), on doit être capable (de produire de l'art). F. Martin, *op. cit*. p. 26.

Conscience et positions du critique

Le *Wenxin diaolong*, œuvre en cinquante chapitres et dix rouleaux*,* est décrit par cette auteure comme une authentique théorie et histoire exhaustive de presque toutes les formes d'écrits. Dans celui-ci Liu Xie aborde la poésie noble et des textes fonctionnels comme les prescriptions médicales. Il pose des jugements esthétiques et normatifs sur les auteurs et les œuvres, propose une réflexion sur la création littéraire, le processus créatif, la réception de l'œuvre, disserte sur la rhétorique, sur la vocation des gens de lettres et leur rôle social. Il consacre un de ses derniers chapitres à la redéfinition des devoirs et des fonctions du juste « connaisseur » des belles-lettres, [*zhiyin* 知音], littéralement « le bon entendeur de l'harmonie » définissant idéalement la compétence et la posture du critique à la fois comme celle d'un juge et d'un révélateur des valeurs : « On pèse le principe interne comme sur une balance, on reflète [*zhao* 照] l'expression littéraire comme en un miroir [*jing* 镜]. »
Les écrits méta-critiques des différents auteurs étudiés dans ma thèse semblent parfois nourris par le regard précurseur et novateur de Liu Xie. Gao Minglu en reprend des formulations quand il évoque les caractéristiques de "l'école" japonaise du *Mono-ha*. (*Théorie de l'École du yi*, 81). Critères, perspicacité, partialité et pouvoir définis dans le *Wenxin Diaolong* restent toujours d'actualité [183].

- Observer en six critères

Le regard critique est au centre de cette réflexion. Valérie Lavoix (36) démontre comment tout le chapitre XLVIII « Du connaisseur » dégage un sentiment pathétique, qu'elle désigne par le terme de « désenchantement ». Liu Xie constate avec amertume la rareté des bons critiques, l'égarement du jugement, le destin des chefs d'œuvres méconnus *condamnés au sort des jarres où fermente le soja*, le goût vulgaire [184]. Sur l'appréciation trop souvent injuste ou erronée des œuvres, il avance trois raisons : « le préjugé en faveur

---

[183] Ce livre fondateur de la critique est en ligne sur le site *Guoxue* <http://www.guoxue.com/jibu/wenlun/wenxin/wenxingml.htm>. Consulté le 10 octobre 2013. L'ouvrage est toujours édité en Chine dans plusieurs collections, bien en vue dans les librairies.

[184] Cette amertume semble liée au fait que Liu Xie lui-même fut aussi injustement méconnu. Dans certains textes de Gao Minglu, en particulier ceux qui concernent l'art cynique, on retrouve les mêmes condamnations.

des anciens contre les modernes, la rivalité jalouse ou infatuée des littérateurs contemporains, l'ignorance de ceux qui parlent sans savoir ». Liu Xie avance ensuite six critères de jugement pour apprécier les œuvres [185]. La posture recommandée est celle de l'observation *guan* 观, terme repris du *Renwuzhi* de Liu Shao [186]. La question de l'imitation, considérée comme un péril, y est sous-jacente. Dans la graphie complexe du caractère *guan*, observer 觀, la partie de gauche signifie regarder *jian* 見 composé de l'œil *mu* 目, ainsi le regard est convoqué pour juger les œuvres littéraires, le critique est bien un scrutateur. Pour apprécier les peintures, on est dans le registre des saveurs *pin* 品 [187], trois bouches ne sont pas de trop, ou bien d'une sensualité tactile *bawan* 把玩, caresser. Cette relation aux œuvres d'art chez l'amateur n'est pas soumise au regard comme dans la culture occidentale [188]. Car *pin* 品 désigne les diverses catégories qualitatives des œuvres picturales ou littéraires [189], il était utilisé à l'origine par les censeurs pour jauger les qualités morales des

---

[185] Ces six critères sont : rendre manifeste leur « excellence ou leur médiocrité » [*youlie* 优劣], qui concernent l'établissement de la forme, la conception de l'œuvre [*weiti* 位体], la disposition de l'expression [*zhici* 置辞], touchant à la stylistique et à la linguistique, la permanence et l'innovation [*tongbian* 通变], l'insolite et le régulier [*qi zheng* 奇正], les allusions et les significations [*shiyi* 事义], les lois de la musicalité [*gongshang* 宫商], concernant l'euphonie, notamment tonale. Ces critères renvoient à différents chapitres du traité. L'œuvre littéraire dans sa forme et son expression est envisagée comme un ensemble organique comparé au corps humain, "les allusions et significations en constituent l'ossature et la moelle, l'expression et l'ornement la chair et la peau, la musicalité, le souffle et la voix." (Extrait du chapitre XXX *Dingshi* 定势). *Ibid.* p. 39.

[186] François Jullien dans le chapitre XI « Regard et recueillement » de *La grande image n'a pas de forme* (236) précise que ce caractère *guan* désigne indifféremment « regard » ou « spectacle », entrainant une relation associant « l'objet » et le sujet perceptif ("qui serait en regard").

[187] D'après le *Grand Ricci*, *pin* a parmi d'autres les sens de : Rang, degré, grade, dont "les neuf degrés de la fonction publique (dynastie Wei – dynastie Qing) (cf. le système dit des "neuf catégories" [*jiu pin* 九品] mentionné plus haut). Sorte, catégorie, style, genre. Qualité, degré de perfection ou de vertu ; (par extension) vertu. Conduite, comportement. Norme, modèle, standard. Exemplaire. Apprécier, évaluer, critiquer. Déguster (pour juger de la qualité). Produit, marchandise, objet, article... C'est aussi le spécificatif des goûts ou des mets savoureux. Tous ces sens sont liés à la notion d'appréciation.

[188] François Jullien *ibid.* insiste sur l'importance exclusive accordée au regard et à la perception dans la peinture occidentale, quelle soit italienne ou hollandaise, cette dernière se confond même avec l'image rétinienne (235-236) : "la perception visuelle étant elle-même un acte de représentation, il s'en suit que voir c'est (déjà) dessiner ; et c'est cette image, non plus en perspective mais optique, autrement dit ce monde « peint » sur la rétine, que peint le peintre hollandais."

[189] Cf. Les trois grandes classes hiérarchisant les artistes *infra* p.197.

candidats-fonctionnaires [190]. Ces « six critères d'observation » constituent le premier temps du processus d'appréciation d'une œuvre littéraire, en évaluant « leur excellence ou leur médiocrité » (Lavoix, 40).

- Scruter, prendre à rebours le processus créatif

Le second temps concerne la compréhension et la connaissance, atteindre l'auteur en ouvrant, scrutant son œuvre. Valérie Lavoix (40-41) montre l'originalité du vocabulaire et de la pensée de la critique littéraire, *une dichotomie et une interaction entre l'intériorité du poète et l'extériorité du monde, mais également du poème* : la posture critique est *un cheminement menant de l'extérieur à l'intérieur, à rebours du processus créatif jusqu'au sentiment.* Elle donne plusieurs exemples reprenant l'adage "le sentiment s'ébranle, le verbe prend forme". Ainsi le principe interne de l'œuvre est perçu par un esprit perspicace, ouvrant la voie à la possibilité d'une « transparence du texte ».

- Partialité du critique

En abordant la place du « sujet » qui considère « l'objet », l'auteur du *Wenxin diaolong* dénonce la partialité du critique, qui a toujours tendance à défendre ce qui lui ressemble et à dédaigner ce qui diffère, idée qui dès cette époque avait déjà été largement débattue dans les tout premiers textes de critique littéraire [191]. Les influences de l'évaluation des talents et des caractères dues au *Renwuzhi* ont entraîné de nouvelles valeurs comme la fidélité à soi-même, le « par soi-même ainsi » [*ziran* 自然], et la conscience exacerbée de l'infinie multiplicité des tempéraments et dispositions naturelles.

Une des caractéristiques du mode de critique de la tradition chinoise est d'apprécier les œuvres en fonction du tempérament des auteurs, ce qui rejaillit aussi sur le critique, sa partialité n'est pas seulement une affaire de goût, mais aussi de tempérament, le critique entre en résonance avec des œuvres conformes à son tempérament. Liu Xie propose des recettes et des

---

[190] Pierre Ryckmans, *op. cit.* p. 114. Notes de P. Ryckmans, au sujet du chapitre VII, *Le paysage*, p. 71-72.

[191] Valérie Lavoix cite Ge Hong 葛洪 (284-364) qui formulait ce même reproche envers ses contemporains dans son *Baopuzi waipian* 抱朴子外篇 (*Baopuzi* est le nom de plume de Ge Hong).

prescriptions pour tempérer l'empathie avec l'œuvre qui risque d'aveugler le critique : il exhorte celui-ci, en faisant un effort sur lui-même, à entretenir une vaste connaissance de son domaine, à rechercher une « illumination complète » [*yuanzhao*, 圓照], terme emprunté au bouddhisme. De façon plus pratique, le critique doit éduquer son regard, s'interdire tout parti pris, toute partialité, pour atteindre une relativité du jugement par la confrontation des extrêmes, en tempérant ses préférences initiales et en ouvrant son système de valeurs à tous les possibles. Liu Xie, évoquant le personnage de Qu Yuan [192], accorde au critique idéal, qui s'est astreint à observer les œuvres selon les critères de « l'innovation » et de « l'insolite », une capacité à voir l'exceptionnel [*yi* 异], et à se démarquer du goût vulgaire. Le jugement du critique est comparé à une dissection, « déchirer les chairs et séparer les veines » [193].

Le pouvoir du critique

Liu Xie promet au critique une profonde allégresse en retour de son entendement et de son travail d'appréciation des œuvres, son traité se clôt sur la légitimation du rôle du critique, car sans lui, les œuvres resteraient méconnues ou pourraient sembler moins belles. Les auteurs doivent donc respect et gratitude au « connaisseur ». Le critique est promu témoin et révélateur de talents exceptionnels.

De ce texte très ancien se dégagent des idées toujours d'actualité, touchant à la position du critique ou à sa démarche. Frédéric Le Gouriérec, traçant le portrait de Li Xianting, insiste dans sa thèse (21) sur le « statut moral » de celui-ci, statut sur lequel se fondent sa légitimité et sa notoriété incontestable. Pour Georges Poulet, critique littéraire belge, auteur de *La conscience critique*, dont une traduction en chinois paraît en 1993, “le critique tente de

---

192 Qu Yuan 屈原 (*ca.* 339-278), figure orgueilleuse et superbe, est le plus célèbre poète de l'Antiquité chinoise, pour lequel Liu Xie ne cache pas son admiration. Haut fonctionnaire, victime de calomnie, il fut exilé puis banni. Il aurait mis fin à ses jours en se jetant dans la rivière Mi-lo. La fête du solstice d'été est rattachée à sa mémoire. Il est toujours un symbole de la position complexe de l'écrivain face au pouvoir politique. Lu Xun, autre symbole sur le mode moderne, lui rend hommage en choisissant en épigraphe de son recueil *Errances*, un de ses poèmes “À la rencontre du chagrin”.

193 Allusion à un texte plus ancien de Zhang Heng 张衡 (78-139), auteur de *L'exposition sur la capitale occidentale* qui contient le terme le plus courant pour désigner l'action de critiquer, « juger », « séparer le bien du mal », l'expression *zangpi* 臧否. Mais pour ma part, je n'ai pas rencontré ce terme dans les textes que j'ai étudiés.

« fixer sa vie sur la vie d'autrui » et de « se faufiler par l'imagination » pour atteindre la vie d'un inconnu". Cette traduction partielle des recommandations de Poulet choisies par Jia Fangzhou pour ouvrir son anthologie est une étonnante transposition des recommandations de Liu Xie. De même Zhu Qi, prônant un critique d'art à la fois ouvert et distant qui, par l'écriture de ses textes, s'institue comme véritable porte-parole des artistes et de son époque [194] , semble répondre aux vœux de son lointain prédécesseur. La revendication de défendre les artistes et d'influer sur le développement de l'art, la conscience que les textes critiques exercent réellement un pouvoir, Li Xianting le dit aussi très clairement : « Une revue qui a du pouvoir et du prestige peut presque diriger un mouvement artistique » [195] . Révéler mais aussi faire exister l'œuvre, car celle-ci n'existerait que par le regard critique : « ... regard sans lequel il ne semble pas y avoir pour nous d'œuvre d'art », suggèrent les Occidentaux Pierre-Henri Frangne et Jean-Marc Poinsot (14) dans *L'invention de la critique d'art*.

La pensée esthétique traditionnelle

Les textes fondateurs de la pensée chinoise [Confucius (551-479), Lao Zi (IVe siècle), Zhuang Zi (IVe -IIIe siècles)] qui affleurent dans de nombreux traités picturaux, comme dans celui de Shi Tao, semblant par endroit transposer sur le plan esthétique les écrits de Confucius ou de Lao Zi, sont légèrement antérieurs à ceux de la pensée occidentale, héritière de la Grèce antique, [Socrate (≈ 469 - ≈ 399), Platon, (≈ 428 - ≈ 347), Aristote (≈ 385 - ≈ 322)]. Certains concepts comme la relation entre beauté et vérité se rejoignent : chez Platon la peinture illusionniste est un simulacre, non *verace*, indigne du grand art. Dans la Chine classique, la vérité *zhen* 真 est le but ultime de la peinture, qui ne doit pas être confondue avec la « ressemblance formelle », *si* 似, qui n'atteint que les apparences des choses, tandis que le propre de la

---

194 Cf. « Ma conception de la critique » de Zhu Qi 朱其, cité par Jia Fangzhou dans l'introduction de *Ère de la critiqu*e, p. 24.

195 Cité par Jia Fangzhou, p. 25, note 9, il en donne le passage complet : "En Chine, le pouvoir est décisif, et les rédactions ont un certain pouvoir, c'est pourquoi, le milieu artistique dans ce contexte social, ..." texte complet dans l'anthologie, paru en 1987, dans le numéro 6 de la revue *Meishu sichao*.

vérité est d'en saisir l'essence [196] . Il peut paraître incongru de remonter à Platon dans le cadre de ce travail, cependant Gao Minglu, dans son dernier ouvrage *Théorie de l'École du* yi, confronte régulièrement le lecteur à Platon, il considère en effet le parangon de la *mimesis* toujours à l'œuvre dans l'art contemporain occidental comme un véritable écueil dont l'art chinois aurait su se préserver.

Dans *Aperçu d'une histoire de l'esthétique chinoise* (20) Ye Lang 叶朗 [197] situe les prémices d'une théorie esthétique chez Lao Zi qui dégagea les notions comme *Dao*, souffle, phénomène, présence/absence vide/plein, goût/fade, calme, mystérieux... Ye réfute le point de vue partagé par beaucoup qui considèrent Confucius comme l'initiateur d'une pensée esthétique. Quoiqu'il en soit, l'influence des textes classiques est manifeste dans toute la littérature esthétique. En effet, l'éducation était fondée sur la connaissance exclusive de ces textes dans la préparation des candidats aux examens impériaux désirant obtenir une charge mandarinale, et cela jusqu'en 1905, année où ces concours ont été supprimés [198] . Shi Tao, tout au long de son traité, fait par exemple de nombreuses références aux textes classiques, Lao Zi, Confucius

---

[196] Jing Hao, 荆浩 (vers 870-vers 930). Un des peintres les plus importants de son époque, vécut en ermite, peignait pour son seul plaisir, laissa un court traité, le *Bifa Ji* 笔法记, un des sommets de la littérature esthétique chinoise, sous la forme d'un dialogue entre un vieillard et un jeune peintre. Il y définit de nombreux concepts. Ce traité dont l'attribution est discutée aujourd'hui (différentes versions) date au plus tard de l'époque Song du Nord. P. Ryckmans, *op. cit*. p. 228-229. Yolaine Escande en propose une traduction dans le deuxième volume des *Traités chinois de peinture et de calligraphie* (p. 928-951) et mentionne la traduction de Nicole Vandier-Nicolas dans son *Esthétique et peinture de paysage en Chine (des origines aux Song),* p. 71-79.

[197] Ye Lang est né en 1938, dans la province du Zhejiang. Il entre en 1955 au département de philosophie de l'université de Pékin, obtient son diplôme en 1960 et cette même année il est chargé de cours. Professeur en sciences sociales et en philosophie et directeur de thèses depuis 1993, il a assumé de nombreuses fonctions prestigieuses au sein de l'université de Pékin, la présidence du laboratoire de recherche en productions culturelles [*Beijing daxue wenhua chanye yanjiuyuan* 北京大学文化产业研究] et de celui de l'éducation artistique, Il a aussi présidé plusieurs associations et structures académiques. Il a publié un grand nombre d'ouvrage sur la philosophie et sur l'esthétique. Il siège à la CCPPC.

[198] Cf. MASPÉRO, Henri, *Le Taoïsme et les religions chinoises*. Paris, Gallimard, 1971, p. 70-72. L'auteur précise qu'il fallait au moins huit années pour étudier cinq des principaux ouvrages.

ou Zhuang Zi [199]. Li Xianting à l'occasion, et surtout Gao Minglu dans le cadre de *Théorie de l'École du* yi, s'appuient aussi sur ces auteurs canoniques pour renforcer leurs démonstrations.

Le corpus classique

Dans son ouvrage de référence, *Traités chinois de peinture et de calligraphie*, Yolaine Escande a traduit et commenté de larges extraits de ces nombreux textes fondateurs de la littérature esthétique classique, de la période pré-Qin à l'époque des Cinq Dynasties. Le deuxième volume se clôt sur *De la technique du pinceau* de Jing Hao. Ces ouvrages anciens traitant d'art et de peinture ont été répertoriés au milieu du vingtième siècle par Yu Fu [200]. On en décompte plus de huit cents, dont la majeure partie date des époques Ming et Qing.
Le traité de Shi Tao, écrit en 1710, s'inscrit dans cette longue tradition de textes théoriques sur la peinture. Pierre Ryckmans classe cet important corpus en trois grandes catégories : les traités qui s'occupent d'histoire de l'art, avec des informations historiques ou anecdotiques, établissant des jugements et des classifications..., abordant diverses notions théoriques, ceux écrits par les peintres consignant les secrets d'une expérience de la peinture tant spirituelle que pratique et qui s'adressent avant tout aux peintres, auxquels s'ajoutent le domaine très abondant des colophons calligraphiés sur les peintures par les peintres et les critiques.

Pierre Ryckmans ou Yolaine Escande soulignent les difficultés à dégager le sens précis des notions théoriques, en raison de l'absence d'un langage plastique commun avec la pensée occidentale. Par exemple, dans la présentation de la bibliographie de la branche "esthétique" du *Grand*

---

[199] Par exemple, dans le premier chapitre Shi Tao transforme le texte de Lao Zi pour l'appliquer à la peinture : *Yi shu zhi shi. wu zhi ji* 一数之始。物之极 [l'Un est l'origine de l'innombrable et le pivot des créatures] devient *Yi hua zhe zhong you zhi ben. Wan xiang zhi gen* 一画者众有之本。万象之根 : l'Unique Trait de Pinceau est l'origine de toutes choses, la racine de tous les phénomènes). De même pour délimiter le rôle de la technique dans l'acte créateur et mettre en avant l'esprit, Zhuang Zi décrivant le travail du boucher du prince Wenhui dit : « Ce que le cœur a saisi, la main le reproduit en écho » [*De yu xin. Ying yu shou* 得于心。应于手]. Shi Tao transpose cette phrase en "ce que la main réalise répond à ce que lui dicte son cœur" [*De zhi yu shou er ying yu xin* 得之于手而应于心].

[200] Yu Fu 虞复, *Lidai Zhongguo huaxue zhushu lumu* 历代中国画学著述录目 [Nomenclature par époques des célèbres traités de peintures chinoises]. Beijing, Chaohua meishu, 1958, 106 p. Plus de 800 textes esthétiques répertoriés depuis l'antiquité, ouvrage cité par Pierre Ryckmans, *op. cit.* p. 6.

Dictionnaire Ricci, Yolaine Escande précise comment les traités picturaux chinois ont été "avec des lunettes quelque peu déformantes" plus interprétés que traduits dans les langues occidentales, en assimilant les concepts chinois aux notions contemporaines des traducteurs, ainsi la première règle de Xie He « *qiyun shengdong shi ye* 气韵生动是也 [La résonance des souffles (du tracé) et la résonance intérieure (de l'artiste) donnent vie et mouvement (à la peinture] » a été parfois assimilée à la "résonance intérieure" des artistes européens avant-gardistes du début du XX^{e} siècle. De plus les théoriciens chinois portent leur évaluation sur la totalité du processus créatif, le vocabulaire constitué se rapporte aux œuvres mais surtout aux artistes, c'est la relation entre le spectateur et l'artiste qui est en jeu, l'œuvre reste secondaire. Les catégories esthétiques concernent donc avant tout les artistes et non les œuvres. Résultant d'une appréciation morale, elles hiérarchisent les artistes en trois grandes classes, les artistes *shen* 神 [génie, spirituel] qui servent de norme, les *miao* 妙 [subtil, excellent], capables de créer parfois des variations par rapport à la norme et les *neng* 能, les artistes compétents. C'est en fonction de cette spécificité que Frédéric Le Gouriérec (2000) propose d'appliquer ces catégories esthétiques pour rendre compte de l'art contemporain chinois, car il juge le système calqué sur la terminologie occidentale peu pertinent.

Étudier ou juger le beau

La notion d'esthétique est traduite en chinois par deux termes *meishu* 美术 ou *shenmei* 审美. Le *Grand Ricci* donne trois sens pour *meishu* 美术, littéralement "l'étude du beau" : Beaux-arts, l'art ; artistique ; décoration, décorateur ; peinture, dessin. Quant à *shenmei* 审美, littéralement "juger le beau", équivaut à : porter un jugement en matière d'esthétique; esthétique, avec comme composés *shenmei jiaoyu* 审美教育, éducation à la critique d'art, éducation artistique, *shenmeixue*, 审美学 esthétique. Actuellement le terme le plus courant est sans aucun doute *meishu*, l'"étude du beau", que ce soit pour nommer les écoles d'art *meishu xueyuan* 美术学院, les associations d'artistes *meishu jiahui* 美术家会, les musées *meishuguan* 美术馆, les artistes *meishujia* 美术家... Dans sa thèse, Frédéric Le Gouriérec clarifie ces deux termes, précisant leur origine très récente. En effet, ils ne sont pas répertoriés dans le *Ciyuan*. *Shenmei,* en mettant l'accent sur la notion de jugement, est plus

proche du vocabulaire chinois ancien, dominé par le caractère *pin* 品, juger, apprécier. Cependant, dans le sommaire du livre de Jia Fangzhou, *shenmei* n'apparaît qu'une seule fois, dans le titre d'un article de Peng De « Le jugement esthétique [*shenmei* 审美] est la seule fonction de l'art. », texte publié initialement dans *Meishu* en mai 1982.

Pour Gao Minglu l'esthétique classique chinoise n'a pas su se transformer en une esthétique contemporaine, en prenant la forme d'un système théorique. En conséquence elle ne peut offrir aujourd'hui une première théorie critique. C'est cette question qu'il tente de résoudre et d'étudier, dans son ouvrage *Théorie de l'École du* yi. Il reconnaît une stimulation intellectuelle dans ces textes classiques, il y puise plusieurs notions comme l'intention *yi* 意, le principe ou raison des choses *li* 理, la création *zaohua* 造化, le juste milieu *zhonghe* 中和... qu'il explique longuement et qu'il articule pour élaborer l'*École du* yi. Cette spéculation est présentée dans la cinquième partie (*infra* p. 579 *sqq*.). De même Duan Jun [201], jeune auteur de *Analyse du récent langage de la critique*, qualifie ces traités classiques d'élégants et de stylés mais considère aujourd'hui qu'ils ne sont que de simples ornements ou des effets de style dont usent les critiques contemporains, et il rejoint Gao Minglu : ils ne sont pas adéquats pour aborder l'art contemporain.

Les écrits esthétiques au début du XX^e^ siècle

Comme je l'ai montré précédemment, les combats des intellectuels à l'aube du XX^e^ siècle, des réformistes des Cent jours (du 11 juin au 21 septembre 1898) à ceux du mouvement du Quatre mai, ont attiré l'attention des critiques d'art dès la fin des années 1970, alors que la situation politique était à nouveau propice aux activités d'écriture. Entre les esthéticiens et philosophes de l'art de cette première période "moderne" dite "récente" [*jindai* 近代] en Chine et les critiques d'art étudiés dans ma thèse, des rapprochements existent, concernant par exemple l'immense curiosité commune pour les théories occidentales ou la position de l'artiste ou du critique dans la société.

[201] Duan Jun est né en 1982 à Jingzhou dans la province du Hubei. Il a étudié de 2000 à 2006 dans le département de théorie en histoire de l'art de l'institut des Beaux-arts de l'université Qinghua, obtient une licence d'esthétique puis un master en théorie de la critique d'art. Depuis 2003 il mène principalement une activité de critique de l'art contemporain chinois et de commissaire d'exposition ainsi qu'une recherche "théorie et histoire de la critique de l'art contemporain chinois".

Parmi ces auteurs qui ont marqué l'histoire de l'esthétique chinoise, au début du XXe siècle, Ye Lang distingue Liang Qichao 梁启超 et Wang Guowei 王国维. Ces deux auteurs "ont étudié et présenté avec enthousiasme les textes esthétiques occidentaux" (*supra* p. 183) en tentant une fusion avec les théories chinoises, sans toutefois fonder leur propre système théorique. Ye Lang conclut *Aperçu d'une histoire de l'esthétique chinoise* avec les propos sur l'art de Lu Xun 鲁迅, Cai Yuanpei 蔡元培 et Li Dazhao 李大钊.

Liang Qichao 梁启超 (1873-1929) fut à la fois un homme politique, un lettré réformiste et un écrivain fécond. Il incarna donc le fonctionnaire modèle de la société chinoise. Il vulgarisa les méthodes occidentales des sciences humaines, et comme d'autres intellectuels de son époque, proclama, comme le note Thierry Pairault dans *L'illusion confucéenne ou l'impensée économique* (139) que la Chine "doit se débarrasser et se libérer de théories millénaires corrompues et efféminées", une attitude emblématique de l'époque, illustrée par les slogans politiques du mouvement du Quatre mai (*supra* p. 52). Selon Ye Lang, les apports de Liang Qichao aux nouvelles conceptions esthétiques chinoises concernent, entre autres aspects, une réflexion sur l'art et le sentiment de la beauté, le statut de la "beauté" et du "plaisir" dans la vie [*mei* 美, *quwei* 趣味], la nature et l'action de l'art, les relations entre les concepts "artistique" et "esthétique", la nature et le rôle des sentiments, l'importance d'une éducation abordant les sentiments et le plaisir, "beauté" et "vérité", les relations entre l'art et la science, séparer et relier beauté naturelle et beauté artificielle, le rapport entre le tempérament de l'artiste et ses œuvres, l'orientation de la nouvelle poésie chinoise, la fonction du style... Ye Lang (577) précise que certaines de ces questions ont franchi les limites de la recherche de l'esthétique classique, Liang Qichao est pour cette raison considéré comme ayant contribué au développement de l'histoire de l'art, en "ouvrant le champ de vision des pionniers".

Wang Guowei 王国维 (1877-1927) est présenté comme un lettré, un philosophe et un archéologue érudit. Formé au Japon, puis professeur de philosophie au Jiangsu, il fut un spécialiste de la philosophie allemande. Après la chute de la dynastie Qing, il se réfugia au Japon et abandonna la philosophie occidentale pour se consacrer à l'étude du théâtre et des

documents de l'époque Han retrouvés à Dunhuang. Il se suicida en 1927. Sa pensée est marquée par l'influence de Kant et de Schopenhauer. Ses écrits, jugés complexes par Ye Lang, traitent des notions de beau et de sublime, présence et absence du moi, intériorité et extériorité, "éblouissement", "beauté classique"... Wang Guowei s'inspire peu des théories de l'esthétique classique chinoise et son style, en particulier sur le plan lexical, suscite des malentendus parmi ses commentateurs. La confrontation des concepts esthétiques occidentaux et chinois est une de ses contributions majeures et sa notoriété de grand maître n'a jamais été contestée. Gao Minglu pourrait être considéré à bien des égards comme son digne héritier dans cette même volonté de concilier notions occidentales et chinoises.

Parmi les textes esthétiques de cette époque recensés par Ye Lang figure *Moluoshi lishuo* 摩罗诗力说 [*La force des poètes de Mara*] publié en 1907. Cet essai, qualifié "de théorie esthétique éclatante, annonciatrice du mouvement du Quatre mai 1919", est une œuvre de Lu Xun, alors âgé de 26 ans, encore étudiant au Japon [202] . Selon Ye Lang, Lu Xun manifeste une profonde compréhension de la fonction sociale de l'art et de la littérature en abordant des sujets esthétiques comme "Utilité de l'inutile", "Enseigner autrement, ne pas renouer avec un enseignement immuable". Dans *La force des poètes de Mara*, Lu Xun propose comme modèle à la jeunesse les grands "rebelles" occidentaux (les termes employés par Ye Lang sont "les plus grands poètes romantiques révolutionnaires de l'Europe de l'Ouest et de l'Est"), comme Byron, Shelley, Pouchkine, Nietzsche... tous engagés dans la résistance, agissant à dessein, une génération exaltée mais pessimiste. "Mara", terme indien, désigne le diable, le démon des passions et des tentations, l'équivalent de Satan [203]. Ye Lang (643) ajoute :

> Les poésies de cette "école du diable" sont des armes pour défendre la liberté, la démocratie et la libération de la nation, appelant tous ceux qui ne veulent pas travailler en esclave à se lever et à sonner le cor d'un combat à mort.

---

[202] Lu Xun a dressé dans plusieurs textes regroupés dans le recueil *Errances*, des portraits d'intellectuels chinois des années 1920, tiraillés entre modernité et tradition. (Recueil traduit et commenté par Sebastian Veg en 2004).

[203] La référence à Satan a de nouveau été revendiquée en 1986 par des artistes du groupe M, collectif créé à Shanghai par Song Haidong, Zhou Tiehai, Wang Xiaojian 王小箭..., qui se reconnaissent dans un style "mophist" en référence à Méphistophélès de Goethe.

Au cours de la conférence *Les chemins divergents de la littérature et du pouvoir politique* publiée en complément d'*Errances* et traduite par Sebastian Veg (281), conférence donnée à l'université Jinan de Shanghai le 21 décembre 1927, Lu Xun évoque la position de l'artiste :

> Ce que dit un artiste est en fait ce que pense toute la société. Il a seulement une sensibilité plus fine, il ressent les choses plus tôt et les dit plus tôt (parfois, il les dit un peu trop tôt : même la société s'oppose alors à lui et l'écrase).

Il est intéressant de noter que "la sensibilité" qu'évoque Lu Xun est pour Li Xianting la première qualité du critique d'art. Celui-ci revendique avec insistance dans *Wo yanzhong de yishu piping* 我眼中的艺术批评 [La critique d'art à mes yeux] (Jia Fangzhou, Vol I, 364-65) un critique d'art capable d'une perception fine ayant toutes les qualités de l'artiste, ce que n'apporte pas la seule formation universitaire :

> En tout premier, le plus important ce sont les connaissances sensibles, être un homme vivant, qui accumule les sensations et les expériences de son environnement, ainsi que de sa confrontation à quelques œuvres de l'histoire de l'art mondial. Elles sont bien plus importantes comparées à toutes les notions et les théories sur l'art enfermées dans les livres. C'est pourquoi je considère que regarder les œuvres est plus important que lire des livres et toutes les connaissances livresques ne prennent leur sens que quand ces deux activités d'une personne mise dans l'urgence ont été approfondies et éclaircies : ce que je souligne ici c'est ma propre perception du travail, car je ne suis ni en recherche du niveau littéraire d'un écrivain stylé ni un fou de néologismes, de nouvelles théories. Naturellement je ne m'oppose pas à de nombreuses lectures, au contraire j'ai depuis toujours, pour les personnes érudites, un profond respect. Le problème vient des érudits qui étudient en n'ayant aucune sensation devant les œuvres, aucune sensation face à leur environnement de vie, il leur est finalement difficile de devenir de bons critiques.

De même la position sociale de l'artiste décrite par Lu Xun est assez semblable à celle que défend Li Xianting lorsqu'il se réfère à Michel Foucault : "L'acte de la critique doit apparaître dans un processus de conflit et de résistance, c'est une tentative et un effort de réfutation [*jujuexing* 拒绝性]". Précisant l'attitude du critique et de l'artiste face à son époque, Li définit le terme d'*époque* dans une tension entre un individu qui consciemment cherche à "échapper" à l'idéologie de son époque, qui doit être capable d'innover par rapport aux attendus de son temps, ce sont les individus marginaux qui

permettent à la société de se transformer ; les acquis qu'une génération a obtenus dans la lutte paraissent comme aller de soi à la génération suivante. Ainsi pour Li, l'artiste, dans une "échappée [*taoli* 逃离]", participe à la transformation de son époque :

> C'est pourquoi la responsabilité la plus importante pour le critique est donc de redéfinir l'art en découvrant et en recommandant de nouveaux artistes. L'art se redéfinit dans un processus de transformation idéologique. Les critiques et les artistes ont ensemble une nouvelle perception de la vie dominée par une idéologie à laquelle ils ont *échappé.* Ainsi la qualité la plus importante du critique est son expérience, sa perspicacité et sa sensibilité face à la vie et au contexte contemporain dans lequel il vit.

Li Xianting reprend ainsi les idées défendues par Lu Xun qui, au cours de cette même conférence (278) disait : "la littérature pousse toujours la société à évoluer et à se désunir progressivement... mais c'est seulement ainsi que celle-ci peut progresser". Veg (293) note que vingt ans plus tôt, en célébrant les poètes Mara, Lu Xun écrivait déjà que l'inspiration de l'écrivain dérive de son opposition à la structure établie de la société.

Cai Yuanpei (1867-1940) fut un grand éducateur, formé à Leipzig et à Berlin. Il fut ministre de l'Instruction publique dans le gouvernement provisoire de Nankin, en 1912. Il démissionna avec l'arrivée au pouvoir de Yuan Shikai 袁世凯, chef militaire, dictateur, qui confisqua à son profit la jeune république chinoise. Après un séjour en France, Cai Yuanpei fut nommé à son retour recteur de l'université de Pékin, abritant sous sa direction le centre du mouvement pour la réforme en langue parlée [*baihua yundong* 白话运动], mais il quitta son poste lors du mouvement du Quatre mai. Il traduisit Friedrich Paulsen, philosophe allemand, et écrivit *Zhongguo lunlixue shi* 中国伦理学史 [*Histoire de l'éthique chinoise*]. Dans un texte daté de 1912, *Duiyu jiaoyu fangzhen de yijian* 对于教育方针的意见 [Suggestion concernant les principes de l'éducation], Cai insiste sur l'importance de l'éducation artistique. Mentionné par Ye Lang (649), le texte d'une conférence donnée en 1917, *Yi meiyu dai zongjiao shuo* 以美育代宗教说 [Remplacer la religion par l'éducation artistique], publié à la veille du mouvement du Quatre mai, eut une très grande influence et fut même soigneusement annoté par Mao Zedong (Le Gouriérec - 170). Cai Yuanpei était persuadé que le sentiment de la beauté

permettait de penser par soi-même. Il est toujours très respecté en Chine pour avoir consacré sa vie à l'éducation.

Li Dazhao 李大钊 (1889-1927), formé dans une école militaire de Tianjin, partit poursuivre ses études au Japon. Il rentra en Chine en 1916, enseigna à l'université de Pékin, et participa à la revue *Nouvelle Jeunesse* [*Xin Qingnian* 新青年], ainsi qu'au mouvement du Quatre mai. Écrivain et engagé politique, l'un des responsables du tout jeune parti communiste, il fut arrêté et exécuté en 1927. C'est pendant le mouvement du Quatre mai que Li Dazhao écrivit de très courts textes esthétiques, qui utilisaient pour la première fois dans l'histoire chinoise le point de vue du matérialisme historique. Ces textes de Li Dazhao sont considérés par Ye Lang (656) comme une délimitation entre deux périodes historiques, *jindai* 近代 [moderne] qui désigne la période historique comprise entre le milieu du XIX^{e} siècle, (c'est-à-dire le début de l'intrusion des Occidentaux en Chine) et le mouvement du Quatre mai, (*jindai* désigne aussi la période capitaliste) et *xiandai* [moderne] allant du mouvement du Quatre mai à aujourd'hui [204] . Li Dazhao renie l'esthétique *moderne* chinoise [*jindai* 近代], et initie une véritable esthétique *moderniste* chinoise [*xiandai* 现代].

Le lourd héritage de la critique d'art

La Révolution culturelle a laissé des séquelles physiques et psychologiques chez les intellectuels qui ont su cependant rebondir comme l'atteste le dynamisme des écrivains que rappelle Liu Binyan en répondant aux questions de Cheng Yingxiang (2004, 299-309). Mais dans le domaine du sujet de cette étude – la critique de l'art contemporain, héritière de la *critique publique* [*da pipan* 大批判] – les stigmates sont profonds. Celle-ci s'est en effet "édifiée sur les ruines du langage de la grande critique publique révolutionnaire" (Jia Fangzhou, 2003, 2). Selon cet auteur, la critique d'art n'est plus une critique digne de ce nom, elle est corrompue en "valet de la politique", "aliénée en règlement de compte politique", transformée en une sorte de verdict n'admettant aucune réfutation.

---

[204] In *Xiandai hanyu cidian*. selon d'autres sources, *xiandai* désigne la période entre 1919 et 1949, *dangdai* à partir de 1949.

Jia Fangzhou (19) compare les contextes en Occident et en Chine, d'un côté une effervescence intellectuelle qui, tout au long du XXe siècle, suscita de nouvelles théories et de l'autre un véritable désert intellectuel :

> En raison d'une longue période de despotisme artistique et d'une fermeture au monde extérieur, les milieux académiques, pendant près d'un siècle, n'avaient pratiquement aucune connaissance de la critique d'art occidentale. La discipline de la critique s'est créée sans savoir par quel discours commencer.

La tutelle officielle

Ce despotisme artistique auquel sont soumis les milieux académiques et que dénonce Jia Fangzhou est exercé par les structures officielles, qui regroupent les différents acteurs culturels, dont les critiques d'art. Celles-ci ont joué un rôle majeur par la publication de revues, l'organisation d'expositions au niveau provincial puis national ou la distribution des distinctions, tout en exerçant un contrôle idéologique. Mais avec l'essor des galeries et des musées privés, des commissaires ou des artistes indépendants, elles perdent leur influence face aux "non-officiels". Rappeler le fonctionnement de ces structures (fédération d'un ensemble d'associations locales et nationales organisées par champ disciplinaire) permet de comprendre le contexte social et politique de l'émergence de l'art contemporain et de la critique d'art en Chine.

Wenlian, Meixie, émanations du Parti

Précédemment, j'ai été amenée à plusieurs reprises à mentionner ces deux structures qui gèrent l'ensemble du milieu de l'art, l'association *Meixie* et la fédération *Wenlian*. Toutes deux répercutent la politique du Parti. *Meixie* 美协 est l'abréviation de *Zhonghua quanguo meishu gongzuozhe xiehui* 中华全国美术工作者协会 [Association nationale chinoise des travailleurs de l'art], fondée en juillet 1949 et présidée alors par l'artiste Xu Beihong. En octobre 1953, les "travailleurs de l'art" laissant la place aux "artistes", l'intitulé de *Meixie* devient alors *Zhongguo meishujia xiehui* 中国美术家协会 [Association des artistes de Chine]. *Meixie* dépend de la fédération des cercles littéraires et artistiques qui contrôle l'ensemble des associations du domaine culturel. Cette structure, en abrégé CFLAC, *Zhongguo wenxue yishu jielian hehui* 中国文学艺术界联合会 [Fédération nationale des milieux de l'art et de la littérature], ou *Zhongguo*

wenlian 中国文联, a été fondée, tout comme *Meixie*, à la veille de la naissance de la République populaire, en juillet 1949, à l'initiative de la CCPPC, Conférence consultative politique du peuple chinois. Totalement dépendante de l'idéologie et du pouvoir central, la fédération *Wenlian* est une émanation du Parti communiste chinois. Son activité principale est la mise en application de la politique de celui-ci, afin "d'édifier un socialisme au service du bonheur du peuple... en portant haut les valeurs de la nation". Officiellement Guo Moruo est le président, l'écrivain Mao Dun et Zhou Yang sont vice-présidents. Ce dernier, le Jadnov chinois, présenté ci-dessus, est en fait le véritable maître, responsable comme on l'a vu de la rééducation de plusieurs milliers d'intellectuels. La fédération *Wenlian,* de par les actions répressives de Zhou Yang, peut aussi être considérée comme le "chien de garde de la culture".

En utilisant tout un jargon politique, l'association – qui se qualifie de "non-gouvernementale" sur la version en anglais de son site – procède toujours à la célébration de la culture nationale chinoise, de ses différents acteurs, de la politique de réformes initiée par Deng Xiaoping en 1978... comme en attestent les slogans affichés à l'en-tête de son site internet tel que "Préserver l'avancée des membres du parti communiste", "Pousser en avant la culture d'avant-garde toujours plus florissante" ou encore "Étudier à fond les importants discours de Xi Jinping au symposium des travailleurs de l'art et de la littérature" (Ill. 65 p. 770).

Wenlian regroupe les associations nationales, provinciales, des régions autonomes, des municipalités dépendant directement du pouvoir central, ainsi que toutes les personnes, travailleurs de l'art, œuvrant dans des entreprises nationales touchant au domaine de l'art et de la littérature. Ces derniers, jusqu'aux années 1990, sont des salariés. Qu'ils soient écrivains ou artistes, ils doivent répondre aux commandes de leur unité de travail [*danwei* 单位] qui leur accorde en échange salaire, logement et protection sociale ; ils sont en quelque sorte fonctionnarisés (Wajnsztejn, 2010). En effet, dans la Chine maoïste, tout chinois doit dépendre obligatoirement d'une unité de travail ou, pour les paysans, d'une commune populaire. Ce n'est que progressivement, avec le démantèlement des *danwei*, que certains acteurs du milieu de l'art, artistes, critiques ou commissaires d'expositions, adopteront dans les années 1990, un statut indépendant ou *free-lance*.

Un nouveau venu : le mécénat artistique

Les acteurs de l'art se sont libérés de l'emprise de l'idéologie, œuvres et textes critiques témoignent d'une diversité de formes et de thématiques. La tutelle politique a fait place à une autre contrainte tout aussi tyrannique, celle de l'argent. Dans cette nouvelle configuration, le mécène est roi.

Gao Minglu, en différenciant le mécénat du capital, précise son fonctionnement en Chine, dont dépendent de nombreux projets, en présentant les spécificités de l'art contemporain chinois et les questions liées à l'écriture de l'histoire, dans le texte daté de 2009 « Il n'y a pas d'histoire linéaire : Réflexions sur le récit de l'art contemporain chinois », publié dans *30 ans d'art contemporain chinois (peinture) 1979-2009* à l'occasion de l'inauguration du musée privé Minsheng [*Minsheng xiandai meishuguan* 民生现代美术馆] à Shanghai (47-59) :

> Le mécénat artistique est différent du concept du capital. Le mécénat existe à toute époque, dans toute nation. Par exemple la famille impériale de l'Antiquité était le plus grand soutien financier de l'art bouddhiste, comme Wu Zetian [205] qui finança la construction du temple pour sacrifier aux ancêtres des grottes Longmen à Luoyang. La famille Médicis en Italie fut le plus grand mécène de la période de la Renaissance. Et le capital est un système de fonctionnement qui obtient un bénéfice financier et une accumulation de capital par la voie du marché et de son commerce. Il n'est apparu qu'après la création du marché de l'art moderne, bien qu'il y eut à l'époque classique aussi un commerce de peintures et de calligraphies qui existait en Chine au moins à la dynastie Song. Le grand peintre Li Tang [206] s'exclamait : « Si j'avais su que mes œuvres ne seraient pas appréciées par mes contemporains, j'aurais acheté plus de rouge pour peindre des pivoines. ». Mais ce commerce n'était pas encore le marché capitaliste moderne. [...]
>
> Souvent, l'art contemporain, spécialement une catégorie plutôt différente mais ayant peut-être la possibilité de devenir la tendance de l'avenir, obtient difficilement une aide. Comme l'exposition *China/Avant-garde* de l'année 1989, certaines formes d'art qui ne sont pas bien vues aujourd'hui mais qui peut-être dans l'avenir auront beaucoup de valeur font face à une situation difficile et

---

[205] Wu Zetian (624-705), concubine puis épouse de l'empereur Gao Zong (650-683) de la dynastie Tang, qui usurpa le pouvoir en 684, puis changea le nom de la dynastie en celui de Zhou (690-705). Elle fut détrônée en 705 par son fils, l'empereur Zhong Zong 中宗.

[206] 李唐 Li Tang (1049-1130) : grand peintre paysagiste de la fin de la dynastie des Song du Sud (1127-1279). Il affectionnait la vie rustique et a laissé de belles peintures de buffles. Citation reprise par Gao : "*Zao zhi bu ru shi ren yan, huanqu yanzhi hua mudan* 早知不入时人眼，换取胭脂画牡丹。"

> désespérée. Seuls les mécènes perspicaces et possédant un esprit de sacrifice peuvent les soutenir.
>
> Et la raison d'être du capital est une extension et une accumulation constantes et la volonté de produire toujours plus. Aussi c'est son essence d'être toujours tourné vers ce qui présente de la valeur (le prix). Le système auquel s'est opposé pendant un siècle l'art d'avant-garde occidental, c'est le système capitaliste. En Chine aujourd'hui on est déjà face à cette difficulté, mais en Chine, nous (les artistes et critiques) sommes peut-être en faute. La raison pour laquelle nous avons des illusions vis-à-vis du capitalisme réside dans ce que certaines personnes pensent que le capital qui ne peut en Occident apporter la liberté artistique peut en Chine apporter la liberté de création, parce que la Chine est encore opposée au capital : c'est son système politique. Si cette illusion est positive, en accord avec le système de valeurs, alors nous espérons qu'elle puisse à l'avenir devenir une réalité. Mais elle pourrait peut-être aussi apporter à l'art contemporain lui-même corrosion et crise. Aussi, la qualité de l'art avant-gardiste doit être fondée sur la base de l'auto-critique. Bien que les artistes soient considérés en tant qu'individus, aucun ne participe finalement au capital, tels Cézanne ou Picasso, et plus encore, Koons et Hirst. Mais l'art contemporain en tant que système doit constamment entreprendre sans cesse son auto-critique.

Depuis l'écriture de ce texte, la Chine domine le marché de l'art international. Or comme les acheteurs chinois n'acquièrent généralement que des œuvres chinoises, anciennes, modernes ou contemporaines, les artistes chinois, dont six d'entre eux font partie des dix artistes les plus vendus au monde, participent au capital, au même titre que Jeff Koons ou Damien Hirst [207].

Dans ce nouveau système, les structures officielles n'ont pas forcément le dernier mot. *Meixie* a perdu son statut hégémonique, elle n'est qu'un élément parmi d'autres dans la configuration actuelle de l'art contemporain chinois.

---

[207] Parmi les meilleures ventes aux enchères d'œuvres figure *Montagnes rouges*, une peinture de Li Keran (1907 -1989) qui s'est échangée pour 46 millions de dollars US en 2010. En 2011 Zhang Daqian (1899-1983) et Qi Baishi (1864-1957) ont, en volume de ventes (558 millions de dollars pour le premier, 513 millions pour le second), détrôné Picasso qui conservait la première place depuis 21 ans, relégué à la quatrième place derrière Andy Warhol. Une peinture de Zhang Daqian a atteint 21,8 millions de dollars. Avec Zhang Daqian et Qi Baishi, Xu Beihong (1895-1953), Wu Guanzhong (1919-2010), Fu Baoshi (1904-1965) et Li Keran figurent parmi les dix artistes les plus cotés du monde avec Warhol, Picasso, Gerhard Richter et Francis Bacon. Ils dépassent de loin Koons, Basquiat, Hirst et Prince.
La Chine et les États-Unis cumulent à eux deux 70 % du marché de l'art contemporain. En 2010, la Chine représentait 33 % du produit des ventes aux enchères d'œuvres d'art et 41,4 % du chiffre d'affaires mondial en 2011. Depuis 2010, elle impose son hégémonie sur le reste du monde, dépassant les États-Unis. Cinq capitales asiatiques dont Hong Kong et Shanghai sont ainsi classées parmi les dix premières places des enchères d'art contemporain : Pékin est en seconde position juste derrière New York.

La critique dans la formation universitaire

Les critiques *académiques* [*xuezhe* 学者] ou orthodoxes se distinguent des *blogueurs* qui s'expriment sur internet, désignés aussi par *cyber-critiques.* Ces derniers, souvent méprisés, ne sont pas reconnus par la profession. Le cursus universitaire des critiques *académiques* est en général l'histoire de l'art, la langue chinoise ou la philosophie, avec des diplômes de premier cycle [*xueshi* 学士, soit quatre ans d'études], de deuxième cycle [*shuoshi* 硕士, master obtenu en trois ans] et pour certains un doctorat [*boshi* 博士], parfois soutenu à l'étranger comme Gao Minglu ou Zhou Yan.

Il existe deux cursus de formation concernant ce que l'on pourrait appeler les "Sciences de l'art" : les départements universitaires, avec des laboratoires de recherche en théorie de l'art ou en histoire de l'art ; la filière des écoles d'art, instituts ou académies. Ces différentes structures sont mentionnées à l'occasion des colloques qui ont marqué le développement de la critique d'art, soit près d'une centaine d'événements répertoriés par Jia Fangzhou entre 1978 et 2002.
L'historique des écoles d'art est présenté dans les travaux universitaires de Frédéric Le Gouriérec et d'Éric Janicot. Leur transformation au lendemain de la Révolution culturelle est décrite par Martina Köppel-Yang (2003, 48-50). Les premiers étudiants reçus à cette époque à l'examen d'entrée sont pour la plupart d'anciens gardes rouges et d'anciens jeunes instruits, une cohorte d'étudiants marqués par une forte personnalité, qui deviendront les pionniers de l'art contemporain chinois.

ZGMSB publiait en 1986 une partie des épreuves des concours d'entrée à l'institut de recherche en art de la CAFA (année 1984) et de l'Académie nationale des beaux-arts (Hangzhou) (année 1983). Pour l'école de Hangzhou, les épreuves notées sur 100 étaient de trois sortes : la première partie se présente comme un Q. C. M portant sur des objets ou des œuvres de différentes périodes de l'histoire chinoise (du néolithique à la dynastie Qing), de l'histoire de l'art occidental avec des questions sur l'Antiquité grecque, la Mésopotamie, Dürer, Jean Goujon, la peinture française de Delacroix et de Géricault, ou encore les gravures de Käthe Kollwitz. Dans la deuxième partie, soit cinq items à choisir dans une liste de sept), les candidats

devaient rédiger une courte présentation d'écoles de peinture (chinoises comme les "Huit maîtres de Jinling" ou occidentales (le pointillisme ou l'expressionnisme allemand...). Les trois sujets à choisir parmi cinq de la dernière partie se rapprochaient d'analyses d'œuvres portant soit sur le patrimoine chinois comme les fresques de Dunhuang ou du palais Yongle dans le Shanxi, ou encore l'œuvre gravée de Chen Hongshou (1598-1652) ou sur deux ou trois œuvres d'un artiste chinois ou étranger laissé au choix du candidat, qui devait aussi relater ses émotions artistiques [208] . Impossible d'obtenir les épreuves du concours d'entrée de l'année 2011 auprès du département de recherche en art du SFAI, elles ont été "détruites" après l'examen !

La transmission des savoirs

L'enseignement, très compartimenté, est organisé en départements séparés selon les domaines techniques, il n'y a pas de formation propédeutique commune comme dans le système français. Chaque département propose son propre enseignement de dessin par exemple. Cette importance accordée à la technique est visible dans la structuration des associations et l'organisation des expositions, jusque dans le titre même des manifestations, colloques ou publications. Par exemple, en février 1979, "l'exposition de *peintures à l'huile* accueillant le printemps" organisée à Pékin ou encore les différentes expositions "des artistes nominés" par les critiques d'art présentent chaque année une sélection d'œuvres en fonction de la technique.

Cette conception cloisonnée des savoirs techniques et le poids de l'idéologie pèsent encore sur l'enseignement des disciplines artistiques. Dans les relevés de notes d'étudiants d'école d'art, on trouve parmi les cours obligatoires, des U. V. techniques, telles que gouache, esquisse, composition plane, composition de couleurs, peinture traditionnelle chinoise, dessin et perspective, informatique, initiation à différents logiciels..., des U. V. de culture générale (littérature et dissertation, histoire de l'art artisanal chinois, histoire des beaux-arts occidentaux... des UV touchant à l'économie de l'art (fondement du droit,

[208] Épreuves concernant la CAFA : publiées dans *ZGMSB* (1986, 01, 2) pour la première série de questions (56 pts) ; (1986, 02, 4) (pour la deuxième série de questions, soit 40 points) ; 1986-3, p. 2 pour la troisième série. Pour l'école d'art de Hangzhou : *ZGMSB* 1986-4 p. 4.

marketing, principes de l'économie politique...), ainsi que des U. V. abordant la morale et l'idéologie (philosophie marxiste, théorie militaire, éducation morale, *introduction aux importantes pensées* de Mao Zedong, de Deng Xiaoping et de la Triple représentation *san ge daibiao* 三个代表…). Il s'agit ici de la doctrine de Jiang Zemin qui propose une nouvelle légitimité pour le Parti et non du concept artistique de *représentation* qu'analyse un auteur tel que Gao Minglu. Parmi les cours optionnels, on trouve l'étude sur *L'art de la guerre* de Sunzi ou "Dialogues entre l'histoire et l'actualité". L'étude des "Événements importants dans l'histoire moderne et contemporaine" est aussi en option [209].

La suprématie de l'apprentissage technique est défendue par Victoria Lu (2006), alors directrice du tout nouveau MoCA de Shanghai, qui souligne dans sa présentation de l'exposition *Porte d'entrée : esthétique chinoise* que les écoles d'art en Chine ont toujours fait une large part au travail de la main, en valorisant les savoir-faire traditionnels, en formant des artistes maîtrisant "l'unité de la main et du cerveau pour créer".
Cette organisation de la formation artistique est révélatrice d'une représentation de l'art, où l'habileté technique et la professionnalisation sont privilégiées, alors qu'en France l'accent est mis sur la démarche intellectuelle de l'étudiant, qui apprend, en fonction de son projet, à utiliser les techniques. Celles-ci sont d'ailleurs toujours enseignées dans des ateliers très bien dotés, contrairement à ce que prétend Victoria Lu, rejoignant l'idée largement répandue dans l'opinion que les jeunes artistes occidentaux ne maîtrisent plus aucun savoir-faire.

Qu'en est-il de la formation théorique qui concerne la critique ? Articulant théorie et pratique, le SFAI par exemple propose un enseignement fondé sur

---

[209] Ces informations sont tirées de bulletins de notes obtenues tout au long d'un cursus de quatre années (2007-2011) par des étudiants de plusieurs écoles d'art de Chine (institut des beaux-arts du Hubei, CAFA, SFAI, institut de la mode de Pékin...).
Dans le numéro 5 de la revue *Pipingjia* on trouve un important dossier *Gonggong tiaocha* 公共调查 [Enquête publique] consacré à l'éducation artistique dans l'enseignement supérieur : *Dangdai yishu jiaoyu xiangguan shuju : yishu lei gaodeng jiaoyu shuju tongji (2006-2009)* 当代艺术教育相关数据——艺术类高等教育数据统计 (2006-2009) [Données relatives à l'enseignement de l'art contemporain : statistiques de l'éducation artistique dans l'enseignement supérieur], avec une introduction de Wang Yalei 王娅蕾. Les données sont essentiellement quantitatives et ne rendent pas compte des caractéristiques de l'enseignement. Toutefois, il est intéressant de noter qu'une revue dédiée à la critique d'art publie ce genre d'informations (p. 80-93). Celles-ci sont aussi accessibles en ligne <http://magazine.99ys.com/periodical/per_54/article--256--540_1.shtml>. Consulté le 11 octobre 2013.

deux disciplines principales, l'esthétique et la pédagogie. La filière esthétique intitulée *Histoire et théories de l'art* est organisée selon trois axes de recherche : la critique d'art, l'esthétique comparée et l'histoire de l'art chinois et l'archéologie de l'art. Les cours dispensés sont l'histoire de l'art chinois et étranger, une introduction à l'art, les éléments essentiels des théories de la peinture chinoise et étrangère, l'écriture ancienne et le chinois classique, les bases de l'archéologie de l'art, une introduction à l'évaluation de la peinture et de la calligraphie, l'esthétique et les bases de la photographie. Les cours de pratique abordent la peinture et le dessin d'après nature, la photographie et le travail de laboratoire, l'examen des vestiges de l'art antique et l'étude des spécialités muséales. Cette formation décerne un diplôme niveau master. Les étudiants formés dans ce département deviennent des chercheurs spécialisés dans le domaine de la critique d'art, avec des compétences pour organiser des expositions artistiques et se déterminent pour la recherche en histoire et en théorie de l'art ou la traduction d'ouvrages esthétiques étrangers.

L'Académie des beaux-arts de Chine de Hangzhou a créé en 2007 l'Institut d'art et des sciences humaines, [*yishu renwen xueyuan* 艺术人文学院] qui regroupe l'ancien département de théorie et d'histoire de l'art, le département de culture visuelle, de gestion et de projets, et celui d'archéologie et muséologie. L'académie dispose aussi de plusieurs laboratoires de recherche. On en compte dix en tout, sur la couleur, la calligraphie et la peinture traditionnelle, la calligraphie contemporaine, l'histoire des beaux-arts, la culture visuelle, la phénoménologie, l'histoire de l'art, l'architecture et la construction, l'art public et l'art urbain. La diversité des laboratoires de recherche sont un signe de la dynamique au sein des instituts ; un autre indicateur est la variété des sujets des thèses soutenues, sélectionnées dans les anthologies présentées précédemment, ou parmi les thèses récompensées lors de l'attribution du prix des meilleures thèses sur l'art instauré par Gao Minglu. En 2010, les sujets illustrent cette étendue du champ de la recherche : les positions de la revue *Meishu* sur le réalisme de terroir et l'art des cicatrices ; l'interprétation d'un texte du poète Deng Chun 邓椿 de la dynastie Song par un calligraphe contemporain (Song Weizong 宋威宗) ; la représentation bouddhiste du Roi Paon [*Kongque Mingwang* 孔雀明王] ;

espace et langage du pouvoir chez Louise Bourgeois ; l'œuvre du peintre Wen Zhiming 文徵明 de la dynastie Ming. Pour 2011 les lauréats ont traité les sujets suivants : Histoire sociale de l'art de Gombrich ; la vision de l'histoire de Benedetto Croce ; la peinture de Francis Bacon ; l'analyse du *Taiping huanle tu* 《太平欢乐图》 de Xu Zhihao 许志浩, illustré par Dong Qi 董棨 (1772-1844). Une curiosité qui s'étend des œuvres classiques chinoises, à l'émergence de l'art contemporain chinois et aux grands noms de l'art occidental du XXe siècle.

En Chine, les critiques d'art peuvent suivre une formation théorique et pratique au sein d'un institut des beaux-arts et y préparer un diplôme équivalent au doctorat, alors que dans les écoles d'art françaises, les étudiants suivent des cours de "culture générale", d'histoire de l'art et parfois d'esthétique, mais il ne s'agit pas d'une filière spéciale ayant pour vocation de former des théoriciens de l'art. Cet enseignement en France est sous l'autorité de l'université.

Dépendance ou indépendance des critiques d'art

Une fois formés, une des questions récurrentes des critiques est leur statut et leur position par rapport au système officiel, soit les instances qui dépendent du Parti, donc être ou non membre de l'association *Meixie* pour préserver une liberté d'action et un esprit critique. Mais un autre facteur agit sur leur difficulté de formuler un jugement impartial. Comme le note He Guiyan, les différents auteurs impliqués dans le développement de l'art contemporain chinois, tout en étant critiques et commissaires d'exposition, en sont aussi les "historiens", racontant une histoire dans laquelle ils ont joué un rôle déterminant. Ou comme le dit Bourdieu dans *Les règles de l'art* (407), "... ils sont pris dans l'objet qu'ils croient prendre pour objet". Rapporter et analyser des événements réellement vécus, c'est en effet prendre le risque d'un manque de recul et d'objectivité. C'est le principal grief de Craig Clunas dénonçant la partialité et l'auto-célébration de Gao Minglu dans l'article « Naming Rights. On Gao Minglu's total Modernity and the Avant-garde in Twentieth-Century Chinese Art », paru dans le numéro 50.1 d'*Artforum* de septembre 2011.

Le critique He Guiyan explicite le statut de ses confrères dans le texte « Comment la critique peut-elle être indépendante ? », paru dans le *Journal*

culturel de Chine [*Zhongguo Wenhuabao* 中国文化报], daté du 17 avril 2008[210] . Il insiste sur l'union indissociable entre les critiques de l'art contemporain chinois et les artistes de la nouvelle vague, dont l'objectif commun était de s'opposer au système centralisé de l'art et de trouver de nouvelles approches artistiques, culturelles et intellectuelles. L'auteur reconnaît l'engagement militant de ces critiques : investis dans le mouvement de l'art contemporain, rejoignant les groupes d'artistes, organisant des expositions, proposant des colloques... Pour lui, comme je l'ai mentionné en présentant *ZGMSB,* la notoriété de la nouvelle vague est inséparable de ce travail énergique. Mais il dénonce l'existence, dès cette époque, d'une crise larvée due à la double nature des critiques, à ce qu'il nomme "leur petite confrérie", les accusant de "fumisterie", jugeant leur vision de l'histoire de l'art et de la culture défaillante. Ces questions auxquelles, selon lui, personne n'avait prêté attention, ont brusquement émergé avec l'alliance pernicieuse de l'art contemporain et du marché dans les années 1990. Dans ce texte, He Guiyan propose quatre catégories de critiques :

> - la première concerne les critiques que l'on peut dénommer "dans" le système, c'est-à-dire ceux qui travaillent dans les structures telles que *Meixie*, les musées et les organismes nationaux ;
>
> - la deuxième comprend les critiques dépendant des écoles et instituts d'art, leur premier travail reste l'enseignement et la recherche, leur activité de critique est "secondaire" ;
>
> - la troisième concerne les critiques indépendants, à l'extérieur du système, même si on désapprouve les critiques qui écrivent "des critiques" pour gagner leur vie ;
>
> - la quatrième catégorie regroupe les critiques qui travaillent pour des sites internet, des galeries d'art, des magazines, des musées non officiels, des fondations artistiques et d'autres organismes.

Dans son article sans concession, He Guiyan illustre ses propos avec quelques exemples de fonctionnement de la critique dans la Chine actuelle. Prenant l'exemple de la première catégorie, ceux qui sont dans le système, contraints de respecter la ligne artistique et l'idéologie politique, ils se limitent

---

[210] Ce texte mis en ligne reprend un texte plus ancien, plus complet, avec comme titre "La critique de l'art contemporain chinois aphasique", lui-même extrait de "Aphasie et reconstruction" daté de 2006. (site *Yi chao wang* 艺超网 http://zj.cangcn.com/u/1518.shtml, consulté en mai 2008.

dans le sujet et la forme des œuvres qu'ils analysent et interprètent, et redoutent celles qui, formellement, sont subversives à l'égard de la tradition ou de l'art académique. He Guiyan les considère comme des "gardiens du temple", persistant dans une attitude conservatrice, ce qui les invalide. De même, ces contraintes se retrouvent inévitablement aussi pour les troisième et quatrième catégories de critiques, qui peuvent difficilement écrire à l'encontre des intérêts des commanditaires-payeurs, comme une galerie. Leur liberté est toujours limitée. Pour He Guiyan, c'est la situation du critique qui détermine la qualité de ses écrits, la position critique à tenir, les moyens à employer, les critères, l'objectif visé.

He Guiyan appelle les critiques à se situer "à l'extérieur" du système, seul moyen, d'après lui, d'assurer l'indépendance de la critique, mais il met en doute la capacité de la plupart d'entre eux à endosser cette importante responsabilité. Prenant comme modèle les auteurs de la critique moderne depuis le milieu du XIX^{e} siècle en Occident, citant Baudelaire, Zola et leurs successeurs Apollinaire, Greenberg, Benjamin, Fried, Adorno, Danto, il accuse les critiques chinois d'usurper le titre de critique dont ils se prévalent :

> La plus grande partie des critiques en Chine ne peuvent prétendre au titre de critique parce que non seulement, n'ayant aucun esprit critique indépendant, ils manquent de méthodes scientifiques et théoriques, mais le plus important, c'est qu'ils ont perdu la mission qui doit incomber aux critiques.
> ... La critique contemporaine chinoise, en s'orientant dans une direction commerciale, industrielle, s'est laissée instrumentaliser, ce qui a entraîné son plus grave problème, son aphasie. Dans les conditions actuelles, cette critique d'art aphasique, aujourd'hui en Chine, va durer encore un certain temps.

Pour Wang Lin, la mission de la critique évoquée par He Guiyan se résume en trois points : découvrir, promouvoir et préserver.

Art et pouvoir : le temps de la vigilance

Cette volonté d'être à l'extérieur du système est au centre de l'allocution d'ouverture de Wang Lin qui présidait la deuxième session annuelle du congrès des critiques d'art en octobre 2008, rappelant la nature non-gouvernementale et anti-système du congrès, avec la volonté de se démarquer de *Meixie*, organisation officielle qui réunit aussi un comité

"théorie" mais qui souffre d'une grande rigidité du fait de son appartenance au système. Au contraire, l'association des critiques d'art revendique une liberté d'organisation (qui concerne la participation des membres, le choix des thèmes de discussions, le rythme des sessions [211]) et elle se définit comme étant "contre le système". Wang Lin appelle à la prudence, il déconseille tout rapprochement des milieux de la critique et de l'art avec les officiels. Cette vigilance a toute son importance au moment où le gouvernement chinois fait entrer l'art contemporain dans les industries culturelles, encourageant l'apparition d'un grand nombre de musées et de structures artistiques officielles, dirigés soit par des artistes soit par des critiques qui doivent veiller à préserver leur indépendance envers le pouvoir. En effet, les relations entre le milieu de l'art contemporain et le pouvoir sont de plus en plus étroites. Duan Jun ironise sur l'incompétence de ces représentants officiels de plus en plus présents dans les événements artistiques :

> ... à l'inauguration de chaque grande exposition, voire même des séminaires académiques, beaucoup d'officiels, d'un ton de supériorité, donnent leurs instructions aux personnalités du milieu de l'art. Leurs discours révèlent au fond une compréhension superficielle et incorrecte de l'art contemporain. Les artistes présents ou les critiques ne les prennent généralement pas au sérieux, et ne veulent pas réfuter leurs points de vue. Mais dans les écrits académiques sérieux, les critiques, concernant la critique officielle, peuvent comme dans "l'institutionnalisation académique" de Wang Lin, défier l'officialisation académique, et tenir une position de chercheur non-officielle [212].

Même prudence chez Wu Hong 吴鸿 qui appelle aussi à la vigilance : "l'idéologie dominante toute récente est une politique conciliante à l'égard de l'art contemporain chinois". Cette volonté des autorités illustre en fait la stratégie visant à développer le *soft power* chinois en valorisant la culture nationale. Ces questions sensibles suscitent peu de discussions parmi les critiques, ce que déplore Duan Jun dans son compte rendu.

---

[211] Selon Pi Daojian qui présidait les conférences de ce congrès, le choix des sujets de discussions doivent tenir compte des changements survenus en cours d'année dans le marché de l'art, et rendre compte des recherches ontologiques de la critique d'art. Selon le rapporteur Duan Jun, cette dernière a focalisé l'attention, n'ayant encore jamais, comme au cours de cette année 2008, provoqué un intérêt ou des polémiques aussi intenses, entrainant une dévalorisation de son statut.

[212] Voir DUAN Jun 段君 (2008). « 2008 Nian di er jie Zhongguo meishu pipingjia nianhui pingshu 2008 年第二届中国美术批评家年会评述 [Commentaires de la deuxième session annuelle des critiques d'art chinois] ». *Pipingjia* 批评家 [Critique d'art] nº 2, décembre 2008, p. 84.

4 - Les critiques et le discours historique

... « toute histoire digne de ce nom est histoire contemporaine »
Benedetto Croce, *Théorie et histoire de l'historiographie*, p. 14.

Dai Dan, dans « Une autre orientation de la critique, l'analyse situationnelle », cherche à délimiter la critique et l'histoire de l'art :

> Côté théorique, la frontière entre la critique d'art et l'histoire de l'art est relativement floue. Toutes les deux, du début à la fin sont entremêlées, elles accompagnent l'art et les écrits sur l'art et en produisent. Si on veut absolument les distinguer, alors la critique d'art possède une synchronicité, le but de sa recherche est la production visuelle inscrite dans la même époque que celle des critiques qui doivent procéder à des jugements de valeur et donner des repères historiques. L'histoire de l'art possède une historicité, le but de sa recherche est la production visuelle du passé. L'historien étudie l'art avec une certaine objectivité (une objectivité relative), il évite autant que possible de porter des jugements de valeur sur les œuvres. Une de ses tâches est de découvrir et faire revivre les objets disparus du passé.

L'écriture de l'histoire de l'art contemporain chinois est une des tâches dont plusieurs critiques chinois se sont acquittés, en étant les acteurs mêmes de cette histoire, excepté Li Xianting qui ne s'est pas lancé dans ce genre de livres, ou Yi Dan [213] qui a écrit deux ouvrages à caractère historique sans être directement impliqué dans les événements. Ces histoires, organisées le plus souvent en périodes décennales, écrites par les critiques que j'ai choisi d'étudier, offrent de manière cohérente des visions de l'histoire, des types de discours, des périodisations. Ces travaux reproduisent dans l'ensemble le discours sur l'art contemporain chinois que dénonce Frédéric Le Gouriérec (2004, 62). Ce modèle, selon lui réducteur, est toujours mis en avant par les

---

[213] Yi Dan est né en 1960, dans le Sichuan. Après des études dans le département de chinois de l'université du Sichuan, il obtient sa licence en littérature en 1981, puis poursuit ses études aux États-Unis, à l'université de l'État du Michigan où il obtient une maîtrise en littérature. En 1984, il rentre en Chine, il est chargé de cours à l'université du Sichuan. En 1996 il participe à des échanges universitaires avec l'université de Harvard et celle de Hong Kong. En 1999, il obtient un prix pour étudier au Canada, dans le cadre d'échanges internationaux. En 2000, toujours dans le cadre d'échanges, il obtient une bourse pour travailler à l'université d'Aalborg au Danemark, dans le cadre d'un programme de coopération de l'enseignement supérieur entre la Chine et l'Union Européenne. Il est actuellement professeur au département de Chinois de l'université du Sichuan. Il y enseigne les théories littéraires occidentales du XXe siècle, la littérature étrangère et américaine. Extérieur au milieu de l'art, il n'apparaît sur aucun site de critiques d'art. Au début des années 2000, désapprouvant l'entrée de l'art chinois dans le système du marché, il renonce à son activité de critique.

auteurs occidentaux qui associent systématiquement art moderne et influence de l'Occident :

> Le phénomène de l'art contemporain chinois tel qu'il est présenté sur la scène artistique internationale est explicitement daté du début de la période dite « de la réforme et de l'ouverture », de même qu'il est toujours lié à la *modernisation* et à l'*occidentalisation* de la Chine depuis la fin de la Révolution culturelle. Ainsi peut-il être soumis à un modèle explicatif opposant la « tradition chinoise » à la « modernité occidentale », suivant un schéma de pensée identique à celui auquel sont désormais confrontées toutes les civilisations éloignées de la nôtre dans l'espace ou dans le temps, « exotiques » ou « primitives ».

À la lecture des textes chinois, le jugement de Le Gouriérec semble trop tranché. L'impact du contexte politique, l'influence des théories occidentales sont constamment interrogés, l'épistémè des critiques d'art est le résultat d'une synergie entre savoirs occidentaux et orientaux. Qu'ils soient hérités de l'Antiquité ou modernes et contemporains, de Platon à Confucius, ou de Foucault à Li Zehou, ils constituent un fonds fécond dans lequel puisent les auteurs, même si parfois quelques références peuvent sembler affectées.

L'artiste est de toute façon tributaire de son époque, ce que souligne Paul Veyne dans *L'inventaire des différences,* en se référant à Heinrich Wölfflin :

> ... les artistes subissent les conventions, le « discours » pictural, de leur époque. Tout tableau a deux auteurs, l'artiste et son siècle. [...] l'artiste subit purement et simplement ces conventions, qui limitent ou distordent à son insu son expression...

Il est donc légitime de penser que les critiques, tout comme les artistes, sont modelés par leur époque. Certains d'entre eux, "pris dans l'objet qu'ils croient prendre pour objet", parmi lesquels Lü Peng, Gao Minglu et He Guiyan, questionnent l'écriture de l'histoire de l'art contemporain chinois. Ils tentent d'apporter des réponses en examinant les difficultés : le point de départ, la périodisation, le type de discours, la prise en compte du contexte politique, le statut de la modernité, le rôle de l'Occident... Ils s'appuient sur les philosophies occidentales de l'histoire, selon une pratique fréquente qui consiste à prendre à témoin des auteurs occidentaux, comme le fait Jia Fangzhou dans *Ère de la critique* citant en exergue Montaigne et le critique littéraire belge Georges Poulet (1902-1991). Ainsi Lü Peng, dans l'introduction

de *Zhongguo dangdai yishu shi 1990-1999* 中国当代艺术史1990-1999 [Histoire de l'art contemporain chinois 1990-1999], invoque la nécessité d'être attentif à la "nature historique", une conception de R. G. Collingwood (1889-1943), philosophe et historien anglais. Gao Minglu fait sien l'aphorisme de Benedetto Croce (1866-1952), "Toute histoire est histoire contemporaine", dès la préface de son premier livre écrit en 1987 avec Zhou Yan et quelques amis, *Histoire de l'art contemporain chinois 1985-1986*, qui ne sera publié qu'en 1991 :

> En fait cette question "Toute histoire est histoire contemporaine" est une question qui relève de la philosophie de l'histoire et de l'herméneutique, en d'autres termes, ceux qui écrivent l'histoire ont besoin d'abord d'expliciter leur propre modernisme et leur système de valeurs. Dans les écrits, quels que soient ce modernisme et ce système de valeurs, ils sont toujours dissimulés sous les faits historiques.

Il s'agit ici du premier ouvrage consacré à l'histoire de l'art contemporain chinois, dont j'ai mentionné ci-dessus l'intérêt, en particulier la chronologie détaillée des différents événements artistiques [Chronologie de l'art contemporain chinois : 1977-1986]. Dans cet ouvrage, révisé et réédité en 2008 sous le titre *Mouvement de 1985 - Vol 01*, Gao signe l'introduction « Toute histoire est histoire contemporaine : l'histoire de l'art contemporain considérée comme une historiographie générale », dans laquelle il présente les différentes philosophies de l'histoire en tentant d'éclaircir le sens et les critères de cette discipline. Ce texte d'une dizaine de pages, affichant une démarche académique, illustre aussi cette immense curiosité pour les textes occidentaux au cours des années 1980 dont j'ai donné la mesure en esquissant la bibliothèque idéale des critiques (*supra* p. 182 *sqq*.). Les nombreuses références données par Gao sont puisées dans plusieurs anthologies

présentant la philosophie de l'histoire, publiées en langue chinoise dès 1981 [214].

Conceptions de l'histoire

Bien que les historiens en Chine et en Occident aient travaillé jusqu'à la fin du XIXe siècle selon des conceptions fort différentes, le discours occidental qui s'est imposé en Chine au début du XXe siècle n'a pas éliminé la vision classique régissant le travail des historiens-annalistes depuis l'Antiquité jusqu'à la dynastie Qing. Les deux approches marquent les écrits des critiques-historiens d'art au tournant du XXe siècle. Établir des listes d'événements est, dès la plus haute Antiquité, un des procédés de la démarche des historiens chinois, comme le rappelle dans « Vérité historique et langage de l'histoire en Chine » le sinologue Léon Vandermeersch, une démarche qui se distingue du discours historique en Occident qui inscrit les faits dans des enchaînements de cause à effet pour en faire un récit [215].

La monumentale *Histoire de l'art chinois du XXe siècle,* rédigée par Lü Peng, débute par une épigraphe en évidence au centre de la page de garde que je traduis par : « L'histoire est faite d'évènements changeants et éphémères qui posent question, l'histoire de l'art ne fait pas exception. [*Lishi shi you wenti de*

---

[214] Par exemple, en ne tenant compte que des références données par Gao dans cet article :
- la très ancienne maison d'édition *Shangwu yinshuguan* (1897) basée à Pékin, éditeur du *Dictionnaire de la langue chinoise* [*Ciyuan* 辞源] ou de l'incontournable *Xinhua cidian* 新华字典, et qui depuis 1958 propose des traductions de textes philosophiques étrangers, tel que le *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein en 1962. A publié dès 1979 une traduction de *Esthétique* de Hegel ; en 1981 l'anthologie *Matériaux des principales écoles de la philosophie occidentale de l'époque moderne* avec un texte de Lewis White Beck sur le néokantisme ; en 1982 *Théorie et réalité de l'historiographie* de Benedetto Croce ainsi que *Qu'est-ce que la science exactement ?* de A. F. Chalmers (né en 1939).
- Les éditions *Shanghai Yiwen* ont publié en 1984 une anthologie de textes sur la philosophie de l'histoire de l'Occident moderne. Parmi les 24 auteurs traduits et présentés, plusieurs sont cités par Gao dans cette introduction : B. Russell (1872-1970), A. Toynbee (1889-1975), B. Croce (1866-1952), R. G. Collingwood (1889-1943), K. Popper (1902-1994) et H. Rickert (1863-1936). Toujours parmi les références de Gao, Shanghai Yiwen a publié en 1987 *Les principales tendances de l'historiographie* de G. Barraclough (1908-1984).
- Les éditions Zhongguo Shehui ont publié en 1986 *L'idée de l'histoire* de Collingwood.
- Les éditions Renmin ont publié en 1982 *The Outline of History* [Esquisse de l'histoire universelle] de H. G. Wells (1866-1946).
- Les éditions Renmin wenxue ont publié en 1985 les *Transcriptions des conversations de Goethe.*

[215] Article paru en 1987 dans le numéro 9 de la revue *Extrême-Orient, Extrême-Occident* intitulé *La référence à l'histoire,* p. 13-28.

yanyun, yishu shi ye bu liwai 历史是有问题的烟云，艺术史也不例外] » [216]. La métaphore *yanyun* 烟云 [nuage de fumée] renvoie aux notions de transformation et de disparition des choses. Lü Peng conçoit ainsi la démarche en histoire comme un questionnement dont les réponses ne sont donc jamais fixées, déterminées, faisant écho à l'historien Paul Veyne qui, dans sa leçon inaugurale au Collège de France en 1976, rendait hommage à Raymond Aron en ces termes :

> « les faits n'existent pas », c'est à dire qu'ils n'existent pas à l'état séparé, sauf par abstraction ; concrètement, ils n'existent que sous un concept qui les informe. Ou, si l'on préfère, l'histoire n'existe que par rapport aux questions que nous lui posons. Matériellement, l'histoire s'écrit avec des faits; formellement, avec une problématique et des concepts.

Lü Peng tente de se poser en enquêteur, adoptant la démarche des historiens occidentaux, comme le rappelle Fan Jingzhong 范景中, traducteur de *Art et illusions* d'Ernst Gombrich, en préfaçant cette imposante *Histoire de l'art chinois du XX^e siècle*. Il souligne la différence des approches de l'histoire en Occident et en Chine : "La volonté de l'histoire dans les textes grecs est 'd'enquêter', en Chine c'est de noter les paroles et de noter les faits" [217], ce que confirme Léon Vandermeersch dans le texte daté de 1987 « Vérité historique et langage de l'histoire en Chine », publié dans *La référence à l'histoire*, n° 9 de la revue *Extrême-Orient, Extrême-Occident.* Après avoir rappelé que l'histoire en Chine était au départ entre les mains des devins, il précise (16) :

> ... l'historien chinois ne s'est jamais entièrement dépouillé de l'idiosyncrasie de son précurseur, le scribe-devin, lequel était avant tout un magicien des graphismes, cherchant à formuler les événements dans une écriture divinatoire rendant lisible leur sens caché. Le scribe-devin, astronome et calendériste, n'a rien de l'*historicos* grec se lançant dans de vastes enquêtes pour découvrir

---

[216] En 2006 deux éditions coexistaient, une en couleur, luxueuse, sur papier glacé en un seul volume et une en noir & blanc, économique, en deux volumes, destinée aux étudiants. Dans ce travail, je me réfère à l'édition en deux volumes de 2006. Une réédition révisée par Lü Peng est parue en 2009. Pour la version en français publiée en octobre 2013 aux éditions Somogy éditions d'art, Lü Peng a complètement remanié son texte. Cette nouvelle mouture doit aussi servir pour une nouvelle traduction anglaise. La phrase que je cite n'est pas reprise dans cette édition française, ni la préface signée Fan Jingzhong. Les titres des chapitres diffèrent aussi des formulations chinoises de l'édition de 2006.

[217] Soit *Lishi zai Xila wen de yuanyi shi "tanwen", zai Zhongguo shi jiyan jishi* 历史在希腊文的愿意是"探问"，在中国是记言记事.

> comment, dans les affaires qui l'intéressent, se sont combinés les faits. Les faits, son rôle d'annaliste consiste seulement à en réaliser le chiffrage orthographique, pour ainsi dire, au fur et à mesure qu'ils se produisent au jour le jour. De là vient que l'histoire chinoise est restée articulée, de façon fondamentale, en deux moments : un moment historiographique et un moment historiologique, au sens où l'on parle d'ethnographie et d'ethnologie.

Un peu plus loin Vandermeersch précise ces deux moments (19, puis 21) :

> L'histoire, en Chine, n'a jamais eu pour programme, comme chez-nous, de reconstruire le passé. Elle est simplement d'une part saisie de ce qui se passe au fur et à mesure qu'il passe, et d'autre part, analyse de ce que livre cette saisie. Voilà à quoi revient le dédoublement du discours historique chinois sur deux registres, un registre historiographique et un registre historiologique. Nous avons vu que ce dédoublement était fondamental : c'est dire que l'historiographie (au sens où le mot est pris ici) n'est pas, ce qu'elle a pu être en Occident, une pratique secondaire, au service de l'historiologie, mais une procédure essentielle. Ce serait plutôt en Chine à l'historiologie d'être la servante de l'historiographie : celle-là, dans sa forme première, n'était qu'un commentaire d'un texte historiographique.
>
> ... l'historien chinois opère la synthèse au plan de la lecture des événements, alors que l'historien occidental cherche à expliquer les faits en reconstruisant entre eux des relations de cause à effet, tandis que l'historien chinois cherche non pas à expliquer les faits, mais à lire dans leur déroulement le sens de l'histoire : ce que chaque événement peut révéler du sens de l'évolution générale du monde et ce que l'évolution générale du monde donne de sens à chaque événement. L'historien chinois ne se sert guère des catégories de cause et d'effet, mais de celles de phase, de mutation, de transformation, de mouvement. Il prend toujours la succession des faits telle qu'elle est donnée ; et les reclassements qu'il opère, sans modifier cette succession, y ouvrent simplement des coupes, suivant des strates ou des tranches événementielles choisies pour mieux faire apparaître le dessin des grandes lignes du changement.

Dans *La conception chinoise de l'histoire*, un texte de 2007, Léon Vandermeersch précise les caractéristiques du modèle historique dans la Chine classique : la place accordée au cosmos et à la morale, une vision "cosmologico-éthique de l'histoire qui exclut l'idée du progrès" (60), "profondément ancrée dans la représentation chinoise de la temporalité" (63). Le concept de temps s'est construit en observant les changements des saisons, sa dimension métronomique, soit "une durée monotone constituée par la succession, selon un mouvement uniforme, de moments qualitativement semblables" (64), est représentée sous la forme d'une spirale , une graphie

antique du caractère *xun* 旬 [décade], alors que dans la pensée traditionnelle occidentale, la durée court sur une droite.

Réfléchissant à comment écrire l'histoire de l'art contemporain chinois dans « Meiyou xiantiao de lishi : dui Zhongguo dangdai yishu shi xushi de sikao 没有线条的历史: 对中国当代艺术史叙事的思考 [Il n'y a pas d'histoire linéaire : Réflexions sur le récit de l'art contemporain chinois] », texte publié en 2009 dans le catalogue *30 ans d'art contemporain chinois (peinture) 1979-2009*, exposition inaugurale du musée privé Minsheng de Shanghai [218], Gao Minglu remet justement en cause cette vision linéaire du temps et plaide pour prendre en compte d'autres critères, comme l'espace et les jeux d'emprunts :

> Du point de vue mondial, comment voit-on et comment décrit-on l'art contemporain chinois de ces dernières décennies ? Nous pouvons certainement écrire une histoire contemporaine de trois décennies selon les périodes, par exemple une histoire par décennie, ou à partir de l'année 1978 de l'Ouverture et des réformes. Mais cette année de l'Ouverture et des réformes n'est-elle pas justement le début de l'histoire de l'art contemporain chinois ? Si commencer signifie faire face à l'Occident et à l'international, alors l'art local antérieur ici n'avait-il ni contemporanéité, ni éléments internationaux ? Si nous plaçons l'art chinois du siècle passé dans un contexte entièrement international, comment délimiter le contemporain en Chine ? La Chine a-t-elle ou non connu les étapes moderne, post-moderne et contemporaine ? A-t-elle ou non connu la logique et le contexte d'un tel développement linéaire ? Si c'est non, alors comment écrivons-nous l'histoire de l'art contemporain chinois ? En fait, ces questions tournent continuellement dans ma tête. Je peux même remonter au milieu des années 1980 quand nous étions en train d'écrire notre première histoire de l'art contemporain chinois [219]. Ensuite dans *Inside Out: New Chinese Art*, et *Le Mur : histoire et frontières de l'art contemporain chinois*, et spécialement dans l'écrit le plus récent *École du* yi, je me suis consacré à répondre à ces questions en démêlant histoire et cas individuels.

La conception traditionnelle chinoise de l'histoire a perduré jusqu'à la rencontre avec les idées occidentales à la fin de la dynastie Qing, puis s'est transformée à l'instigation des réformistes, comme Liang Qichao, mais surtout

---

[218] Ce catalogue est bilingue, la traduction en anglais du texte de Gao est signée par Archibald Mc Kenzie, avec un appareil de notes plus complet.

[219] Note de Gao Minglu : En 1987, avec Zhou Yan, Wang Xiaojian, Shu Qun, Wang Mingxian, Tong Dian j'ai écrit la première histoire de l'art contemporain chinois. Voir GAO Minglu et al. *Histoire de l'art contemporain chinois 1985-1986*. Shanghai : Éditions Shanghai, publié en 1991.

Hu Shi [220], avec le mouvement du Quatre mai, en appliquant les méthodes de la critique historique occidentale, puis l'approche marxiste est introduite par Guo Moruo, qui publie en 1930 *Recherches sur la société chinoise ancienne* [221].

La vérité historique, le langage du discours historique, notions qui "travaillent" encore de nos jours les critiques d'art en Chine, ont des spécificités élucidées par Vandermeersch (1987, 15 & 18) :

> .... l'histoire chinoise est toujours restée une affaire d'Etat. Ce qui ne doit pas s'entendre seulement au sens superficiel d'un contrôle étatique exercé de l'extérieur sur l'un des foyers les plus importants de germination des idées politiques, mais en ce sens radical que, aussi organiquement qu'ailleurs la théologie émane au premier chef d'un magistère d'Eglise, l'histoire *more sinico*, née avec la nature d'une fonction officielle, a continué d'émaner au premier chef d'un magistère d'Etat.
>
> Le travail [l'articulation historiographique de l'histoire officielle], confié au Bureau de l'historiographie qui l'exécute à l'abri du secret de ses archives, comporte trois stades : un stade d'enregistrement des faits au jour le jour, un stade de récapitulation après la fin de chaque règne, et un stade de composition suivant les rubriques consacrées après la fin de la dynastie.

Les nombreuses "histoires de l'art contemporain chinois" éditées depuis le début des années 1990 semblent encore sous l'emprise des procédés d'écriture de l'histoire, la première étape décrite par Vandermeersch est bien présente dans les différents ouvrages qui proposent tous une chronologie très détaillée des événements, le plus souvent sélectionnés à partir des articles

---

[220] Hu Shi 胡适 (1891-1962) est une personnalité centrale de la "modernité chinoise". Philosophe et écrivain, il part étudier aux États-Unis en 1910. De retour en Chine en 1917 avec un doctorat de philosophie préparé sous la direction de John Dewey, il défend les idées de ce dernier dont il traduit l'œuvre. Il enseigne à l'université de Pékin, participe à la revue *Nouvelle jeunesse,* fondée par Chen Duxiu, et appelle les écrivains à utiliser la langue parlée, *baihua*, et à abandonner la langue classique, et se retrouve « père de la révolution littéraire ». Réformateur, il est l'un des piliers du mouvement du Quatre mai 1919. Libéral et pragmatique, il s'oppose à la politique défendue par le jeune parti communiste. Il est nommé ambassadeur de la République de Chine aux États-Unis (1938-1941), président de l'université de Pékin (1946-1948). Fuyant en 1948 l'arrivée des communistes, il s'installe aux États-Unis. En 1958, il est élu président de l'Academia Sinica à Taiwan, où il réside jusqu'à sa mort. Longtemps frappée d'ostracisme pendant la période maoïste, déconsidérée aussi par le Parti nationaliste, son œuvre est à nouveau étudiée en Chine.

[221] Sur les différentes étapes du développement de l'historiographie en Chine, cf. DIRLIK, Arif (1987). « Marxisme et histoire chinoise : la globalisation du discours historique et la question de l'hégémonie dans la référence marxiste à l'histoire ». *Extrême-Orient, Extrême-Occident. La référence à l'histoire* nº 9, p. 91-112.

publiés dans les revues de l'époque présentées ci-dessus (*supra* p. 88-120). Les titres prennent presque toujours en compte la périodisation (la plupart du temps par décennie), une manière de mettre en avant cette notion. Une exception toutefois : *Qiang. Zhongguo dangdai yishu de lishi yu bianjie* 墙。中国当代艺术的历史与边界。*The Wall. Reshaping Contemporary Chinese Art.* [Le Mur. Histoire et limites de l'art contemporain chinois] de Gao Minglu, qui questionne dès l'intitulé la notion de limite [222].

Pour présenter cette histoire de l'art contemporain chinois expliquée par les critiques chinois, j'ai retenu Gao Minglu, Lü Peng et Lu Hong. Puisque la première histoire de l'art contemporain chinois a été rédigée sous l'égide de de Benedetto Croce, philosophe italien de l'histoire, la présentation de la réception de cet auteur en Chine s'impose.

Retour à Benedetto Croce

Alors que les auteurs occidentaux rattachés à la mouvance structuraliste, que l'on pourrait qualifier d'avant-garde intellectuelle, sont présents dans les publications chinoises dès les années 1980, c'est le texte d'un auteur italien, écrit en 1912, qui a retenu l'attention des critiques chinois et nourri leur réflexion sur la manière d'écrire l'histoire de l'art contemporain chinois. Relativement peu connu en France, Benedetto Croce (1866-1952), philosophe

---

[222] Comme le remarque Gao Minglu dans le texte cité précédemment, les formulations des titres des livres d'histoire de l'art contiennent toujours les termes "moderne" ou "contemporain", comme dans *L'histoire de l'art moderne chinois récent* de Pan Yaochang, *Histoire de l'art moderne chinois 1979-1989* de Lü Peng et Yi Dan etc., contrairement aux ouvrages occidentaux où selon Gao, seule la période serait précisée. Mais pour illustrer cette affirmation, il choisit comme exemple *L'art depuis les années 1900* (Art Since 1900), livre écrit conjointement par Foster, Krauss, Bois et Buchloch, un choix néanmoins contestable. En effet le titre complet, lisible sur la couverture, décline le modernisme et ses successeurs : *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*. Plusieurs publications en langue anglaise ou française infirment cette allégation de Gao. Ainsi parmi les auteurs qu'il mentionne souvent dans ses différents textes : Heinrich Wölfflin, a précisé dès 1917 qu'il traitait de "l'art nouveau" dans *Kunstgeschichte Grundbegriffe, das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst, "neue"* a par ailleurs été traduit par "moderne" dans *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art : le problème de l'évolution du style dans l'art moderne ;* Arthur Danto ne fait pas l'économie de "contemporain" pour son ouvrage polémique *After the end of Art : contemporary art and the pale of history.* Les ouvrages français, de même, démentent cette affirmation de Gao Minglu : que ce soit *L'Art moderne. L'Esprit des formes,* tome IV d'*Histoire de l'art* d'Élie Faure, ou l'*Histoire matérielle & immatérielle de l'art moderne* de Florence de Mèredieu, *La Grande histoire de la peinture moderne* de Pierre Restany, ou encore *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XIII^e siècle à nos jours* de Jean-Marie Schaeffer. En étudiant plusieurs textes de Gao, j'ai relevé de telles approximations qui risquent d'égarer inutilement le lecteur. Toutefois, celles-ci n'invalident pas l'ensemble de son œuvre.

et historien, engagé contre le fascisme et le racisme, a abordé les thèmes de l'esthétique et de la philosophie de l'histoire. Son ouvrage *Théorie et histoire de l'historiographie* édité en 1915 a été traduit en chinois en 1982 [223]. Ses idées concernant l'objectivité de l'historien, la fonction des documents, la distinction entre histoire et pseudo-histoire, la notion de contemporanéité... sont commentées par les critiques chinois, en particulier par Gao Minglu dans l'introduction de l'ouvrage collectif écrit en 1987 [224]. Ce texte a suscité chez Sun Peng 孙鹏, étudiant-chercheur du département d'esthétique du SFAI, une étude qui explicite la conception de l'histoire de Benedetto Croce sur laquelle s'appuie Gao. Sun lui reconnaît les mérites d'avoir initié un intérêt pour l'œuvre du philosophe italien, mais il s'insurge contre les nombreux auteurs qui se sont contentés de le citer mécaniquement, galvaudant ainsi sa pensée. En effet, l'intitulé de son mémoire de master est précisément *Emploi erroné en Chine de "Toute histoire est histoire contemporaine" de Croce et les écrits d'histoire de l'art contemporain* [225]. Il présente les idées crociennes et questionne la pertinence de plusieurs ouvrages consacrés à l'histoire de l'art contemporain chinois, dont le livre de Gao précédemment cité et celui de Lü Peng que je me propose de présenter en détail ci-dessous. Ce travail touche à ma propre recherche en raison de la perméabilité de la frontière entre critique d'art et histoire de l'art, d'autant plus quand il s'agit d'art contemporain. Le texte de Croce et l'analyse qu'en propose Sun Peng illustrent les obstacles à la circulation des idées, les difficultés de traduction et l'attention des théoriciens chinois aux écrits occidentaux. Il s'agit aussi, en confrontant deux

---

[223] Cet ouvrage de Croce a été traduit de l'italien en français par Alain Dufour et publié à Genève par les éditions Librairie Droz en 1968 sous le titre *Théorie et histoire de l'historiographie*. Les textes qui composent l'édition italienne ont d'abord été publiés dans des revues italiennes en 1912 et 1913 puis en langue allemande en 1915 (*Zur Theorie und Geschichte der Historiographie*. Tübingen : Mohr). L'édition italienne *Teoria e storia della storiografia* est parue en 1916.

[224] Il s'agit de « L'histoire de l'art contemporain considérée comme une historiographie générale », texte qui introduit *Zhongguo dangdai meishu shi* 中国当代艺术史 1985-1986 [Histoire de l'art contemporain chinois 1985-1986], livre rédigé en 1987, publié en 1991 en raison des événements de Tian'anmen. Ce texte est repris dans la réédition de 2008, soit le premier volume de *Mouvement de 85*.

[225] Le texte de Sun que j'ai consulté n'est pas le mémoire lui-même, mais un résumé en quatre parties, publié en 2011 dans *Recueil des thèses lauréates du prix Gao Minglu des thèses sur l'art* (24-32).

générations de théoriciens de l'art, de souligner le regard d'un élève sur les écrits de ses aînés et de son professeur.

Voici comment Sun précise son ambition :

> Rectifier l'interprétation erronée de ce jugement, tout en ayant la possibilité d'intervenir dans les polémiques concernant les différents modèles d'écriture de l'histoire de l'art moderne et contemporain, rectifier les discussions sur les questions de positivisme traditionnel "desséché" etc., fournir un certain éclairage sur les questions fondamentales d'écriture de l'histoire de l'art contemporain.

Un point que Sun ne soulève pas est celui de la traduction, car la lecture de l'œuvre de Croce n'est pas aisée. Sa prose élégante, selon Alain Dufour, le traducteur de la version française, est difficile à restituer. Les idées de Croce pâtissent de passer d'une langue à l'autre, de l'italien à l'anglais, puis de l'anglais au chinois et du chinois au français. Les citations prises dans l'édition chinoise, une fois retraduites en français, ne correspondent pas au texte de Dufour qui est parti directement de l'italien. Ainsi le passage qui ouvre *Histoire et chronique*, le premier chapitre du livre de Croce, cité par Gao, et repris par Sun :

> « 'Dangdai' yi ci zhi neng zhi na zhong jin genzhe mou yi zhengzai bei zuochu de huodong er chuxian de、zuowei dui na yi huodong de yishi de lishi. Liru, dang wo zhengzai bianxie zhe ben shu de shihou, wo gei ziji zhuanxie de lishi jiushi zheyang yi zhong lishi, ta shi wo de xiezuo sixiang. » « '当代' 一词只能指那种紧跟着某一正在被作出的活动而出现的、作为对那一活动的意识的历史。例如，当我正在编写这本书的时候，我给自己撰写的历史就是这样一种历史，它是我的写作思想。 »

Ce qui en français pourrait se traduire par :

> Le terme "contemporain" ne peut que désigner ces histoires qui suivent de près certains actes en train d'être produits et la conscience de cet acte qui apparaît, qui s'accomplit. Par exemple, quand je suis en train d'écrire ce livre, l'histoire que j'écris pour moi-même est ce type d'histoire, elle est ma pensée de l'écriture.

Le sens est ici plus obscur que dans la version d'Alain Dufour (13) :

> « Histoire contemporaine » [...] on ne devrait qualifier de contemporaine que l'histoire qui prend immédiatement naissance de l'acte qui s'accomplit : la conscience même de l'acte. Par exemple, l'histoire que je fais de moi-même alors que je me mets à composer ces pages, soit l'idée que je compose [...].

On s'aperçoit aussi que Gao a tronqué la phrase de Croce [226].

Deux autres écarts de traduction touchent au titre même du livre de Croce ainsi qu'à la formulation chinoise de la citation choisie par Gao. Fu Rengan 傅任敢, le traducteur, est parti de la version anglaise faite depuis l'italien par Douglas Ainslie. "*Storia"* dans *Teoria e storia della storiografia* [227] est rendu par *shiji* 实际 (Réalité; pratique; fait). Le livre de Croce devient en chinois *Lishixue de lilun he shiji* 历史学的理论和实际 [Théorie et réalité de l'historiographie]. De même "Toute histoire digne de ce nom est histoire contemporaine" est l'expression précise employée par Croce (14), ce qui n'est pas tout à fait équivalent à la formulation en chinois *yiqie lishi dou shi dangdai shi* 一切历史都是当代史, mot à mot "toutes les histoires sont des histoires contemporaines", une faiblesse dans la traduction qui "gomme" l'argument principal de Croce : la distinction entre histoire et "pseudo-histoire".

Or le texte de Gao que Sun qualifie de "plaidoyer en faveur des questions rationnelles concernant l'écriture de l'histoire de l'art contemporain" est "traversé de part en part" par cette expression empruntée à Croce "Toute histoire est histoire contemporaine", autrement dit : on ne peut écrire l'histoire que de son point de vue (contemporain, donc). Sun résume la définition que Gao donne ici du terme 'contemporain' : une référence "à la volonté de penser, aux connaissances de l'homme et c'est tout, excluant le concept de temps" [228].

Sun revient sur le point de vue de Croce, questionne la pertinence à fonder l'écriture de l'histoire de l'art contemporain et une éventuelle méthodologie à

---

[226] Le texte débute par "ce terme [histoire contemporaine ndtr.] désigne généralement l'histoire d'un espace temps appartenant à un passé très proche : les cinquante dernières années, la dernière décennie, la dernière année, mois ou jour, ou même la dernière heure ou minute. Mais si on voulait penser ou s'exprimer avec une extrême rigueur, ...". Il se termine par ... "cette idée est nécessairement liée au travail de composition."

[227] *Storia* [histoire] et *Geschichte* [histoire] dans le titre en allemand.

[228] En chinois, cette proposition de Gao n'est pas aussi choquante qu'en français, car étymologiquement, dans notre langue, la notion de temporalité est bien inscrite dans "contemporain". En revanche, en chinois *dang* 当 a comme premier sens d'après le *GRN* "avoir la charge de; exercer (une profession); faire office de". La notion de temps "Au moment où" n'est que le quatrième sens. De même *dai* 代 a comme premier sens "se substituer à, remplacer", puis "dynastie". *Dangdai* signifie précisément "temps présent; époque actuelle". Cf. aussi *infra* p. 357-358.

partir de cette proposition. Dans la première partie de son mémoire, il présente de manière claire cette pensée exigeante :

> Croce, dans *Théorie et réalité de l'historiographie,* entreprend dès l'introduction l'explication du concept d'histoire contemporaine qu'il décrit. La contemporanéité de Croce n'est pas la caractéristique d'un certain type d'histoire, mais plutôt la caractéristique de toute histoire. [...].
> Pour démontrer la proposition "toute histoire est une histoire contemporaine" Croce a d'abord différencié les chroniques et la vraie histoire. Croce ensuite a donné quelques exemples de pseudo-histoires ou "contrefaites" [...] Cette catégorie d'histoires aux yeux de Croce doit être juste appelée compilation et non histoire.

Pour préciser la pensée de Croce, Sun Peng s'appuie sur *L'idée de l'histoire* de Collingwood (1946), livre traduit en chinois et publié en 1981 à Taiwan et en 1986 en Chine :

> En conséquence, l'histoire est l'auto-connaissance de l'esprit en train d'agir. Parce que même si les faits que les écoles d'historiographie étudient sont des événements qui arrivent dans un passé lointain, les conditions qui procèdent à leurs connaissances de l'histoire "doivent aussi vibrer dans l'âme de l'historien", en d'autres termes, leurs preuves doivent être devant lui, ici et maintenant, et être intelligibles.

En qualifiant d'ambiguë, voire d'obscure cette proposition de Croce si prisée par les auteurs chinois, Sun en souligne la complexité. Au début de son travail il note :

> Le point de vue sur l'écriture de l'histoire que Croce soutient n'est pas de saisir les matériaux immédiats pour entreprendre l'écriture de l'histoire de l'art mais plutôt une attitude positive qui consiste à réécrire sans cesse l'histoire de l'éveil de la conscience subjective, ou en d'autres termes, l'histoire contemporaine dont parle Croce présuppose nécessairement une condition, soit l'illumination de l'esprit. Si c'est une histoire qui se produit une seconde avant, voire au moment même de l'écriture, si elle n'est pas réveillée à nouveau, elle ne peut pas non plus être appelée histoire contemporaine, au contraire, l'histoire du passé, si elle possède du sens et n'est pas un écho dans le vide, alors cette histoire est aussi contemporaine.

Or Gao remarque que les historiens, dès le premier d'entre eux, Hérodote, ont toujours écrit l'histoire de leur époque, et constate qu'en Chine il n'existait pas, dans les années 1980, d'histoire de l'art chinois abordant la période contemporaine, contrairement aux textes classiques très attentifs à décrire les

œuvres de leurs contemporains. Depuis les Qing, les auteurs ne parlent que d'artistes décédés. Gao dénonce leur manque de courage pour évaluer l'art de leur temps. Face à ce vide, il invoque Croce, et reprend à son compte "toute histoire est histoire contemporaine". Il souligne la similitude de l'histoire et des activités de la pensée qui sont toujours philosophiques et historiques. Gao revendique clairement dans ce texte une posture d'historien : "En écrivant l'histoire contemporaine, spécialement l'histoire dans laquelle on vit et les actions auxquelles on participe personnellement, on peut laisser à la postérité les matériaux historiques les plus précieux". Toutefois, chez Croce, comme précisé plus haut, "histoire contemporaine" ne désigne pas seulement l'histoire qui se déroule au présent [229] . Sun insiste sur ce point, source de malentendus chez les auteurs chinois :

> La conception de l'histoire de Croce n'est pas dirigée vers les matériaux contemporains, mais vers tous les matériaux historiques qui peuvent être en accord avec un point d'intérêt des contemporains et maîtrisés et compris dans une ambition académique, qui tous incluent des matériaux actuels. Le niveau et l'intérêt de la pensée spécifique à chaque époque sont différents, l'histoire peut alors être continuellement réécrite, les matériaux peuvent être contemporains et peuvent aussi être anciens. La réécriture continue de l'histoire de l'art, non seulement peut réécrire les détails en restaurant la réalité de l'histoire de l'art, et dans une attention désintéressée, elle peut être réinterprétée par une théorie contemporaine.

Sun souligne l'implication émotionnelle de l'historien qui, quoi qu'il fasse, "écrit toujours au présent" (Noiriel, 18). Puis il critique la position idéaliste et philosophique de Croce, sa vision positive de l'histoire. Il relève quelques contradictions liées à l'incompatibilité d'une démarche historiographique, tiraillée entre objectivité et subjectivité :

> Ce concept de l'histoire, si on l'utilise dans la pratique, requiert "une analyse et une critique sérieuse". Le point de vue de l'historiographie idéaliste de Croce néglige la signification d'en appeler à l'authenticité objective de l'histoire. Dans la théorie même il existe des contradictions : les sources documentaires d'une pensée subjective sont objectives, et la logique et les preuves focalisant ce qu'il

[229] Croce par "histoire contemporaine" ne désigne pas la période spécifique du découpage chronologique en usage chez les historiens (en France, par exemple la période qui s'étend de 1789 à nos jours, la période moderne allant de la Renaissance à la Révolution française). Sur les difficultés qui ont accompagné la recherche tardive concernant cette période "contemporaine", on peut se reporter à l'ouvrage de Gérard Noiriel, *Qu'est-ce que l'histoire contemporaine ?* Paris : Hachette, 1998, p. 3-29.

> affirme ouvrent les discussions et sont aussi en réalité un appel à l'objectivité de l'histoire. Tout cela est écarté ou transformé en raison des excès de sa position philosophique élémentaire.

La nécessaire et difficile impartialité de l'historien d'art est aussi mentionnée, en raison du choix subjectif des œuvres par les auteurs qui ont eux-mêmes participé aux mouvements artistiques, mais qui doivent se garder d'exprimer leurs propres émotions en recourant à une forme d'histoire poétique ou romantique.

Dans la troisième partie concernant la critique des pseudo-histoires, *"Critiquer les pseudo-histoires", révélation méthodologique de l'écriture de l'histoire de l'art chinois,* Sun porte des jugements sur ses prédécesseurs, en commentant les différents ouvrages qu'il a retenus. Ainsi d'après lui :

> Lü Peng appartient à l'écriture de type pratique, il aborde relativement peu la méthodologie et les questions théoriques de manière approfondie, il a plutôt une maîtrise de l'histoire de l'art dans une vision macroscopique. Dans un style prolixe et coulant, l'exploit de "*Histoire de l'art chinois du XX^e^ siècle*" ne peut être dédaigné. Le modèle d'écriture de l'histoire de l'art de type remplissage complet d'un cadre possède comme caractéristique une grande attention au contexte, mais les questions théoriques ne sont pas traitées à un niveau approfondi.

Sun Peng souligne les efforts de Gao Minglu et de He Guiyan (27), reconnaît l'intérêt des chroniques qui accompagnent les ouvrages consacrés à l'histoire de l'art contemporain chinois, chroniques dont Croce ne dénie pas l'utilité, mais dont il conteste l'appartenance à "l'histoire". Sun évoque aussi la question financière, il fait allusion à l'avidité des auteurs et à la constitution de réseaux d'influence qui contaminent le milieu académique et invalident l'impartialité des historiens d'art :

> ... une situation que l'on n'aime pas aborder sur le plan théorique : les auteurs d'histoires de l'art sont en train de prendre l'histoire de l'art comme une arme, ils entreprennent l'écriture de l'art qu'ils ont choisi, avec la posture du juge qui sélectionne les œuvres de l'histoire de l'art. Cette subjectivité autorisée en appelle à transformer inévitablement, selon une préférence personnelle, la critique réalisée et les collaborations créées en une sorte de groupement de liens d'intérêt. Si nous reconnaissons les questions de pureté dans l'écriture de l'histoire de l'art des années 1980, alors, après la diffusion des capitaux et du marché dans l'art des années 1990, amenant un plus grand défi à l'écriture de

> l'histoire de l'art – les artistes favorisés par le marché se sont alors donnés encore plus en spectacle – les choix de l'histoire de l'art se sont trouvés face à une partie d'échec plus profitable. Ce défi des auteurs face à l'art semble être plus rigoureux. Dans ces circonstances, la question de l'histoire contemporaine n'est peut-être plus une erreur de lecture, mais devient une arme stratégique mondaine.

Avant d'analyser quelques uns des ouvrages majeurs de l'histoire de l'art contemporain chinois, Sun en s'appuyant sur Croce, plaide pour une démarche critique de l'historien d'art :

> Mais les questions de l'écriture de l'histoire de l'art chinois sont loin d'être simples : sur la base des chroniques qui collectent les données s'ajoute une pseudo-logique. Une logique qui n'a pas de support théorique critique ne tient pas debout, parce que l'histoire prend la combinaison de deux facteurs essentiels pour base : les preuves et la critique. Dans les écrits de l'histoire de l'art contemporain, il existe le problème de l'écriture de l'histoire contemporaine qui, sans passer par la critique, entre directement dans l'histoire, ou bien des critiques et des démonstrations insuffisamment rigoureuses qui ont collecté avec une pseudo-logique imaginaire les matériaux des chroniques, un point c'est tout [230].

Ainsi Sun considère avec une certaine ironie *L'histoire de l'art chinois du XX^e siècle* de Lü Peng [231] , "gros volume de 2 500 000 caractères", une "compilation de matériaux avant tout politiques" qui rendent compte des changements sociaux, collectés avec un manque de rigueur selon une logique

---

[230] À plusieurs reprises dans son texte, Sun dénonce cette attitude d'historiens d'art (qu'il ne cite pas), préoccupés de tirer un profit personnel de leur situation. Sun surprend le lecteur occidental par un ton particulièrement polémique qui tranche avec son analyse théorique plutôt fine. Il mêle ainsi la critique académique des auteurs et des jugements moraux abrupts. En effet, à la fin de son texte, il revient sur cette question : "Celui qui se considère lui-même comme un historien d'art empoche en grand nombre les dépenses publiques du gouvernement, il fait un travail d'enrichissement personnel qui maintient le peuple dans l'ignorance, transforme l'art en club de célébrités stéréotypées, ajoutant la peinture kitsch à la manière d'une rédaction sur commande d'une vulgarité insupportable."

[231] Je présente cet ouvrage ci-dessous (*infra* p. 288-294). (Lü Peng (2006). *Histoire de l'art chinois du XX^e siècle*. Pékin : Beijing daxue). Sun Peng s'appuie sur les critiques du livre au moment de sa parution. Parmi les reproches, il cite des lacunes sur les recherches qui concernent Xu Beihong.
Le nombre de caractères contenus dans un livre est souvent inscrit dans les informations concernant la fabrication de l'ouvrage. Ce chiffre figure bien dans la version en un volume de 1242 pages. L'édition en deux volumes (1065 p.) contient 1 495 000 caractères. En 2009, les éditions de l'université de Pékin publie une version révisée de 1107 pages qui ne contient plus que 854 000 caractères selon l'éditeur. La variation importante du nombre de caractères entre ces différentes versions montre que cette information n'est pas fiable. C'est cette édition qui est traduite en anglais en 2010 et publiée chez Charta. (1284 p.). Pour la version française de Somogy éditions d'Art de 2013, Lü Peng a entièrement revu son ouvrage.

"sociologique". Sun, citant Lü, dénonce chez ce dernier la prééminence du politique et du social sur l'esthétique :

> ... le jugement de l'histoire est la base du jugement esthétique. La ressemblance ou l'originalité des styles ne sont pas les points importants du développement de l'art de ce siècle qui ont retenu notre attention, l'importance d'un artiste ou le sens d'une œuvre concernent seulement les questions dans le développement de la société. De là, nous devons être attentifs au pourquoi et non à quoi. Ce qui pourrait encore plus nous convenir, c'est d'utiliser le vocabulaire "tendance", "attitude", ou "position" qui concerne ce genre de problèmes [232].

Sun Peng insiste sur la fonction charnière de la critique dans la recherche universitaire. Proche à la fois de l'histoire de l'art et de la théorie de l'art, elle exige une démarche intellectuelle logique et rigoureuse :

> ... les événements historiques/sélection de la critique (Identification d'un système stable et universel)/histoire de l'art. La critique est liée aux événements historiques et à l'écriture de l'histoire de l'art, parce que son travail est d'utiliser une méthode académique vraiment rationnelle et universelle pour analyser et juger les événements de l'histoire. Sans doute le mode critique n'est-il pas simple, mais les résultats en dernier ressort forment, sous des méthodes variées, l'identification d'un système stable et universel. Si on omet le lien intermédiaire, cela devient une simple collecte d'événements historiques/ histoire de l'art, excepté les conséquences qui en sont réduites finalement à un arrangement chronologique.

Ce point de vue rejoint celui de Hal Foster pour qui les meilleurs historiens d'art ont toujours été d'excellents critiques de l'art de leur temps [233]. Abordant une autre catégorie de travaux axés sur la méthodologie introduite en Chine, Sun constate que cette écriture de l'histoire de l'art contemporain reste sous l'emprise d'un cadre théorique :

---

[232] Lü Peng en utilisant le mot "tendance" nous renvoie au texte de Walter Benjamin, « L'auteur comme producteur ». (Conférence donnée en avril 1934 à l'Institut pour l'étude du fascisme à Paris) (extraits). *Art en Théorie 1900-1990. Une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood*. Paris : Hazan, p. 540-546. Texte intégral dans *Essais sur Brecht*. Paris : La Fabrique, p. 122-144. (Trad. Philippe Ivernel, publié en 2003). Benjamin dans cette conférence distingue deux facteurs dans l'œuvre, la tendance et la qualité. La tendance concerne l'orientation de l'auteur dans "ce qui est utile au prolétariat dans la lutte des classes", soit son engagement politique (122).

[233] FOSTER, Hal, CANTRAINE, Yves (trad.), PIEROBON, Frank (trad.), VANDER GUCHT, Daniel (trad.). (2005). *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde,* p. 12. (La version originale date de 1996). Sur Foster cf. p. 51, note 34. Je reviens plus loin sur cet auteur souvent cité par Gao Minglu. Cf. *infra* p. 240.

> ... les auteurs en général placent le but de l'écriture sous le contrôle d'un modèle ou de quelques modèles du discours contemporain, ils considèrent différents discours théoriques comme leurs propres critères de jugements. Comme *Pensées de l'art des femmes* et *Art des femmes* de Xu Hong. D'une manière stricte, *Mouvement artistique de 85* appartient aussi à cette catégorie.

Il signale aussi une nouvelle orientation, l'étude critique des chroniques depuis quelques années, soit un travail de ré-interprétation et de remise en ordre des matériaux de l'art moderne et contemporain. Il cite trois ouvrages, *Dossiers de l'art moderne chinois* et *Annuaire de l'art contemporain chinois* dirigés par Zhu Qingsheng 朱青生 ainsi que *Dossiers de la nouvelle vague de 85,* ouvrage supervisé par Fei Dawei, réalisé à l'occasion de l'inauguration de Centre Ullens au *798* à Pékin en 2008. Un autre exemple proposé par Sun est la *Rétrospective de l'art expérimental de Shanghai 1976-1985*, préparée par Wang Nanming et présentée au Musée d'art moderne Zendai de Shanghai en mai 2008 qui met en évidence les difficultés d'écriture de l'histoire de l'art. Le catalogue est structuré en deux parties, une consacrée aux œuvres de l'exposition, l'autre rassemblant les entretiens avec les artistes, en insistant sur le processus d'évolution de leur pensée artistique et de leurs conditions de création, tout en montrant la filiation avec les écoles modernes par exemple celle de la "Société de la Tempête". L'exposition proposait de "re-démêler les lignes directrices de l'histoire de l'art moderne en Chine", offrant ainsi une référence aux futurs auteurs d'histoires de l'art, "parce que l'histoire de l'art est continuellement réécrite". Ces derniers ouvrages, faisant office de catalogues d'exposition, prennent plus en compte les propriétés plastiques des œuvres ainsi que la démarche des artistes.

Malgré la digression sur l'attitude morale des auteurs qui nuit à la réflexion dont on perd parfois le fil, peut-être en raison de quelques maladresses dans le résumé du mémoire, le travail de Sun Peng apporte incontestablement un éclairage sur l'influence de Croce auprès des auteurs chinois. Il offre aussi une vision synthétique de plusieurs écrits d'histoire de l'art contemporain, qu'il classe selon leurs modèles théoriques : "pratique", "théorique", "ré-interprétation" des matériaux... mais il aborde peu cette question essentielle,

celle des critères utilisés pour collecter les données et constituer les documents qui serviront de sources aux futurs historiens [234].

Paradigmes du discours historique

> Ce qui rend de nombreuses présentations historiques de l'art et de la littérature si peu satisfaisantes, c'est le fait qu'elles se contentent de reproduire l'histoire de la société. Or on ne produit ici du savoir qu'en réussissant à comprendre l'histoire de l'art comme une histoire à part qui entre dans un rapport déterminé avec l'histoire de la société moderne. Il faut à cela un travail de construction. [235]

Toute écriture d'une histoire de l'art contemporain se heurte aux interprétations des théories de la modernité, des avant-gardes et de la post-modernité. Il en est de même pour l'art contemporain chinois dont les critiques et théoriciens usent couramment de ces termes, sans y appliquer les mêmes enjeux qu'en Occident. Mon intention n'est pas d'analyser les textes chinois à travers le filtre de discours théoriques construits par des critiques occidentaux, mais de mesurer l'emprise de ces modèles et de mettre en évidence les démarches spéculatives des critiques chinois pour s'en libérer. En effet, dans ses différents écrits Gao Minglu a attiré mon attention sur deux théoriciens de l'art, Peter Bürger (né en 1936), héritier de la longue tradition de la philosophie de l'esthétique allemande, et le new-yorkais Hal Foster (né en 1955). Leurs idées imprègnent la pensée de Gao. Leurs textes, abordant le rôle des avant-gardes, ont suscité de nombreux débats dans les pays anglo-saxons, en discutant des paradigmes en œuvre dans les discours sur l'histoire de l'art contemporain, réexaminant les questions relatives à l'autonomie de l'art, ses relations avec la vie sociale, problèmes auxquels sont particulièrement attentifs les critiques chinois. Ils examinent aussi les fonctions et les critères d'évaluation des œuvres selon les différentes positions critiques.

---

[234] Pour illustrer son texte, Sun présente rapidement l'installation emblématique de Huang Yongping, « "Histoire de la peinture chinoise" et "Précis de la peinture moderne occidentale", deux livres lavés dans un lave-linge pendant deux minutes », œuvre composée des restes informes de deux livres d'histoire de l'art. Mais il se contente de souligner la médiocrité du livre occidental détruit par Huang (il le qualifie de populaire) et la défaillance des historiens en Chine, en se référant à Shen Yubing 沈语冰 qui signe la préface de la traduction de *Précis de la peinture moderne occidentale*.

[235] Peter Bürger (1998). « L'esthétique de la modernité – une rétrospective ». *Séminaire Peter Bürger*. Villeurbanne : Institut d'Art Contemporain, coll. « Cahiers – Philosophie de l'art », p. 12.

En 1996, Hal Foster publie *The Return of the Real* dont la traduction française *Le Retour du réel* paraît en 2005 chez l'éditeur belge La Lettre volée. Foster s'interroge sur comment rendre compte de l'évolution de l'art depuis les années 1960 en rattachant ce dernier à l'histoire des avant-gardes. Dans le premier chapitre de son livre, il critique la position que Peter Bürger défend dans *Theorie der Avant-garde* publié en 1974, traduit en anglais en 1984. Une traduction française (de Jean-Pierre Cometti) n'est publiée que près de 30 ans plus tard par les éditions Questions théoriques en mai 2013. Cependant Bürger a suscité un intérêt dans les milieux de l'art en France, car en 1996, le Nouveau Musée – Institut d'art contemporain de Villeurbanne lui consacre un séminaire [236].

En Chine, une traduction de Gao Jianping 高建平 de *Théorie de l'Avant-garde* est publiée aux éditions pékinoises Shangwu yinshuguan en 2002, soit plus de dix ans avant la traduction en français ! Wang Nanming, dès 2006 construit le concept de "méta-avant-garde", qu'il défend dans *Après le concept, art et critique,* en s'inspirant directement de Bürger tout en revendiquant l'influence de Marcuse et de l'École de Francfort [237] . Gao Minglu quant à lui, dans le texte d'une douzaine de pages « *Nature et origines de l'art avant-gardiste : Théorie de l'avant-garde de Peter Bürger »,* paru en 2008, dans le nº 6 de la revue *Recherche en littérature et en arts* (89-101), attire l'attention du public

---

[236] Les actes de ce séminaire ont été publiés par l'Institut d'Art Contemporain dans la collection « Les cahiers – Philosophie de l'art », avec des contributions de Bürger lui-même, de Rainer Rochlitz, Marc Jimenez et Frederik Leen. (CONÉSA, Jean-Claude (ed.), MAUBANT, Jean-Louis (dir.) (1998). *Séminaire Peter Bürger*. Villeurbanne : Institut d'Art Contemporain, coll. « Cahiers – Philosophie de l'art », 83 p.) Concernant la réception de l'œuvre de Bürger en France, Jean-Claude Conésa (4) rappelle que ses textes ont été publiés pour la première fois en 1981, dans la *Revue d'Esthétique* (Consacrée à Walter Benjamin). Marc Jimenez a traduit *Prose de la modernité*, ouvrage publié chez Klincksieck en 1994. Cependant l'éditeur J. M. Place a sorti en 1978 un ouvrage dirigé par P. Bürger consacré à l'esthétique allemande : *L'esthétique de la réception : contributions allemandes récentes à une nouvelle approche critique*.

[237] Ce livre de Wang Nanming, *Guannian zhihou : yishu yu piping* 观念之后：艺术与批评 [Après le concept : l'art et la critique], a été publié en 2006 par les éditions de Changsha, Hunan meishu. En 2007 la revue *Dushu* (Lire) en publie un compte rendu rédigé par Bao Dong : « Qianwei, houqianwei yu gengqianwei 前卫，后前卫与更前卫 [Avant-garde, post-avant-garde et méta-avant-garde] ». *Dushu*, 2007-8, p. 130-135. Je présente *infra* p. 680 *sqq.* le modèle théorique proposé par Wang Nanming ainsi que les commentaires de deux jeunes critiques : Liao Shangfei et Bao Dong.

chinois sur cet auteur [238] tout en démontrant l'actualité de ce texte dans le contexte de l'art contemporain chinois.

Dans son intervention « L'esthétique de la modernité – une rétrospective » dans le cadre du séminaire de Villeurbanne, Bürger différencie l'approche théorique (qui cherche à connaître l'essence de l'art) et l'approche historique. Le premier "prétend à une validité intemporelle de ses résultats, l'historien n'ignore pas la validité limitée des siens" (9). Il s'interroge sur comment parler de l'art, dont il met en doute la force subversive. Il critique (12) les histoires de l'art qui "se contentent de reproduire l'histoire de la société". Pour lui, on doit réussir "à comprendre l'histoire de l'art comme une histoire à part qui entre dans un rapport déterminé avec l'histoire de la société moderne". Il différencie les termes "avant-garde" et "modernité" (7) :

> Le mouvement de l'avant-garde historique s'est passé à l'intérieur de la modernité et justement avec un sens très précis, ce sont des mouvements comme le dadaïsme, le futurisme ou le surréalisme qui ont attaqué non pas l'art et les styles précédents mais l'institution d'art même pour intégrer les potentialités de l'art dans la vie quotidienne.

Bürger montre que la modernité a engendré des œuvres très différentes, voire opposées, comme les textes de Valéry ou de Breton, mais ce qui les définit comme modernes, c'est la présence de tensions menées à leur terme, "témoignant ainsi du dilemme du sujet moderne dont la prétention à un libre façonnement de la réalité et de soi-même se brise toujours au contact de l'expérience qu'il fait de sa propre impuissance dans un ordre social solidement structuré." (28). L'avant-garde historique, active dans les années 1910 et 1920, a échoué dans son projet de traduire l'art dans la vie. La critique des œuvres contemporaines reste tributaire des possibilités qu'elle a léguées, dont les caractéristiques sont, selon Rainer Rochlitz [239], un des traducteurs de Bürger, "le non-respect de la frontière entre l'art et la vie quotidienne", "la recherche d'effets de choc qui interdisent la délectation contemplative", "la

---

[238] Titre original de cet article : « Lun qianwei yishu de benzhi yu qiyuan : cong bige'er de <qianwei lilun> chufa 论前卫艺术的本质与起源：从比格尔的<前卫理论>出发 [Nature et origines de l'art avant-gardiste : Partir de *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger] ».

[239] ROCHLITZ, Rainer (1998). « La construction d'une esthétique post-avant-gardiste ». *Séminaire Peter Bürger.* Villeurbanne : Institut d'Art Contemporain, coll. « Cahiers – Philosophie de l'art », p. 23.

provocation des institutions muséales qui cultivaient cette délectation". Pour Walter Benjamin, c'est la mise à l'épreuve de l'authenticité de l'art qui est en jeu, par exemple dans les collages des dadaïstes [240] . Cet héritage a miné (*délégitimé*) "toute esthétique fondée sur la contemplation recueillie d'une œuvre isolée de son contexte sociopolitique", imposant aux mouvements postérieurs, les néo-avant-gardes – apparues dans les années 1950 puis 1960 – "une réflexion critique sur tout art et toute esthétique antérieurs" (24). Pour Rochlitz (26) "l'art contemporain a fait ses adieux à la plupart des prétentions des avant-gardes" – il ne cherche plus comme elles à détruire les musées, mais au contraire à s'y installer, tout en questionnant leurs fonctions [241] . En même temps, il fait face "à d'innombrables possibilités pour montrer des expériences que l'art seul peut nous transmettre".

Si Bürger "s'efforçait de dégager des œuvres modernes un message concernant la situation caractérisée par l'aliénation métaphysique", un "contenu de vérité", Rochlitz (31), en préférant employer l'expression "validité esthétique", est moins catégorique et propose de (35) :

> ... regarder chaque œuvre pour elle-même, d'en saisir les enjeux artistiques et intellectuels, de juger de son niveau de réalisation, ses qualités esthétiques et son intensité, et éventuellement, d'apprendre quelque chose de sa vision de la vie, du monde ou de notre époque, mais non de considérer qu'elle renferme une vérité *suprême* qui échapperait par principe à la pensée théorique.

Il semble difficile voire impossible d'envisager l'histoire de l'art contemporain en évacuant l'expérience des artistes de l'avant-garde historique. Ainsi, pour Hal Foster, l'art depuis les années soixante, soit la néo-avant-garde,

---

[240] Cf. BENJAMIN, Walter, LAVEAU, Paul (trad.) (1969, 1997).« L'auteur comme producteur ». (Conférence donnée en avril 1934 à l'institut pour l'étude du fascisme à Paris) (extraits). *Art en Théorie 1900-1990. Une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood*. Paris : Hazan, p. 543.

[241] Daniel Buren est un des artistes qui a poussé avec le plus d'exigence ce questionnement. Dans le cadre de son intervention in-situ en octobre 1968 à la galerie Apollinaire à Milan, inaugurant l'utilisation des rayures, son outil visuel (bandes de papier bicolores de 8,7 cm de large), il a intégralement recouvert l'extérieur de la porte du lieu, fermant ainsi totalement la galerie pendant la durée de l'exposition. Cf. Frederik Leen, « L'avant-garde au delà de la *Théorie de l'avant-garde* ». *Séminaire Peter Bürger*, p. 49. Le titre précis de cette œuvre définit le programme de l'artiste : *Il s'agit de voir des bandes verticales blanches et vertes qui ne sont que des bandes verticales blanches et vertes qui reportent à des bandes verticales blanches et vertes qui ne sont que des bandes verticales blanches et vertes*, travail in situ.

"remodèle les procédés avant-gardistes". C'est cette relation entre les deux qu'il ausculte dans *Le retour du réel* (8) :

> ... le lien entre les *tournants* dans les modèles critiques et les *retours* de pratiques historiques [...] : comment la *reconnexion* avec une pratique du passé engage-t-elle la *déconnexion* d'une pratique actuelle et/ou le développement d'une pratique inédite ?

En utilisant de nombreux termes "spatiaux", il met à mal une conception usuellement considérée comme linéaire, en progrès, de l'histoire de l'art, même si des auteurs comme Riegl ou Wölfflin ont eu recours pour décrire la progression de l'art à des métaphores comme le *pas de vis* pour le premier ou la *spirale* pour le second. Foster qualifie la temporalité de l'avant-garde "d'étrange", de "paradoxale", précisant que "même lorsque l'avant-garde s'éloigne dans le passé, elle revient aussi du futur, repositionnée dans le présent par des œuvres novatrices". Toutes ces questions travaillent aussi Gao Minglu, que ce soit dans ses articles concernant l'écriture de l'histoire de l'art contemporain chinois ou dans son ouvrage le plus abouti *Théorie de l'École du* yi de 2009.

Foster (9) définit deux axes pour construire un discours des pratiques et de la théorie de l'art : "un axe temporel, diachronique ou vertical" qui correspond au développement du modernisme formaliste, avec des pratiques qui n'ont jamais cherché "une quelconque rupture avec le passé", soit "une dimension historique" qu'il oppose à l'"axe spatial, synchronique ou horizontal", du modernisme avant-gardiste qui visait "à rompre avec le passé" et à "étendre sa sphère de compétence", soit une "dimension sociale". Il voit dans la génération suivante, la néo-avant-garde, la "volonté de concilier de manière critique ces deux axes", une exigence délaissée dans les démarches plus actuelles. En distinguant les pratiques qui "travaillent le médium lui-même" de celles qui visent "à créer le débat", il repère deux critères, "le critère disciplinaire de *qualité*, jugé à l'aune des normes artistiques passées", que la néo-avant-garde a abandonné en se tournant vers "la valeur avant-gardiste de l'*intérêt*, qui se mesure à sa capacité à mettre à l'épreuve du présent les limites culturelles". Son approche théorique est fondée sur deux notions qui prennent en compte le spectateur, mêlant perception et déplacement,

anticipation et reconstruction, la *parallaxe* et la notion freudienne d'*après-coup* (11) [242]. Foster, à l'aide de ces notions, révise "les clichés, non seulement de la néo-avant-garde comme simple redondance de l'avant-garde historique" (le point de vue de Bürger), "mais aussi du postmoderne comme avatar tardif du moderne". Sa recherche a aussi l'ambition de répondre aux nombreux discours rétrogrades "d'analphabètes réactionnaires" qui n'ont d'autre but que de dénigrer l'art contemporain (11). Il s'agit d'un travail critique en relation directe au travail historique car le but de son livre est de retracer "quelques généalogies artistiques et théoriques depuis 1960, mais uniquement en vue d'approcher l'*actuel* : qu'est-ce qui produit le présent comme différent, et comment le présent cristallise-t-il à son tour quelque chose du passé ?" Foster insiste sur l'implication dans le présent de tout historien d'art, qui se doit d'être aussi un excellent critique de l'art de son temps (12). Cet ancrage dans le présent rejoint la proposition de Benedetto Croce présentée ci-dessus par Sun Peng. Foster aborde la théorie critique en lien avec l'art novateur, qui tous deux ont depuis les années 1960 "exploré au moins trois domaines communs : la structure du signe, la constitution du sujet, le repérage de l'institution [...]" (15).

Ces questions, loin d'être tranchées, ont amené Foster à proposer à plusieurs critiques d'art un « Questionnaire sur "le contemporain" », dans le numéro 130 de la revue *October* à l'automne 2009. En voici la traduction :

> La catégorie de l'"art contemporain" n'est pas une nouveauté. Ce qui est nouveau, dans de nombreuses pratiques actuelles, c'est le sens, dans son hétérogénéité, des déterminations historiques, des définitions conceptuelles et du jugement critique qui semble sans référence. De tels paradigmes comme la "Néo-avant-garde" et le post-modernisme qui ont orienté quelque peu l'art et la théorie ne sont arrivés à rien, et, probablement aucun modèle d'une grande

---

[242] Foster (11) précise ainsi ces notions : ... "la notion de *parallaxe* (l'angle de déplacement apparent d'un objet causé par le mouvement de son observateur). Cette figure postule tout à la fois que notre manière de cadrer le passé est déterminée par nos positions dans le présent, et qu'à leur tour ces positions sont saisies à travers de tels cadrages. Elle conduit aussi à détourner les termes de ces définitions d'une logique de transgression avant-gardiste au profit d'un modèle de (dé)placement déconstructiviste, bien plus approprié aux pratiques contemporaines (où le passage du « texte » interstitiel au « cadre » est consommé).[...] la seconde notion fondamentale de ce livre : l'*après-coup*. Chez Freud, un événement n'est appréhendé comme traumatique qu'à travers un événement ultérieur qui le recode en différé, dans l'*après-coup* [*Nachträglichkeit*]. J'avance ici que la portée des événements d'avant-garde se manifeste de façon analogue, suivant un relais complexe d'anticipation et de reconstruction."

> portée explicative ou d'une force intellectuelle n'ont réussi à leur place. En même temps, peut-être paradoxalement, l'"art contemporain" est devenu un objet institutionnel à part entière : dans le milieu universitaire, il y a chaires et programmes, et dans le milieu muséal, départements et institutions, tous consacrés au sujet et ont le plus tendance à le traiter comme à part, non seulement des pratiques d'avant-guerre mais aussi des pratiques d'après-guerre. Est-ce une indépendance réelle ou imaginaire ? Une perception simplement locale ? Un simple effet de la fin des grands discours ? Si c'est réel, comment pouvons-nous spécifier certaines de ses causes principales, c'est-à-dire au-delà de la référence générale "au marché" et à "la mondialisation" ? Ou est-ce en effet le résultat direct de l'économie néo-libérale, qui de plus est actuellement en crise ? Quelles sont certaines de ses conséquences saillantes pour les artistes, les critiques, les conservateurs et les historiens – pour leur formation et leur pratique pareillement ? Y-a-t-il des effets collatéraux dans d'autres domaines de l'histoire de l'art ? Y-a-t-il des analogies instructives qui peuvent être tirées de la situation dans d'autres arts et disciplines ? Finalement y-a-t-il des avantages à cette apparente légèreté d'être ?

Le contexte historique et politique de l'art que Foster étudie est celui de l'Amérique du Nord et de l'Europe de l'Ouest après la seconde guerre mondiale, une situation certes très différente de celle de l'émergence et de l'essor de l'art contemporain chinois. Malgré tout, la démarche qu'il défend – une attention aux œuvres et à leurs liens avec différents discours (psychanalytique, philosophique, structuraliste, sémiologique...) – en se gardant de prendre les seuls événements politiques comme éléments déterminants, peut être décelée, avec des variantes, chez certains critiques chinois comme Gao Minglu.

La question des critères

Les critères d'appréciation retenus par Foster ou Rochlitz ou encore par Greenberg diffèrent de ceux des auteurs chinois, plus attentifs à l'attitude de l'artiste, à la remise en cause des dispositifs d'exposition et des contraintes imposées à l'art par le pouvoir, qu'aux propriétés des œuvres. Car la transformation des pratiques artistiques s'impose avec les changements de la société et la redécouverte après trois décennies de maoïsme de la liberté de penser et de s'exprimer. Des événements qui paraissent mineurs à un Occidental sont perçus par le public chinois comme des défis audacieux. Les critiques qui ont vécu eux-mêmes cette période excitante en étant témoins et acteurs de cette gestation puis de l'essor fulgurant qui suivit, ne tiennent pas

forcément compte de la qualité plastique des œuvres ni de l'originalité et de la pertinence des démarches pour retenir les événements marquants de ce développement. Ce que souligne Yi Dan (2002, 73) :

> ... manifestement l'écriture de l'histoire de l'art contemporain chinois n'est pas en mesure de ne tenir compte que de l'aspect du langage et du style artistiques. [...] C'est pourquoi, quand les œuvres des "Étoiles" ont été installées au bord des avenues de Pékin, dans les parcs et dans les musées, quand les "travailleurs de l'art" et les spectateurs ordinaires ont été bouleversés par leur langage et leur style "étrange" et "d'une grande audace", quand les milieux artistiques chinois ont procédé à des débats pour évaluer les œuvres et les effets de l'exposition des "Étoiles", ce collectif artistique, en sortant des cours fermées, les "*Siheyuan*", et en marchant finalement vers les musées, était déjà reconnu comme d'avant-garde, ce qui ne faisait aucun doute. Ils avaient peut-être imité l'ancienne tradition occidentale, refait des œuvres que les artistes chinois des années trente avaient déjà réalisées, mais leurs imitations et leurs reproductions, les actions elles-mêmes, dans la Chine de la fin des années soixante-dix, étaient un genre de défi très riche.

Cette situation est la conséquence d'une forme "d'effacement de la mémoire" : la génération des années 1980 ne dispose d'aucun outil pour poursuivre sur le plan théorique et artistique le travail de leurs aînés du mouvement du Quatre mai ni ceux des années 1930, dont toutes les avancées ont été perdues [243]. Sans capitalisation des expériences à transmettre aux générations futures, tout est à recommencer. Cette re-découverte de la peinture chinoise des années 1920 est flagrante chez les membres des Étoiles.

Une avant-garde peu avant-gardiste

Si toute l'histoire de l'art contemporain occidental est articulée autour de l'héritage des avant-gardes historiques, cette notion d'avant-garde, en chinois *qianwei* 前卫 ou *xianfeng* 先锋, est aussi omniprésente dans les textes ou les titres des livres, en particulier chez Gao Minglu qui utilise *qianwei* régulièrement à partir de 1993. Lu Hong, dans l'introduction de son livre *Dépasser les limites : Art avant-gardiste chinois 1979-2004* [*Yuejie : Zhongguo xianfeng yishu* 越界: 中国先锋艺术 *1979-2004*] justifie le choix de *xianfeng*,

[243] Le catalogue *Artistes chinois à Paris,* édité par le Musée Cernuschi à l'occasion de l'exposition de ces peintres chinois présents à Paris à partir des années 1920 offre de nombreux documents sur cette période historique. (LEFEBVRE, Éric (ed.) (2011). *Artistes chinois à Paris*. Paris : Paris-Musées, Musée Cernuschi, 247 + XV p.

car ce terme désigne une "position plus avancée" [244]. Comme en français, les deux termes ont une origine militaire, mais ils ne recouvrent pas la même réalité dans le domaine de l'art, en exemplifiant le "décalage de modernité" dénoncé par Gao ou Yi Dan. Alors que l'avant-garde en Occident, à travers différents manifestes, a souvent revendiqué de "faire table rase" de l'art qui précède, les artistes du groupe des Étoiles, qui exposent leurs œuvres en septembre 1979, précisent « Nous ne voulons absolument pas rompre avec la génération précédente ». Yi Dan, en retraçant l'histoire de ce groupe, porte un jugement esthétique sans concession sur les premières œuvres de ces artistes. (Yi Dan, 71-73).

> Si on considère dans le contexte artistique mondial les œuvres créées et montrées par les membres des "Étoiles", il est évidemment impossible de les situer dans une "avant-garde". Que ce soit les gravures de Ma Desheng ou les sculptures de Wang Keping, ou encore les peintures de Li Shuang, toutes sont des imitations relativement médiocres. Du point de vue de la conception et du langage artistique, toutes ces œuvres ne proposent pas la moindre avancée manifeste, n'ouvrent sur aucun territoire nouveau. Si nous considérons les œuvres des "Étoiles" du point de vue des avancées conceptuelles et langagières, nous ne pouvons quasiment pas leur trouver de place convenable dans l'histoire de l'art contemporain chinois. Même le style et le langage artistique mis en pratique par les membres des "Étoiles" ont des précédents dans les années trente et quarante. Dans ce domaine, ils n'ont pas fait autre chose que de refaire le travail conceptuel et langagier de l'art occidental "saisi" par la génération précédente, et c'est tout.

Ce verdict implacable n'est pas excessif. C'est ce que tout amateur d'art ressent devant l'œuvre de Huang Rui, *Infinite Space* (Ill. 17) réalisée en 1979. Cette peinture de taille modeste, présentée comme la première peinture abstraite chinoise [245], illustre tout à fait les propos de Yi Dan. *Infinite Spac*e a

---

[244] Le dictionnaire *Xiandai hanyu cidian* (édition de 1996) donne le sens militaire de *xianfeng* (troupes placées en tête au moment de combattre ou de se déplacer, les premières troupes) et son usage métaphorique actuel (troupe d'avant-garde, ouvrir la route à l'avant-garde, combattre l'avant-garde). *Qianwei* désigne les troupes chargées de la vigilance placées en avant dans une armée en marche ou, dans un sens récent, dans le cadre des compétitions de football ou de basket, les joueurs chargés d'aider les attaquants et les défenseurs, placés entre ceux qui sont devant et ceux qui sont derrière.
Le *xinhua xin ciyu cidian* (2003) précise le nouveau sens de *qianwei* : tendance vers ce qui est nouveau et différent, tendance à prendre de l'avance. Les exemples sont pris dans le *wenxue bao* de 1998, le *Renmin ribao* de 2000 et le *Huaxi dushi bao* de 2002. Le *Ciyuan* cite le *Shiji* pour préciser le sens militaire de *xianfeng.*

[245] Cependant, la même galerie présentait en 2013 les premières peintures abstraites de Zhang Wei 张伟 réalisées à partir de 1976 (*infra* p. 250, note 252).

surpris le public en 1979, le travail sur la couleur, les contrastes, le rendu de légèreté et de dynamisme, étaient en rupture totale avec les pratiques officielles, mais pour un Occidental, cette peinture évoque un simple exercice scolaire. Elle était pourtant l'œuvre-clé de l'exposition *Juejue : yige chouxiang yishu qunzhan* 决绝——一个抽象艺术群展 [Total renoncement : une exposition collective d'art abstrait] [246] qui s'est tenue en avril 2011 à la galerie Boers-Li dirigée par le critique Pi Li, espace situé à l'est du complexe *798* à Pékin. Le *798*, site phare de l'art contemporain, une des principales attractions touristiques de la capitale, doit justement son existence et sa survie à Huang Rui, membre fondateur du groupe des Étoiles.

Selon Yi Dan (71-73) la connaissance du contexte de l'époque permet de comprendre que c'est l'audace des artistes dans le choix des sujets, dans l'attitude et la manière d'exposer qui détermine l'appréciation des œuvres et non leurs qualités plastiques. Il montre très bien ce décalage en décrivant la première des trois expositions dites sauvages, présentées dans la rue, au cours de l'année 1979, qui s'est tenue de juin à juillet dans le parc Zhongshan à Pékin. Elle était organisée par l'Association des artistes de Pékin, en collaboration avec la CAFA et le parc Zhongshan. C'est une exposition modeste, qui montre la peinture impressionniste française sous forme de reproductions. Elle suscite chez les artistes des discussions portant sur les "caractéristiques de classe" de la peinture impressionniste et sa conformité ou non à "l'orientation politique" chinoise et aux "principes de création du réalisme" révolutionnaire. Un tel événement est révélateur des préoccupations à cette période d'intenses débats politiques et montre le caractère particulier du contexte artistique chinois en 1979 et combien la résurrection de l'art fut difficile dans l'ombre de la Révolution culturelle. Yi Dan insiste :

> Dans la Chine de la fin des années 1970, cela paraît absurde [de dire que] la peinture impressionniste a provoqué une excitation dans les milieux de l'art, mais c'est indéniablement vrai. Ce courant de style et de langage qui a surgi juste avant ce siècle, vu sous l'angle international, appartient déjà à un classicisme canonique, voire même à une tradition "défunte". Mais en Chine en 1979, cette tradition contre laquelle d'innombrables artistes occidentaux se sont déjà révoltés, apparaît avec l'image d'une avant-garde toute nouvelle

[246] Version anglaise du titre : *Breaking Away-an Abstract Art.*

> provoquant d'immenses répercussions. À part la fermeture du contexte artistique de cette époque en Chine, cela explique aussi que l'avant-garde et la tradition n'ont essentiellement pas de ligne de démarcation absolue. Dans une condition déterminée, ces deux camps qui s'opposent en apparence peuvent complètement s'inter-changer, ce qui peut être le plus traditionnel devient avant-gardiste, de même, ce qui est le plus avant-gardiste devient le plus traditionnel. Tradition et avant-garde sont fondamentalement comme les deux faces d'une pièce de monnaie.

La perception de la notion d'avant-garde n'est guère différente pour les artistes chinois exilés à l'étranger. Gu Wenda, qui réside à l'époque à New York, insiste aussi sur ce malentendu dans un article publié en janvier 1989 dans *Meishu* (64-65), numéro qui consacre un dossier à l'art chinois aux États-Unis. Gu présente rapidement la scène artistique new-yorkaise aux lecteurs chinois, les nombreuses galeries, il décrit les changements rapides de la mode, et précise que le terme "avant-garde [*qianwei* 前卫]" est peu utilisé aux États-Unis. Les artistes américains respectent Duchamp et s'y réfèrent, comme par exemple David Salle, mais pratiquent une peinture très éloignée en fait de Duchamp [247]. Ce dernier, qui suscite une grande admiration chez certains artistes chinois comme Ai Weiwei, est selon Gu, à la fois le plus usé et le plus original des grands maîtres [*dashi* 大师]. Son influence reste permanente, mais le considérer encore comme un artiste d'avant-garde est un très grave malentendu. Ainsi le groupe Xiamen Dada [248] qui se confronte aux slogans de Duchamp à Xiamen avec un certain succès, passerait inaperçu à New York. Pour Gu Wenda, l'avant-garde consiste à créer des œuvres originales et non à chercher le succès. Jouant sur l'homophonie, Gu avance que le concept d'avant-garde est synonyme de "cadavre" [249]. La position de Gu est en fait éloignée de l'analyse de Foster, qui présente Duchamp comme le lien entre l'avant-garde historique (en raison de l'invention du ready-made) et ce qu'il nomme la néo-avant-garde américaine.

---

[247] Il s'agit de la perception de Gu Wenda à la fin des années 1980. Pour comprendre comment le phénomène d'avant-garde (l'avant-garde historique des années 1910-1920, la première néo-avant-garde des années 1950, la deuxième néo-avant-garde des années 1960...) a été perçu aux États-Unis, on peut se référer à l'analyse d'Hal Foster dans le *Le retour du réel.*

[248] Xiamen Dada 厦门达达 tire son nom de la ville portuaire de Xiamen et se compose de Lin Jiahua 林嘉华, Xu Chengdou 许成斗, Jiao Yaoming 焦耀明, Yu Xiaogang 俞晓刚, Lin Chun 林春 et Huang Yongping 黄永砯 qui est considéré comme la tête pensante du groupe.

[249] "*Dashi* 大师 [grand maître]" et "*dashi* 大尸 [grand cadavre]" ont la même prononciation.

Le décalage de cette avant-garde chinoise, considérée comme arrière-garde hors de Chine, est aussi abordé par Gao Minglu lors d'une conférence donnée au Today Art Museum en 2006 « Dis-location de la modernité : repenser le discours sur l'art contemporain chinois ». Gao désigne ce décalage, résultant d'interactions complexes, temporelles et spatiales, par le terme *cuowei* 错位 [dis-location] (*infra p*. 257 et 365).

Dans les années 1980, artistes et critiques, en raison de lacunes conceptuelles, peinaient à fournir des éclaircissements théoriques sur ces nouvelles formes artistiques. L'usage d'un vocabulaire approprié se révéla laborieux. La méconnaissance de l'art occidental par le public chinois, pour qui, depuis les impressionnistes, les différents courants artistiques étaient tous nouveaux, explique aussi l'absence de distinction entre "moderne [*xiandai* 现代]", "contemporain [*dangdai* 当代]", et "avant-garde [*qianwei* 前卫]". De son côté, Martina Köppel-Yang (22) confirme que les critiques d'art dans les années 1980 ne faisaient guère de différence entre ces trois termes. Lu Hong précise l'utilisation toute personnelle qu'il en fait dans l'introduction de *Dépasser les limites, l'art avant-gardiste chinois 1979-2004* : il qualifie de "moderne" l'art des années 1980, de "contemporain", celui des années 1990, et il utilise "avant-garde *xianfeng"* pour marquer la continuité entre ces deux décennies (*infra* p. 296-297). Cette élasticité lexicale affecte la traduction des titres des articles, des ouvrages ou des expositions. L'*Exposition d'art moderne chinois* [*Zhongguo xiandai yishu zhan* 中国现代艺术展] rendu par *China/Avant-garde,* présentée en février 1989, en est un exemple. (Je reviens sur cette importante manifestation et les réactions de la presse de l'époque à la fin de ce chapitre *infra* p. 317 *sqq*.).

Légitimer le point de départ

L'année 1979 n'est considérée que comme celle des prémices de l'art contemporain chinois, car beaucoup de critiques reconnaissent l'immaturité des œuvres présentées. Les premières expositions sont non-officielles, elles se tiennent dans des lieux publics, le plus souvent des parcs : en février, *Accueillir le printemps,* première exposition non-officielle, sans système de

contrôle, organisée collectivement et spontanément par 37 peintres dans un kiosque du parc Zhongshan [250] à Pékin ; en juin-juillet, dans le même parc, l'exposition de reproductions de peintures impressionnistes françaises du XIXe siècle (Yi Dan 2002, 71-72) ; le 7 juillet au parc Beihai, l'exposition du groupe de peintres *Les Anonymes* (Gao Minglu 2007, 91) ; le 29 août, le Mur de la démocratie de Xidan accueille les œuvres de cinq peintres de Guiyang (Wang Lin, 2008, 16-22) ; puis en septembre les Étoiles investissent les grilles proches du Musée des beaux-arts, toujours à Pékin...

Cependant Gao Minglu (2007, 75) rappelle que *Onze peintres underground* est la toute première exposition non-officielle mais confidentielle, organisée dans l'appartement de Zhang Wei 张伟 pendant la Révolution culturelle, le 1er janvier 1975, à l'initiative des "Anonymes", groupe fondé en 1959 par Zhao Wenliang et Yang Yushu. En examinant la biographie des membres de ce groupe, on découvre d'autres expositions "sauvages" – en 1978, par exemple, dans le parc Jingshan, une exposition de peintures de paysage à laquelle participa Ma Kelu. Ce sont ces modestes événements, soigneusement répertoriés dans les différentes chronologies, accompagnant le tournant politique de la fin du maoïsme, qui témoignent des premières mutations dans le domaine de l'art. Ils sont accueillis avec tolérance par les structures officielles. Ainsi le responsable de *Meixie*, Jiang Feng, artiste estimé pour son travail de gravure, encourage ces initiatives. Dans l'introduction de l'exposition *Accueillir le printemps* du mois de février, il rappelle que « la constitution stipule explicitement le droit du peuple de s'associer librement », ajoutant que « ce type d'organisation ne peut que favoriser le développement de l'art » [251].

---

[250] Il s'agit de *Ying chun youhua zhan* 迎春油画展 [Exposition de peintures à l'huile accueillant le printemps].

[251] Cette liberté est bien inscrite dans le texte adopté en mars 1978 (articles 45 et 52) puis dans la version de 1982, amendée en 2004, (les articles 35 et 47), encore en vigueur, mais rien ne précise les modalités d'application. Tsien Tche-hao (97) présente et commente dans la *Documentation française* la nouvelle constitution de 1978 qui sert de fondement au texte actuel, tout en dénonçant l'apparence que le régime veut se donner et la ligne politique qu'il entend défendre. Pour ce qui est des articles 35 et 47, Gao Minglu note que le 4 avril 1987 le Département de propagande du comité central du parti communiste a interdit à toute association professionnelle consacrée à l'éducation d'avoir des activités d'envergure nationale, une telle décision a interrompu les préparatifs de *China/Avant-gard*e dont l'ambition était précisément nationale. Voir aussi S. Leys, *Images brisées,* p. 47.

Ces différentes expositions ont transformé l'espace de réception des œuvres et la relation avec le public. Cette innovation capitale, due aux artistes eux-mêmes, ainsi que la véritable révolution dans le choix des thèmes diversifiés, des styles proches du langage des Impressionnistes ou des Fauves, ont conduit à la liquidation des sujets imposés par le maoïsme. Bien que parmi toutes les œuvres montrées, les plus abouties aient été celles du groupe des Anonymes, alors que leurs auteurs se considéraient comme des peintres amateurs, ce sont les artistes des *Étoiles* qui sont qualifiés d'"initiateurs" ou de "déclencheurs" de l'art contemporain chinois. Ce paradoxe s'explique par les personnalités de ce groupe : plusieurs d'entre elles, exilées dès le début des années 1980, ont mené par la suite une belle carrière avec le soutien de galeries internationales, gagnant ainsi une notoriété hors de Chine (Wang Keping ou Ma Desheng) et quelques uns parmi eux sont devenus de véritables *stars* (Ai Weiwei par exemple), contrairement aux artistes "Anonymes" de cette période, même si pour certains auteurs, *Les Anonymes* sont considérés comme "les pionniers de l'école de l'art moderne". C'est la thèse que défend Ma Jian 马建 dans son texte « Xiandai pai yishu de kaituozhe: wuming huahui 现代派艺术的开拓者——无名画会 [Les pionniers de l'art de l'école moderne : l'association de peinture des Anonymes] », publié dans l'ouvrage que Gao Minglu consacre à ces artistes. (*Wuming : yi ge beiju qianwei de lishi* 无名：一个悲剧前卫的历史. The No Name : A History of A Self-Exiled Avant-Garde) [252].

La détermination des débuts de l'art contemporain chinois participe d'un débat plus large qui remet en cause les limites du contemporain au niveau international. Il est indéniable que l'exposition *Magiciens de la terre* de Jean-Hubert Martin organisée au Centre Georges Pompidou et à La Villette en 1989 a transformé la vision euro-centrée de l'art contemporain, cantonnée jusqu'alors aux pays démocratiques (Europe, Amérique du Nord et Japon).
J.-H. Martin souhaitait faire "en sorte que les créations contemporaines issues

[252] En juin 2013, la galerie Boers-Li présentait dans le cadre de la 44e Foire de Bâle (Art Basel) des œuvres de Zhang Wei, né en 1952, membre du groupe les Anonymes. Le choix de W. Boers et de Pi Li s'était porté sur les premières peintures abstraites de ce peintre (1977-1986) (Ill. 18). Ce projet confirme la volonté d'un réexamen de l'histoire de l'art contemporain chinois. Une réévaluation nécessaire, selon He Guiyan, pour qui de nombreux artistes peu connus sur la scène internationale ont été écartés des premières "Histoires de l'art contemporain chinois" (*infra* p. 346).

de cultures non occidentales prennent pied dans les grandes institutions" [253]. En proposant un hypothétique dialogue entre des objets de domaines différents (art, rituel, artisanat...) réalisés par des auteurs de cultures non-occidentales avec des œuvres appartenant au strict domaine de l'"art contemporain", Martin a déclenché une violente polémique, les protagonistes dénonçant le risque d'amalgames et voyant un danger dans une forme de légitimation inédite [254]. Dans cette brèche, les voix d'auteurs non-occidentaux, portées par le phénomène outre-atlantique des *Culturals studies* ainsi que par les théories poststructuralistes, ont su s'imposer, entraînant de profondes mutations dans le champ artistique. Dans le texte mentionné ci-dessus (p. 225) et présenté *infra* (p. 258 *sqq.)* « Il n'y a pas d'histoire linéaire : Réflexions sur le récit de l'art contemporain chinois » Gao montre comment les changements politiques survenus dans le monde en 1989, entraînant une nouvelle ère, celle de la globalisation et du néo-libéralisme, détermineraient les débuts de l'art dit "contemporain".

Incarner la mentalité de son époque

Sous le pseudonyme Hu Cun, Li Xianting évoque aussi la question des critères. Dans le nº 37 du 12 septembre 1988 de *ZGMSB*, numéro coordonné par Liao Wen, il dresse un constat sans concession de la situation de l'art chinois à la fin des années 1980. En intitulant son texte, publié en première page, « *Shidai qidaizhe da linghun de shengming jiqing* 时代期待着大灵魂的生命激情 [Une époque dans l'attente d'une grande âme habitée par la passion de la vie] », il s'inscrit en faux contre la tendance à théoriser et à critiquer de manière trompeuse les pratiques de la nouvelle vague. Pour lui les critères de valeur qui orientent le jugement sur les œuvres ne se limitent

---

253 Présentation de la carrière de Jean-Hubert Martin sur le site du Centre Georges Pompidou. <http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action;jsessionid=76B0F428FCC425A62028878538B91E2D?param.id=FR_R-512b26fc7fc329a6b149bab68e2ab&param.idSource=FR_E-47357193be16524e6e961e647b3fa42a>. Consulté le 27 octobre 2012.

254 Le site officiel de *Magiciens de la terre* présente en ligne une importante documentation sur l'exposition. *URL* : <http://magiciensdelaterre.fr/home.php?>. Consulté le 24 juillet 2012. Voir aussi la contribution de Fei Dawei au projet *Materials of the Future: Documenting Contemporary Chinese Art from 1980-1990*, mis en ligne en collaboration avec *Art Asia Archives* <http://www.china1980s.org/tc/Default.aspx>. Consulté le 24 juillet 2012.

pas seulement aux critères plastiques mais sont tributaires des changements qui bouleversent une époque :

> L'essence du problème ne dépend pas du tout du fait d'insister ou non sur la valeur artistique du langage et des œuvres, mais des critères utilisés pour la souligner et comment les grandes tendances du développement de l'art contemporain sont saisies. [...]
> ... les gens, en ce temps-là, n'ont jamais considéré l'œuvre en soi comme point de départ du jugement de valeur, au contraire, c'est toujours avec différents critères de valeur, dissimulés au dos de l'œuvre, qu'ils jugeaient celle-ci. Sans le renouvellement de tout le système de valeurs en Occident, Picasso, Matisse etc. n'auraient pu être reconnus comme grands maîtres. Ainsi, rien n'est plus important concernant les contemporains que la recherche de nouveaux critères de valeur, du degré auquel l'œuvre incarne certains critères nouveaux ; celle-ci possède alors au même degré la condition préalable d'obtenir de nouvelles valeurs.

Se situant explicitement sur le plan moral, Li incite les artistes, nécessairement insérés dans la société, à témoigner des bouleversements qui touchent leurs contemporains. Mais ce qu'il nomme la mentalité de l'époque ["*shidai xinli*" "时代心理"] s'appréhende de manière complexe, dans une tension entre sincérité et évitement, une mentalité que l'on préfère consciemment ou non travestir ou farder [*fenshi* 粉饰] :

> Il n'y a pratiquement aucun artiste qui ne mette l'accent sur la sincérité. Mais quand nous revoyons dans son ensemble l'histoire de l'art moderne depuis toute la grande époque, nous découvrons aussi avec stupéfaction combien la sincérité s'est faite rare.
>
> Notre époque appelle une grande ambition spirituelle à prendre forme dans le gigantesque choc des cultures Orient/Occident et l'immense contraste entre les avancées et les retards. Dans la profondeur de cette grande âme, les embarras indéfiniment s'enroulent avec violence : l'entrelacs de l'espoir et du désespoir, la contradiction de l'idéal et de la réalité, le conflit de la tradition et de l'avenir, ainsi que les souffrances, l'anxiété, les hésitations et toutes sortes de malheurs en repensant encore et encore à sa culture. Dans la création artistique, tout cet ensemble a été affadi, la plupart des artistes à des niveaux différents recherchent leur parfait "paradis" personnel. D'un point de vue partiel, les artistes qui ont du succès sont tous sincères. Que ce soit la richesse simple et honnête de Huang Binhong, l'ingénuité et la maladresse naturelles de Qi Baishi, le plaisir de la transmission de Xu Beihong, c'est le résultat de leur passion de la vie. Mais la somme de toutes les parties laisse apparaître aussi ce qui n'est pas sincère : les énormes difficultés s'évanouissent dans l'âme de l'époque. Nous n'avons aucune raison de faire que tous les artistes s'impliquent

> dans les difficultés de l'époque, les sentiments poétiques de la forme pastorale sont aussi la situation troublée de l'intimité de l'âme de l'époque adoptant la fuite et l'évitement, ainsi nous ne pouvons esquiver la responsabilité du maquillage.
>
> ... Et le processus de l'art chinois allant vers le moderne doit certainement prendre comme réel point de départ le réveil des artistes de leur engourdissement, le courage d'affronter la véritable mentalité de toute la nation.

Dans ce texte à connotation mystique, daté de 1988, sur lequel Lü Peng revient dans *Histoire de l'art chinois du XX^e^ siècle* (786-88) [255], Li revendique une posture morale du critique et de l'artiste qui doivent donc reprendre à leur compte la lourde responsabilité du lettré chez qui la "sincérité" était la première des qualités. L'artiste doit incarner "l'âme" de son époque :

> En réalité, les grands maîtres qui, en général, ont recueilli l'héritage du passé pour créer du nouveau, toujours avec leur sensibilité spécifique, dans les activités de leur propre vie, ont mûri et accompli le changement du système de valeurs de leur époque. Leur âme bouge [*yundong* 运动] et devient en conséquence l'âme de cette époque [*linghun* 灵魂]. Les œuvres ne sont que le résultat de ce processus et c'est tout. Les traits de pinceau brûlants de Van Gogh sont l'expression des conditions de sa vie, ils sont aussi l'inquiétude de l'âme de tout l'Occident à l'intersection des XIX^e^ et XX^e^ siècles [...]
> Ce qui est déplorable chez l'artiste, ce n'est rien moins que son insistance à être un artiste, ce qui peut faire que l'artiste s'engage lui-même totalement face à l'histoire de l'art qui prend les maîtres comme symboles, et non la douleur ressentie de sa propre existence dans cette époque très vivante. Si jamais le langage, la technique, le style deviennent le but des artistes, ces derniers alors deviennent pareils aux ouvriers obligés d'aller travailler. L'art alors, sous le prétexte de "l'autonomie", perd sa condition d'autosuffisance de l'impulsion vitale.

Un peu plus loin Li encourage les artistes de la nouvelle vague dont il soutient le travail, "à s'empresser de briser les contraintes que la société exerce sur leur propre vie" plutôt "que de souhaiter disputer la place d'idole dans les élégants palais de l'art". Un art autonome déconnecté de la société n'a pour Li Xianting pas sa place en Chine, où le contexte historique douloureux fait écran :

> [...] quand, au travers de nos existences, la nation, la société en son entier ont injecté dans nos vies beaucoup de souffrances, comment peut-on considérer

[255] Dans l'édition française, p. 564-565.

> les recherches de Pollock concernant la planéité, de Picasso concernant l'espace multidimensionnel, comme le but ultime de l'art ?

L'artiste a aussi pour tâche de ré-interroger les pratiques picturales de la Chine classique, en suivant l'exemple de Lin Fengmian :

> Lin Fengmian qui a ouvert la porte de l'art moderne chinois est considéré comme la figure du réformateur, mais si on compare ses encres tardives avec ses premières peintures à l'huile, ses encres s'inscrivent à un très haut niveau dans le style de la peinture lettrée. C'est qu'il a abandonné sur le tard la voie artistique qu'il avait à cœur à ses débuts, fuyant les raisons d'entrer dans une tour d'ivoire. Finalement c'est la personnalité de l'intellectuel, formé par la culture traditionnelle chinoise, qui a joué un rôle.

Que ce soit dans les premiers articles accompagnant les nouvelles pratiques artistiques ou dans les nombreuses *Histoires de l'art contemporain chinois* qui en dressent un bilan, l'intrication de l'art avec la morale, l'engagement social de l'artiste sont considérés comme des qualités indispensables et "s'enfermer dans une tour d'ivoire", concevoir "l'art pour l'art", comme des défauts rédhibitoires.

Juger l'artiste, non les œuvres, encore et toujours

Dans l'ensemble des textes, une autre constante héritée de la critique classique est de juger l'artiste et non l'œuvre. Le principal grief concerne la motivation de celui-ci : l'engagement des années 1980 sous la forme d'une méditation philosophique chez les peintres "rationnels", s'est transformé en une quête uniquement tournée vers les profits. Li Xianting dans ce même texte non seulement considère l'implication de l'artiste dans son époque plus pertinente que les qualités plastiques de ses œuvres, mais il condamne son retrait dans une "tour d'ivoire" pour pratiquer un art "autonome" tout autant que la recherche des honneurs. Lü Peng (2000), en se référant à un texte de Yi Ying de 1998, dénonce le paradoxe des artistes à la fois "marginaux" et nouveaux riches :

> Le succès commercial d'une minorité d'artistes du pop politique (appelé également réalisme cynique) les a fait devenir les premiers nouveaux riches chinois. Cela donne un phénomène intéressant : plus ils maintiennent en Chine une identité marginale, plus ils peuvent attirer l'argent de la bourgeoisie occidentale, et plus ils gagnent d'argent, plus ils s'embourgeoisent. Quoi qu'il

> en soit, le pop politique à succès s'est érigé en modèle et a encouragé davantage d'artistes à s'y lancer. Ils collectionnent les symboles et les emblèmes politiques : figures de dirigeants, pièces de monnaies, soldats, policiers, etc. y compris des images de chinois ordinaires qui, une fois enlaidis par le Pop, peuvent aussi bien devenir de l'art Pop-politique. Tout cela n'a toutefois qu'un seul objectif, la quête de l'argent. Mais du point de vue de certains occidentaux, c'est [le pop politique] le vrai représentant de « l'anti-art » chinois [256].

Dans les textes que j'ai étudiés, il y est rarement question de critères purement artistiques. Yi Dan en déniant toute qualité plastique aux œuvres des Étoiles fait exception. Ainsi en février 1989, la performance de Xiao Lu qui tira deux coups de pistolet sur son installation *Dialogue* lors du vernissage de l'exposition *China/Avant-garde*, a été commentée comme un geste "politique", dans les différents articles. Les auteurs dénoncent ses accointances avec le pouvoir et passent sous silence l'installation elle-même. Seul Li Xianting donne une lecture plastique de la performance, en relation avec l'installation (*infra* p. 330 et p. 811). De même, lorsque Dai Dan 戴丹 en 2008 interprète l'installation *Emprunter les flèches de l'ennemi* de Cai Guoqiang. (*Pipingjia* nº 2, 66-75) pour lui appliquer le modèle d'analyse situationnelle de Karl Popper, Dai traite la volonté de l'artiste d'afficher ostensiblement son identité en utilisant le drapeau chinois comme un facteur déterminant de l'œuvre, sans mettre en doute la pertinence d'une telle démarche (*infra* p. 526-527).

Cette lecture des œuvres qui se limite au niveau descriptif est aussi présente chez Gao Minglu. Dans le chapitre III de *Qiang* (2006), consacré à la peinture rationnelle, il décrit plusieurs tableaux datés de 1985, dans lesquels les artistes ont représenté les mêmes objets – pomme, livre, verre d'eau – symbolisant selon l'auteur une posture méditative.

Voici ce qu'il dit (71-72) au sujet de *Nouvelle ère : Révélation d'Adam et Ève* de Zhang Qun et Meng Luding (Ill. 19), une huile sur toile de grand format (195 x 164 cm) :

---

[256] La traduction est de Caroline Grillot, in Lü Peng (2000). *90s Art China 1990-1999*, p 411. Le texte original de Yi Ying a été publié dans *Tianya*, la revue des écrivains de la province de Hainan, (numéro 5 de 1998, p. 110-15) avec comme titre « Shehui biange yu Zhongguo xiandai meishu 社会变革与中国现代美术 [Les changements sociaux et l'art moderne chinois] ».

> Ce tableau a été présenté dès *Exposition internationale des jeunes* à Pékin en 1985. Le thème et les personnages nus ont immédiatement provoqué une polémique. Les artistes ont emprunté l'histoire biblique d'Adam et Ève qui volent et mangent le fruit défendu, pour représenter métaphoriquement la jeunesse chinoise qui commence à se réveiller. La figure de la jeune femme qui tient dans ses mains les pommes brise le cadre, le jeune homme attend de goûter les pommes. La grande porte du palais à l'arrière de l'homme et de la femme nus et la grotte du Bouddha de Dunhuang font allusion aux opportunités de liberté d'une nouvelle génération. Dans un article intitulé « Révélations d'une nouvelle ère », les artistes encouragent une réévaluation du passé et de l'actualité à l'entrée d'une nouvelle ère. Ils déclarent qu'Adam et Ève représentent la jeunesse chinoise [257].

Dans cette description et interprétation symbolique des différents éléments du tableau, ayant juste en quelques lignes d'introduction précisé que le style de ces peintures "rationnelles" combinait le réalisme et le surréalisme, Gao ne donne aucune indication sur l'aspect pictural. Il n'évoque ni les jeux d'échelles entre les différents personnages, ni le rendu en perspective de la série des cadres emboîtés les uns dans les autres, ni le traitement de l'espace qui donne l'illusion d'un espace homogène alors qu'il s'agit d'une juxtaposition d'espaces hétérogènes... Gao ne se soucie que du sens du tableau, du message qu'il est censé délivrer. Il passe aussi sous silence la métaphore d'Adam et Ève, du fruit défendu et du prix à payer pour accéder aux connaissances [258]. Il ne fait aucun commentaire concernant le choix judicieux ou non d'Adam et Ève pour représenter la jeunesse chinoise. Dans la suite de son texte, il prend un autre exemple de peinture rationnelle, *Deux personnes sous la lumière de la lampe* de Geng Jianyi (Ill. 20) :

> La toile *Deux personnes sous la lumière de la lampe* de Geng Jianyi dépeint un couple de jeunes gens assis, face au spectateur, un verre d'eau posé sur la table. Le jeune homme est en train de lire un journal, aucun signe distinctif individuel extérieur, aucune expression sur les visages en train de réfléchir.

---

[257] Gao précise en note les références de ce texte : Zhang Qun, Meng Luding « Révélations d'une nouvelle ère [The Enlightenment of the New Age] », *Meishu* 1985 - nº 7 p. 47-48. Choix en anglais de *Enlightenment* [éclaircissement-illumination] pour traduire *qishi* 启示, or le *Grand Ricci* ne donne que le sens religieux de *révélation*. (Le titre en chinois de cette peinture est *Zai xin de shidai : Yadang Xiawa de qishi*《在新时代——亚当夏娃的启示》).

[258] L'emploi de métaphores est une des caractéristiques de l'art contemporain chinois. Un tel usage est le seul recours laissé aux artistes confrontés à un régime de dictature, selon l'artiste brésilien Vik Muniz, qui a connu les dures années de dictature dans son pays.

Pour cette œuvre aussi, Gao ne mentionne pas les caractéristiques plastiques, tel que le fort contraste du rendu des lumières, le rapport des personnages au fond, la palette restreinte, le contraste des complémentaires, une certaine économie de moyens... [259]

D'une manière générale, les critiques chinois privilégient d'une part l'attitude de l'artiste, d'autre part la description et l'interprétation des œuvres en accord avec le contexte politique et social, ils délaissent l'analyse plastique.

La modernité chinoise selon Gao Minglu

Le style de l'école moderne occidentale attire les artistes chinois à la fin de la Révolution culturelle, tout comme la génération des années 1920 était fascinée par les peintres réalistes occidentaux du XIX[e] siècle et non par cette école moderne qui bousculait à son époque les conventions établies – un paradoxe soulevé par Gao Minglu qui emprunte un terme scientifique pour le désigner : *cuowei* 错位 (Notion physique de "nœud des dislocations", et de "malposition; transposition; dystopie" en pathologie [260]). Ainsi pour Gao Minglu (2007) la modernité est une sorte de "phénomène de dis-location dans les échanges culturels", qui concerne les critères de valeur en fonction des aires culturelles. Dans le chapitre « Dis-location de la modernité : repenser le discours sur l'art contemporain chinois » de son ouvrage *Discours esthétique et art abstrait* (28)*,* il reprend des extraits du texte *Modernité d'un tout : logique de la modernité chinoise* [261], publié en 2006 :

---

[259] Cette œuvre sera longuement analysée dans *Théorie de l'École du* yi (56-58) (*infra* p. 607).

[260] En Occident, en France notamment, le terme médical de dystopie est utilisé de plus en plus souvent pour décrire ou mette en relation des œuvres artistiques. Je pense notamment à l'exposition *Dystopia* organisée par Marc von Schlegell (écrivain de science-fiction et théoricien américain) au Capc-musée d'art contemporain de Bordeaux en 2011. ("La dystopie est le *présent* à partir duquel notre vision du passé et de l'avenir semble altérée".) Cf. site du musée <http://www.capc-bordeaux.fr/programme/dystopia>. Consulté le 16 octobre 2013.

[261] Gao Minglu, « Modernité d'un tout : logique de la modernité chinoise ». In SONG Xiaoxia (ed.) (2006). *Conscience de soi et modernité de la Chine.* Hong Kong : Oxford Université, p. 326-345. Song Xiaoxia 宋晓霞, née en 1964, est chercheuse. Après des études en littérature chinoise classique à Pékin, elle part à Toronto dans le cadre d'un échange et étudie les arts visuels à l'université de York. Elle est ensuite rédactrice à la revue hongkongaise *XXI[e] siècle,* rubrique "paysage" puis rédactrice adjointe à *Meishu yanjiu* (CAFA, Pékin). Depuis 2004 elle est directrice adjointe du laboratoire de recherche en esthétique de la CAFA et dirige des étudiants de master dans le cadre des recherches en art chinois du XX[e] siècle. Titre complet du livre de Song : *"Zijue" yu Zhongguo de xiandaixing* "自覺"與中國的現代性 Reflections: Chinese Modernities as Self-conscious Cultural Ventures.

> Par exemple, au cours de la première période de l'apparition de l'art moderne, quand l'ère Meiji japonaise a initié vingt années d'occidentalisation totale et de déni de la tradition, en Occident, les estampes japonaises [*ukiyo-e*] ont suscité un immense intérêt chez les peintres modernes occidentaux, et ont influencé les productions de Manet et d'autres artistes.

Ce paradoxe est aussi pointé par Christophe Bourseiller dans sa "folle histoire des gardes rouges français", dans laquelle il dresse le portrait des *Maoïstes* (249), intellectuels français, fer de lance des avant-gardes les plus avant-gardistes, séduits par la Révolution culturelle :

> N'est-il pas fascinant de constater que, alors même que la ligne culturelle de la République populaire de Chine s'en tient au réalisme socialiste le plus strict, ses partisans français comptent parmi les plus avant-gardistes des structuralistes, des déconstructeurs, des questionneurs du signe ? Un curieux paradoxe.

Les critères de modernité ou d'avant-gardisme, loin d'être équivalents d'une culture à l'autre, sont pratiquement opposés, mais la démarche est la même : s'approprier l'ancien de l'Autre pour en faire son propre nouveau. À partir de ce constat, les auteurs ont tendance à s'affranchir de tout jugement esthétique sur les œuvres.

Le modèle de Gao Minglu : une histoire non-linéaire

Gao Minglu plaide pour une histoire non-linéaire et ose un discours qui tient compte de l'espace et non de la temporalité dans son texte « Il n'y a pas d'histoire linéaire : Réflexions sur le récit de l'art contemporain chinois » [262]. Cette question de définir ou re-définir le contemporain n'est pas spécifiquement chinoise, mais travaille aussi les critiques et historiens occidentaux. Gao

---

[262] Le titre de l'article de Gao rappelle le livre du philosophe américain d'origine mexicaine Manuel de Landa, né en 1952, spécialiste de l'œuvre de Deleuze, (1997) *A Thousand years of nonlinear history* dans lequel l'auteur propose "d'envisager l'Histoire non plus comme un enchaînement événementiel de causes à effets, mais formée de retournements et de bifurcations." Citation prise sur le site de la plateforme curatoriale *Le peuple qui manque* qui a organisé en novembre et décembre 2013, en partenariat avec le Centre Georges Pompidou, l'événement *Mille ans d'histoire non-linéaire* ou *A Thousand years of nonlinear history* reprenant exactement le titre du livre de De Landa. Il s'agit d'un ensemble de projections, de rencontres et de performances. En ligne <http://www.lepeuplequimanque.org/thousand>. Consulté le 10 novembre 2013. Cette concomitance avec la pensée de De Landa (que Gao, à ma connaissance, ne cite pas – tout au moins je n'ai pas trouvé de références à De Landa dans les différents textes que j'ai étudiés – est révélatrice de la volonté de Gao Minglu de s'inscrire dans un débat international. En 2014, De Landa n'était toujours pas traduit en français, alors qu'il est considéré comme l'héritier de Gilles Deleuze !

répond en quelque sorte dans ce texte au questionnaire initié par Hal Foster mentionné précédemment (*supra* p. 242-243) auquel ont participé une trentaine de chercheurs en art moderne et contemporain [263].
En se demandant comment délimiter le contemporain en Chine, ou comment qualifier l'art chinois avant 1978 – si l'art dit "contemporain" commence après cette date-clé de l'Ouverture et des réformes, – Gao remet en question son développement linéaire. Il propose dans ce texte une synthèse de ses réflexions depuis deux décennies. Une des notions qui émerge est le concept de *cuowei*, ou "dis-location", "décalage" que j'ai rapidement évoqué (*supra* p. 257) et que je présente dans la partie consacrée à la terminologie (*infra* p. 365-66).

Dans un premier chapitre Gao défend une conception spatiale du discours historique. Selon lui, tout comme le bouddhisme introduit en Chine puis sinisé, l'art contemporain chinois n'est pas une simple réplique de l'art contemporain occidental. Si les emprunts sont indéniables, l'assimilation en cours ouvre sur la création d'un système spécifique, autonome. Pour déceler les logiques en œuvre, Gao prend en compte les relations qu'il qualifie de "spatiales" – relations d'interactions, d'influence, de dialogue, de critique, de rejet... – entre des phénomènes qui se sont produits à des périodes différentes et propose une méthode afin de trouver des relations historiques internes et rationnelles. Dans l'exemple de l'art des années 1960 qu'il choisit pour illustrer son propos, ces relations qui restent malgré tout liées à la temporalité ne sont pas concomitantes :

> Par exemple, la vieille rengaine à propos de l'art révolutionnaire des années 1960 en Chine : la Chine a importé l'art réaliste-socialiste de l'Union soviétique. Cette interprétation n'est pas fausse, mais ne tient pas compte réellement du processus d'importation à ce moment-là ni ne décrit les objectifs à étudier. En réalité, ce qui a le plus intéressé les étudiants chinois partis étudier en Union soviétique ainsi que les artistes chinois à l'intérieur du pays, ce n'est pas l'art réaliste socialiste soviétique lui-même, à la mode dans les années 1950, mais

[263] Il s'agit de : Hal Foster, Julia Bryan-Wilson, Grant Kester, James Elkins, Miwon Kwon, Joshua Shannon, Richard Meyer, Johanna Burton, Pamela M. Lee, Michelle Kuo, Mark Godfrey, Okwui Enwezor, Anton Vidokle, Chika Okeke-Agulu, Terry Smith, Alexander Alberro, Tim Griffin, Yates Mckee, James Meyer, Vered Maimon, T. J. Demos, Christopher P. Heuer, Matthew Jesse Jackson, Andrew Perchuk, Blake Stimson, Kelly Baum, Rachel Haidu, Juliane Rebentisch, Jaleh Mansoor, Siona Wilson, Judith Rodenbeck, Helen Molesworth, Suzanne Hudson, Isabelle Graw and Tom Mcdonough. (Cf. *supra* p. 242-243 la traduction du « Questionnaire sur "le contemporain" » de Hal Foster, publié dans *October*, nº 130, Fall (automne) 2009, p. 3-5).

> l'école des Ambulants (*Wanderers*) du XIXe siècle, d'avant la Révolution d'Octobre, et même encore plus tôt ces écoles du réalisme critique (*Critical Realism*). Les raisons principales en sont que depuis de nombreuses années, la Chine a toujours manqué de références et de sources sur l'académisme classique occidental. La période des années 1920-1930, l'influence de l'académisme de Paris qu'ont subie Xu Beihong et d'autres, étaient déjà très loin pour cette nouvelle génération d'artistes [celle des années 1960 (ndtr.)]. Aussi, l'étude de l'art réaliste occidental s'est faite à travers l'académisme russe. C'est la continuité jamais achevée de la modernisation de l'art du XXe siècle en Chine. Elle a transcendé les limites de l'idéologie socialiste. En conséquence, nous voyons ici des relations spatiales, les relations entre les artistes chinois du début des années 1950 et de l'époque de Mao Zedong et le réalisme russe de la fin du XIXe siècle, qui ont brisé et transcendé les relations contextuelles de l'art socialiste entre l'Union soviétique et la Chine dans les années 1950. Allons plus loin : les Ambulants russes, comparés au réalisme critique apparu un peu plus tôt, étaient académiques et romantiques. Aussi, Staline a considéré les Ambulants comme l'origine du réalisme socialiste et s'est montré indifférent envers le réalisme critique russe. Mais les artistes chinois ont ressenti un même enthousiasme dans l'étude du réalisme critique russe. Dans les années 1950-1960, les traducteurs chinois ont publié de nombreux livres, albums de peintures et œuvres du réalisme critique.

En comparant la peinture emblématique de "l'art des cicatrices" de Cheng Conglin, *Neige tel jour, tel mois de 1968* (Ill. 21) avec les œuvres de Vasily Surikov (1848-1916) du groupe des Ambulants [264] , Gao repère une même attention à une scène réaliste, une même dramatisation des relations entre les personnages, et montre que les artistes du mouvement des cicatrices après la fin de la Révolution culturelle ont repris comme modèle de référence de la modernité chinoise le réalisme russe, tout comme l'avait fait la génération des années 1950. Ainsi, la logique du développement progressiste de l'histoire de l'art moderne occidental, allant du réalisme à l'abstraction, ne rend pas compte de la réalité de l'histoire de l'art du XXe siècle en Chine. Pour Gao, un tel modèle ne convient pas au système de valeurs chinois.

---

[264] Gao propose deux peintures de cet artiste du groupe des Ambulants : *Boyarynya Morozova* (Ill. 22) et *The Morning of the Execution of the Streltsy*.

Le "contemporain" sur les décombres du post-moderne

Gao rappelle les différentes étapes du développement de l'art occidental au XXe siècle qu'il qualifie de "linéaire" – art moderniste, déclin de l'expressionnisme abstrait américain des années 1960, puis émergence et fin du minimalisme, post-modernisme à partir des années 1970 culminant dans les années 1980 puis devenant suspect la décennie suivante. Il soulève deux types de critères, politiques et artistiques, pour déterminer l'origine de l'art "contemporain", soit selon lui l'année 1989, une genèse liée aux changements politiques. Le démantèlement de l'Union soviétique et la fin de la guerre froide, ou encore la "fin des trois mondes" [265] et le début de la politique de globalisation et de l'économie libérale, accompagnent l'émergence de l'art contemporain dans le contexte d'une poussée des tensions multiculturalistes. Gao se réfère ici à deux auteurs : Samuel Huntington, qui le premier a annoncé les conflits entre christianisme et islam et le retour du confucianisme du XXIe siècle, et Chantal Mouffe qui interprète ces conflits comme une nouvelle dynamique d'intégration [266]. L'art contemporain reflète alors une internationalisation et une mondialisation du marché, dont les modèles sont les biennales internationales et les foires qui ont favorisé une synergie entre les acteurs du milieu artistique [267] . Cette nouvelle organisation "hégémonique", en référence aux travaux du géographe britannique David Harvey, chef de file de la géographie marxiste, a aussi brisé les frontières nationales, notamment avec le développement de l'Internet [268].

Les critères artistiques sont la poussée des techniques numériques transformant radicalement les modes d'expressions et les théories des arts

---

[265] "*San ge shijie de zhongjie* 三个世界的终结" : la fin des trois mondes (pays développés, en développement et sous-développés).

[266] Texte cité par Gao : Chantal Mouffe, « Hegemony and New Political Subjects:Toward a New Concept of Democracy ». In *Marxism and the interpretation of Culture*. Urbana (Ill.), Chicago (Ill.) : University of Illlinois press, p. 89-101.

[267] Gao note deux types de biennales, celles qui fonctionnent sur le modèle occidental comme les biennales d'Istanbul ou de Shanghai et celles qui cherchent une autre voie (biennales de La Havane, de Dakar ou encore du Caire).

[268] Gao cite deux ouvrages de David Harvey : *Nouvel Impérialisme* (2003, traduction en français publiée aux éditions Les prairies ordinaires en 2010), et *Brève histoire du néo-impérialisme* (2005, version française chez le même éditeur en 2014).

visuels [269]. Mais pour Gao les technologies n'induisent pas la contemporanéité ou la modernité, car elles ne pourront jamais rivaliser avec les capacités de l'imaginaire humain, elles ne sont plus synonymes de progrès, ne portent aucune utopie esthétique. Il montre une certaine nostalgie pour les techniques traditionnelles. Selon lui, les nouvelles technologies entravent la créativité individuelle et "les artistes, en perdant la joie de la création manuelle, se sentent, à leur propre époque technologique, eux-mêmes à la rue".

Il résume ensuite les spécificités de l'avant-garde de la première moitié du XXe siècle en Occident, une forme de résistance et une rupture vis-à-vis du système, mais qui ne s'appliquent plus à la nouvelle situation inaugurée par Andy Warhol (ou la néo-avant-garde selon Foster) :

> Par exemple, Peter Bürger pense que l'origine de l'avant-garde occidentale est en opposition au système du marché capitaliste. Adorno pense que l'abstraction occidentale, représentative de l'art moderne, est exactement une résistance à la technologie et à la culture populaire, mais cette résistance est une expression pour dépasser ces logiques et ces formes esthétiques de la réalité vulgaire [270]. Dans son article *Consentement* [*Chengnuo* 承诺] (*Commitment*), Adorno pointe que l'art moderne est un genre et une révolte, une théorie surannée gérant la production culturelle et une expression individuelle qui, engourdie, n'a rien à dire. Il est la critique du système de valeurs rationnelles des outils qui se répandent partout dans la société capitaliste, il est

---

[269] Gao évoque le film *Avatar* qui selon lui illustre les caractéristiques de ces nouvelles technologies : "le virtuel et le numérique pourraient sembler comme une réunion du passé et du futur, du réel et du spirituel, pourraient composer synchroniquement les époques primitives et modernes en un seul monde, comme les mondes illusoires que peut nous présenter le film *Avatar*." Sur le plan théorique il se réfère aux *Picturial Theory* qui étudient les effets de la diffusion grand public d'un flot continu d'images et les images numériques entraînant une nouvelle ère de l'art contemporain, ébranlant les théories et les pratiques artistiques précédentes de la représentation. Mais Gao ne cite ici aucun auteur. Peut-être pense-t-il à W. J. Thomas Mitchell auquel il se réfère dans un autre ouvrage *Yi pai lun*.

[270] Gao reprend ici une idée qu'il a développée dans un article consacré à l'avant-garde « Origines de l'avant-garde : prendre "Théorie de l'avant-garde" de Bürger comme point de départ », publié dans *Recherches en art et en littérature* [Wenyi yanjiu] en juin 2008 (p. 89-101). L'article « Commitment » d'Adorno cité par Gao, dont le titre en allemand « *Engagement* » est traduit en français par "Engagement", or le terme chinois utilisé dans le texte de Gao, "*chengnuo* 承诺", a le sens de *donner* "son accord, consentir". Référence du texte : Adorno, « Engagement », (1962) in *Noten zur Literatur.* Frankfurt : Suhrkamp, 1980. Édition en anglais "Commitment" in *Aesthetics and Politics: Debates between Bloch, Lukacs, Brecht, Benjamin, Adorno.* London : Verso, 1977. Il s'agit du texte d'une conférence donnée à Radio-Brême sous le titre « Engagement ou autonomie artistique » [« *Engagement oder künstlerische Autonomie* »], publié dans *Die neue Rundschau*, 73e année, 1962, fasc. I.
La version française, une traduction de Sibylle Muller, se trouve dans *Notes sur la littérature*. Paris : Flammarion, 1984, p. 285-306.

> incapable de s'opposer à la culture populaire du kitsch. L'art moderniste [271] ainsi que la société extérieure se tournent vers l'introversion, immergés dans l'éloge de la forme. La nouvelle avant-garde de Foster perpétue ce discours. Foster considère que la nouvelle avant-garde occidentale depuis les années 1980 ne se révolte plus et ne résiste plus au capitalisme et au système du marché, mais qu'en acceptant et en participant au système, elle en fait la satire [272].

Gao définit le concept "art contemporain" rattaché à la globalisation par les termes "différence [*chayixing* 差异性]" et "fluctuation [*ziyou sanyi* 自由散溢 *freefloating*]" ou encore "hétérogénéité [*yizhixing* 异质性]". Ce dernier terme est aussi utilisé par Foster. La temporalité et la spatialité du contemporain sont caractérisées par le transitoire, la fragmentation, en corrélation avec les discours du post-modernisme des années 1970 [*dixit* Gao] sonnant la mort de l'art, la fin de l'histoire, un contemporain déshistoricisé :

> Il semble que le moderne soit une construction, le post-moderne une destruction, ainsi le contemporain n'est ni une construction ni une destruction. La temporalité du contemporain devient un temps contextuel entièrement sans histoire ou opposé au contexte. Il semble qu'en atteignant le contemporain, le temps de l'histoire soudain s'est rompu, le situant dans un instant insaisissable (*transience*) (transitoire/fugitif) et fragmenté (*fragmentation*), parce que la logique temporelle a disparu, par exemple le passé et le présent n'ont plus de relations logiques, c'est pourquoi apparaissent spatialement un développement libre (*free floating*) et temporellement une dispersion, des fragments fugaces (*transience*).
>
> Progrès, révolution, avant-garde et idéal du modernisme comme la logique de subversion du postmodernisme n'ont plus d'effets. L'art contemporain signifie qu'il n'y a plus de valeurs ou de modèles pour pouvoir le juger. [...] Après le postmodernisme, il n'y a plus aucun -isme pour remplacer le postmoderne. On découvre soudain que la linéarité de l'histoire est brisée, produisant le vide parfait. Ainsi, il ne reste que la fluctuation libre elle-même. Et cette liberté, précisément en raison du déterminisme historique, a perdu l'hétérogénéité et la diversité qu'elle avait créées.

Gao donne plusieurs exemples : *L'histoire de l'art est-elle finie ?* de Hans Belting (1984) dont il rapproche le point de vue de celui de Foster ; *La fin de*

---

[271] Dans ce texte, Gao emploie deux termes *xiandai yishu* 现代艺术 [art moderne] et *xiandai zhuyi yishu* 现代主义艺术 [art moderniste]. Bien qu'en français, les sens soient différents – le premier qualifie une "période", le deuxième promeut le moderne – j'ai respecté dans ma traduction les expressions choisies par Gao.

[272] Références concernant Hal Foster : *Op. cit.* Cette conception de l'histoire rappelle aussi les idées défendues par Yves Michaud, en particulier dans *Critères esthétiques et jugement de goût*, p. 25-26. Michaud évoque la "perte de crédibilité des logiques modernistes de développement linéaire d'une histoire des formes... ".

l'art et *Après la fin de l'art : L'art contemporain et la pâleur de l'histoire* de Danto (1995, 1997) [273] dont il critique l'approche philosophique de la division de l'histoire de l'art en beauté naturelle (art classique), beauté philosophique (art abstrait-art moderne) et beauté du monde extérieur (art contemporain) – une lecture décontextualisée de l'histoire. Gao pense que la liberté et la beauté du contemporain sont soumises au système économique, et que les différents modes artistiques ont des liens avec la structure de l'histoire [274]. Le contemporain est selon lui toujours dans une logique linéaire, le "contemporain" de la globalisation ayant remplacé le "contemporain" du postmodernisme et que la globalisation n'est en réalité "qu'une partie du postmodernisme, voire conformément à la théorie de Lyotard ou celle de Habermas, elle est toujours une modernité inachevée". Elle est un paradigme en crise, qui exige une alternative "transcendant les oppositions binaires avant/ après, ancien/nouveau", et qui puisse se développer de manière non linéaire.

Dans la dernière partie de son texte, Gao propose un mode critique de l'histoire qu'il nomme "*Bu shi zhi shi* 不是之是" ou dans la version en anglais de ce texte *It is not it*. La traduction en français de l'expression chinoise, dans laquelle *shi* 是 "être" a une forme nominale, pourrait être "étant du non-étant" ou "être du non-être". Découlant de sa théorie de l'École du *yi*, ce modèle fonctionne comme un mécanisme d'équilibre fait de relations multi-directionnelles, non dichotomiques, avec "des interactions [*hudong* 互动 (*negotiation*)], parfois des décalages [*cuowe*i 错位 ou dis-location], parfois des superpositions, parfois des disjonctions" mais aucune ne peut exister sans son contraire. En accord avec la théorie de l'École du *yi* défendue par Gao, ce modèle peut dépasser la fluctuation ou *free floating* pointée par Foster, un modèle dans lequel "tout système de valeurs ou système d'interprétations est fondé sur ces relations complexes", principe résumé par cette formule *bu shi zhi shi* 不是之是 ou *it is*

---

[273] La traduction en français de *After the end of art. Contemporary art and the pale of history* par Claude Hary-Schaeffer est parue au Seuil en 2000 avec comme titre *L'art contemporain et la clôture de l'histoire.*

[274] La thèse de Danto est infirmée par la philosophe Isabelle Thomas-Fogiel dans *Le concept et le lieu : figures de la relation entre art et philosophie* (276-281). L'auteure montre que Danto fait une analyse forcée des boîtes *Brillo* de Warhol. Elle propose une vision radicalement différente des pratiques du Pop-Art qu'elle identifie aux trompe-l'œil et à l'illusionnisme le plus classique. En présentant le concept d'autoréférence, elle montre comment celui-ci met fin aux périodisations qui conduisent à la notion de fin de l'art, il serait au contraire la possibilité de son éternel recommencement et signerait la réelle continuité de l'histoire de l'art.

not it. L'idée de Gao est que pour comprendre les relations historiques, on ne doit pas se contenter d'étudier les relations spatiales et les interactions, mais on doit explorer les frontières entre ces interactions. "Ce qu'étudient les artistes chinois des années 1950/1960, ce n'est pas l'Union soviétique mais la tradition russe intégrée à l'Union soviétique. Ce n'est qu'ainsi que nous pouvons pénétrer et interpréter de manière complexe cette partie de l'histoire."
On retrouve les formules qu'affectionne cet auteur comme *ziwo bushi ziwo* 自我不是自我 [Le moi n'est pas moi], les catégories qu'il développe pour insister sur la notion de désarticulation, comme le "principe du non-principe *li fei li* 理非理", "l'idée de la non-idée *shi fei shi* 识非识", et la "forme de la non-forme *xing fei xing* 形非形", un langage qui lui permet de nommer ces interférences complexes qu'ignore une vision dichotomique.

Redéfinir l'origine de l'art contemporain en Chine

Pour illustrer son propos qui consiste à éviter un mode de récit linéaire de l'histoire de l'art contemporain chinois, Gao ose un rapprochement entre les pratiques de propagande des gardes rouges et le postmodernisme occidental, un sujet déjà abordé dans un texte antérieur « Modèle de l'art pour les masses de Mao Zedong » de 1993, publié dans la revue universitaire *XXIe siècle* de Hong Kong. Cependant dans son argumentation il considère que toutes les productions de propagande réalisées pendant la Révolution culturelle par les gardes rouges relèvent du domaine de l'art :

> ... le mouvement pop rouge des gardes rouges au début de la "Révolution culturelle" présentait beaucoup de phénomènes semblables au postmodernisme occidental. Ce "pop rouge" (les gardes rouges eux-mêmes l'ont appelé "Océan rouge") a éliminé au plus haut niveau les concepts de l'ontologie de l'art et les privilèges des experts, des maîtres ; a développé au plus haut degré sa fonction sociale, politique ; a appliqué dans le domaine le plus large et usant des plus grandes possibilités la diffusion des médias, radiodiffusion, films, musique, danse, reportage de guerre, bande dessinée, voire badges, bannières, posters, *dazibao,* etc. L'art de la Révolution culturelle n'a pas été un art unitaire dans le sens traditionnel de catégorie comme la peinture, mais un art visuel multimédia des masses révolutionnaires. Quand on étudie l'art de la Révolution culturelle, on ne peut pas seulement n'être attentif qu'aux peintures de chevalet des spécialistes ; cet art a développé au plus haut degré son efficacité de propagande, toute l'efficacité de propagande des badges,

> insignes, posters, peut être comparable à l'efficacité de la publicité de *Coca-cola* aux États-Unis. La vénération des masses populaires de la Révolution culturelle pour les médias révolutionnaires et les images du dirigeant a dépassé de loin la vénération dans le monde occidental pour les médias commerciaux et les stars.

Pour Gao, pop rouge et pop américain sont des produits des mass médias, le premier est réalisé à la main, tous deux sont apparus dans un contexte de révoltes politiques et sociales. Gao rejoint Martina Köppel-Yang, auteure de *Semiotic Warfare*, en rappelant que les artistes de la fin des années 1970 sont des "jeunes instruits", d'anciens gardes rouges, et que l'art contemporain chinois a émergé de ce croisement de relations historiques complexes. Gao lui-même fait partie de cette génération :

> Les gardes rouges sont une génération sacrifiée, ils se sont au départ organisés spontanément, ils ont pris part à la révolte de la Révolution culturelle, ils ont été instrumentalisés, finalement ils ont été transférés à la campagne aux confins de la Chine pour y être rééduqués. Et les chants et la littérature de ces jeunes instruits désarmés, pleins de griefs et de ressentiment sont à l'origine du mouvement de l'art, de la littérature, et de la poésie *underground* apparu après la Révolution culturelle. En même temps, d'un certain point de vue, la vague des gardes rouges a aussi influencé l'art d'avant-garde à partir des années 1980. Aussi, l'art contemporain chinois, que nous le dations après la Révolution culturelle ou aux années 1980, est probablement inséparable de l'art de la Révolution culturelle, en particulier de la discussion et de l'analyse du pop rouge des gardes rouges [275].

La position de Gao qui conteste la définition de l'art contemporain adoptée en Occident, est aussi partagée par plusieurs acteurs du milieu de l'art, qu'ils soient commissaires ou artistes, issus de pays non-occidentaux, touchés par l'exil ou le colonialisme, tels que l'artiste conceptuel uruguayen Luis Camnitzer ou le commissaire et critique Okwui Enwezor, organisant tous les deux en 1998 l'exposition "Conceptualisme global" (Global Conceptualism) au Queens

---

[275] Gao Minglu a raison de souligner les liens entre les images de propagande de la Révolution culturelle et l'art apparu au début des années 1980, mais en associant sur le même registre les productions unidimensionelles des gardes rouges et l'art contemporain, il tient à mon avis une position discutable. Au cours de la Révolution culturelle, les auteurs des images de propagande, les concepteurs des dispositifs techniques visant à toucher chaque chinois à chaque heure du jour ou de la nuit n'étaient pas mobilisés pour faire de l'art, mais pour mener une révolution totale : l'objectif était d'encourager des actions d'une violence inouïe, de nourrir la haine et la barbarie, ce qui entraîna le pays dans un désastre économique et une catastrophe humanitaire. S'il est vrai que les folies meurtrières des dictateurs de tout poil surpassent de loin les "performances" des artistes, il est inconcevable de les comparer à des œuvres d'art.

Museum de New York. En prenant en compte des pratiques artistiques des années 1950-1980 apparues en Asie, en Amérique latine, en Europe de l'Est et en Afrique, en les identifiant à une démarche conceptuelle (qui privilégie l'idée artistique à la forme matérielle), cette exposition ré-évaluait le discours critique, élargissait le champ habituellement délimité de l'art conceptuel. En décentrant les débuts de ce type de pratiques, elle déplaçait l'origine même de l'art contemporain [276]. Dans sa contribution au catalogue « Conceptual Art with Anticonceptual Attitude: Mainland China, Taiwan and Hong Kong » [L'art conceptuel avec une attitude anti-conceptuelle : Chine continentale, Taiwan et Hong Kong], Gao rappelle l'influence du Mouvement Dada associée à l'ironie du bouddhisme *chan* traditionnel sur les artistes des années 1960 à Taiwan et des années 1980 en Chine, prenant comme texte fondateur l'article de Huang Yongping « Xiamen Dada : Yizhong houxiandai ? 厦门达达: 一种后现代？ [Xiamen Dada, un genre de postmoderne ?] », publié à la une du numéro 46 de *ZGMSB* le 17 novembre 1986 [277].

Dans son texte de 2010, Gao propose trois règles pour tracer les limites de l'art contemporain en Chine qui débute avec le mouvement d'avant-garde des années 1980 :

> 1 - L'art est entièrement un éveil culturel, il ne se limite plus à un combat entre les catégories artistiques, par exemple, les questions comme moderne et abstrait, politique et art, beau et laid, l'art est-il au service de la société etc. ne sont plus au centre de l'attention. Aussi, étendre les limites de l'art (anti-art) est une tâche urgente.
>
> 2 - La participation d'un "art public" et des masses intellectuelles. "L'art public" et le concept de "transgresseurs" de l'art lettré traditionnel sont un peu semblables, les "transgresseurs" sont contre les experts (les peintres professionnels de l'académie impériale), dans les années 1980 ils se sont opposés aux idées de l'académisme, des styles académiques (des instituts).

---

[276] Les artistes chinois participant à cette exposition étaient : Gu Wenda, Wu Shanzhuan, Huang Yongping, le groupe d'artistes autour de Song Yongping et Wei Guangqing (performance). Gao note que "art conceptuel" se traduit en chinois par deux termes proches : *guannian yishu* 观念艺术 [idées-art] et *gainian yishu* 概念艺术 [concept-art].

[277] Sur les positions de Huang Yongping et le recours au *chan*, cf. la thèse de Li Shiyan, *Contribution à l'étude de la pensée du vide dans l'art du XXe siècle : Occident-Chine* soutenue à l'université Marseille-Aix en 2011 en particulier p. 286. Voir aussi LI Shiyan (2014). *Le vide dans l'art du XXème siècle : Occident-Extrême-0rient*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 236 p.

> 3 - Transcender le modernisme et la tradition orientale, combiner le contemporain (ou le postmoderne) et la philosophie traditionnelle (*chan* etc.), s'avancer vers l'art du futur.

L'opposition aux instituts prônée par la règle n° 2 s'est concrétisée au sein même de ces derniers. En effet, dans *Qiang,* Gao montre que le mouvement artistique de 85, celui entre autres de la peinture rationnelle, est d'abord apparu dans les écoles, la CAFA et l'Académie des Beaux-arts du Zhejiang à Hangzhou. Selon Gao, cette nouvelle vague qui a innové en combinant le réalisme et le surréalisme, deux modèles depuis longtemps obsolètes en Occident, est le premier mouvement d'art contemporain chinois.

Le récit d'une histoire spatialisée

Gao refuse pour deux raisons de considérer l'art contemporain chinois selon le modèle occidental comme un prolongement de l'art moderne, postmoderne, et de le définir comme un art contemporain mondialisé : d'une part sa proximité avec la société et l'absence d'autonomie inhérente à l'art moderne occidental ; d'autre part l'ambition "de construire un idéal et une élite culturels", en contradiction avec la philosophie de déconstruction qui anime le postmodernisme. De même Gao ne décèle dans les pratiques chinoises aucun effet de "fragmentation", de "fluctuation", "d'instantanéité" qui marquerait la temporalité des œuvres de la globalisation. Libéré de l'idéologie qui dominait l'art socialiste, l'art contemporain chinois, tout en présentant une grande diversité et un éparpillement, se démarque donc, selon Gao, de l'art contemporain occidental. Et il importe de prendre en compte des formes artistiques non occidentales qui sont produites en Chine, telles que les peintures réalistes classiques et la peinture traditionnelle chinoise. "L'histoire de l'art contemporain chinois possède une structure spatiale. Les relations qui s'établissent, s'entrelacent de multiples façons forment ainsi un réseau" :

> Cela nous stimule quand nous décrivons et écrivons l'histoire de l'art contemporain chinois. Nous ne pouvons pas seulement regarder la logique de développement d'une ligne temporelle de la période d'Ouverture et de réformes jusqu'aux années 1980, puis de nouveau jusqu'aux années 1990 et la première décennie du XXIe siècle, et encore moins considérer ce qui est proche comme nouveau. Nous devons voir simultanément les relations et les décalages de nature spatiale qui se produisent au même moment. Ces relations spatiales sont

> probablement historiques, par exemple le réalisme et le réalisme critique russe des années 1950 mentionnés ci-dessus, jusqu'au réalisme des "cicatrices" de la fin des années 1970. C'est peut-être aussi un décalage horizontal, par exemple entre le pop rouge des gardes rouges et le pop commercial d'Andy Warhol en Occident. Bien qu'il n'y ait pas de lien idéologique, ce sont des formes stylistiques partagées par la culture populaire du XX^{e} siècle. En même temps les relations du pop des gardes rouges et de la culture d'avant-garde sont dans une relation historique qui peut remonter aux vues avant-gardistes de Saint-Simon, fondateur du socialisme utopique du XVIII^{e} siècle, ou remonter aussi au principe avant-gardiste du prolétariat de Lénine. L'avant-garde du mouvement de 85 ne ressemble évidemment pas à l'avant-garde des gardes rouges. Les deux voies ont réfracté la modernité élitiste de la période du Quatre mai des débuts de la Chine ainsi que la modernité de la déjà défunte avant-garde en Occident. [...] ... le monde de l'art en Chine depuis la fin des années 1990 est une sorte de système d'organisation fonctionnant en symbiose avec des contraintes mutuelles. C'est une sorte de spécificité que ne possède pas l'art contemporain occidental. L'art académique, la peinture et la calligraphie traditionnelles, et ce que nous appelons l'art contemporain (ou l'avant-garde), ces trois natures coexistent, et ont des contraintes mutuelles. Aujourd'hui, ces contraintes en grande partie ne sont pas identifiables à des concepts philosophiques qui passent par un pur intérêt esthétique ou politique. Elles passent plutôt par les institutions, le marché et les incidents pour rivaliser les uns avec les autres, dialoguer, voire interagir. Ce qui ne veut absolument pas dire qu'actuellement l'art contemporain chinois a déjà perdu une logique esthétique. C'est dire que, si on continue le pur discours esthético-politique de l'art chinois depuis le milieu des années 1990, c'est dire que sa force de persuasion et sa limite de confiance pourraient être considérablement abaissées. Si nous utilisons cette sorte de discours esthético-politique pour définir l'art après la "Révolution culturelle" des années 1970, alors nous parlons d'éveil de l'humanité, et en définissant les années 1980, nous parlons d'une libération de la pensée. Alors comment utiliser à nouveau l'esthétique politique pour définir l'art chinois de ces dix dernières années ? Peut-être est-ce une situation difficile. Parce que dans tous les cas, les années 1970-1980 ne connaissent pas encore le marché et les diverses institutions.
>
> En Europe et en Amérique, il y a le pluralisme des idées, mais il n'y a qu'un système, c'est le marché capitaliste. Aussi, il n'y a qu'un art contemporain en vogue qui domine, sa prospérité a comme prix la mort des autres modes.

Gao semble ignorer qu'en Occident, par exemple en France, l'art contemporain coexiste avec d'autres formes d'expressions artistiques, plus traditionnelles, en deux univers séparés, qui s'ignorent voire se méprisent réciproquement. Qu'il existe un marché, avec foires ou salons, collectionneurs pour chaque système. Exactement comme en Chine où peuvent coexister "toutes sortes d'institutions faites pour ça, académies, musées, galeries,

banques, communautés artistiques, collectionneurs, fondations, institutions gouvernementales, entreprises, le privé etc. Elles peuvent toutes devenir le support ou le soutien financier (*patronage*) de l'art du contemporain (ce n'est certainement pas l'art contemporain)".

En proposant une histoire non-linéaire, qui tient compte de formes complexes de "correspondances [*qihe* 契合 (ou synthèse)]", de "décalage [*cuowei* 错位]" de désaccord voire de résistance, Gao espère se "rapprocher un tout petit peu de la vérité historique". Ces idées d'une "saisie synthétique" (*synthetic view*) sont longuement développées dans la *Théorie de l'École du yi.* "Dans l'art contemporain, il n'y a pas de lignes historiques ready-made, qu'elles soient politique, stylistique ou capitaliste. Elles sont entrelacées, ce dont on a besoin c'est de les démêler".

Qiang, refonte et limites

Gao a publié plusieurs livres à visée historique, certains ouvrages modestes sont repris totalement ou en partie dans des éditions récentes plus luxueuses. Ainsi de la toute première histoire *Zhongguo dangdai meishu shi* 中国当代艺术史 1985-1986 [Histoire de l'art contemporain chinois 1985-1986] publiée en 1991 puis rééditée en 2008 sous le titre *'85 Meishu yundong, 80 niandai de renwen qianwei* '85美术运动 80年代的人文前卫 [Mouvement artistique de 85, l'avant-garde humaniste des années 1980] avec comme sous-titre en anglais *The '85 Mouvement. The Enlightenment of Chinese Avant-Garde* qui pourrait se traduire par *Mouvement de 85. Les Lumières de l'avant-garde chinoise*, ouvrage dont j'ai présenté ci-dessus le texte d'introduction mentionnant Croce (*supra* p. 227 *sqq*.) [278].

Après trois années de préparation, Gao publie en août 2006 *Qiang* 墙 [Le Mur] sous-titré *Zhongguo dangdai yishu de lishi yu bianjie* 中国当代艺术的历史与边界 [Histoire et limites de l'art contemporain chinois.] Quelques mois avant l'édition chinoise, en décembre 2005, paraît une version bilingue chinois-anglais, avec un titre plus ambitieux *The Wall. Reshaping Contemporary Chinese Art*. Ces deux ouvrages accompagnent l'exposition présentée à

[278] Gao a aussi repris les matériaux de ce premier livre dans le cadre de sa thèse soutenue en 1999 (*supra* p. 42-43).

Pékin au Musée du millenium en juillet-août 2005 puis à Buffalo, à la Galerie Albright-Knox et dans deux espaces d'expositions dépendants de l'université de Buffalo (État de New York) entre octobre 2005 et fin janvier 2006 [279] . Le texte chinois est identique dans les deux ouvrages. Cependant, dans *The Wall,* les versions en chinois et en anglais, disposées sur la même page, réalisées par différents traducteurs, présentent des écarts, le texte en anglais est parfois plus détaillé. Le chapitre IX, consacré au cinéma expérimental et rédigé par Huang Bingyi, une artiste résidant à New York, n'est pas repris dans *Qiang.* Comme pour l'ensemble des écrits de Gao Minglu, *Qiang* est présenté sur le site du Centre Gao, le sommaire proposé en anglais a été "sur-traduit", en ajoutant ou en éludant des nuances, il diffère de celui de *The Wall* qui n'est pas non plus toujours fidèle au texte chinois [280].

La motivation de Gao dans ce projet est explicitée au tout début de *The Wall* mais n'est pas reprise dans *Qiang* :

> Ce livre n'est pas seulement un catalogue d'exposition mais une histoire concise de l'art contemporain chinois. Il tente d'entreprendre une description et une interprétation du développement de l'art contemporain chinois à partir des deux points de vue, le contexte actuel et l'histoire.

En étudiant plusieurs questions travaillées par les artistes, Gao cherche dans cet important projet à renverser les barrières physiques et culturelles. *Qiang* désigne donc à la fois le monument emblématique de la Chine, les diverses formes de cimaises, et par métaphore ces "murailles" qui entravent le dialogue entre les cultures. L'édition chinoise est conçue en deux parties, les cinq premiers chapitres sont consacrés à une "refonte" de l'histoire de l'art contemporain chinois, les trois suivants concernent l'exposition qui regroupait près de 90 œuvres de 47 artistes. Cette structure n'apparaît pas dans la version bilingue.

Pour la partie historique Gao ne privilégie pas la périodisation mais des thématiques plastiques qu'il traite par périodes, en fonction du contexte politique

---

[279] Pour les éditions, la version bilingue a précédé la version chinoise et inversement, l'exposition de Pékin a précédé la manifestation organisée à Buffalo.

[280] *URL* <http://www.artresearchcenter.org/ArticleDetailsEnglish.asp?ID=3>. Consulté le 3 mai 2009.

et économique [281] . Ses intentions sont annoncées dans le titre du premier chapitre : « Zhongguo xiandaixing de linglei luoji 中国现代性的另类逻辑 [La logique alternative de la modernité chinoise] », titre plus développé dans la traduction publiée sur le site du Centre Gao : *An Alternative Logic for Chinese Modernity: The Histories and Spaces of Chinese Contemporary Art* [Une logique alternative pour la modernité chinoise : Les histoires et les espaces de l'art contemporain chinois] [282] . Gao y aborde le cadre de son livre, la définition du terme "avant-garde" et les problèmes de méthodologie concernant l'étude de l'art contemporain chinois. Les références aux auteurs occidentaux sont particulièrement nombreuses (Peter Bürger, Renato Poggioli, Peter G. Christensen, Richard V. West, Matei Calinescu, Clement Greenberg, Jurgen Habermas, Bonnie McDougall, Marguerita Tupitsyn, Boris Groys, Antony Giddens ...) et voisinent avec quelques écrits d'auteurs orientaux ou chinois comme Lee Ou-fan, Cai Yuanpei, Lin Fengmian, ainsi que Hu Shi.

Dans le deuxième chapitre Gao prend comme critère les modes d'exposition, en espaces ouverts ou fermés, en extérieur ou en intérieur, publics ou privés, puis les espaces muséaux qui marquent "la disparition des murs". Ce chapitre explicite le titre du livre *Qiang* [Murs] [283] . Dans la version chinoise « Dans les murs, hors les murs : Les transformations des espaces de vie de l'avant-garde [*Qiang li qiang wai : qianwei shengcun kongkian de bianqian* 墙里墙外: 前卫生存空间的变迁] », la nuance apportée par le terme *bianqian* [vicissitudes, changements, évolution, transformation] disparaît dans la "traduction" en anglais « Inside and Outside Public Walls: The Living Space of the Chinese Avant-Garde [Les murs publics dedans et dehors : l'espace de vie de l'avant-garde chinoise] ». Gao distingue dans ce chapitre trois périodes au cours de ces dernières décennies : la conquête de l'espace politique des années 1970 et 1980, le repli dans les espaces privés dans les années 1990 qu'il résume

---

[281] Contrairement aux ouvrages de Lü Peng et de Lu Hong que je présente ci-dessous, aucune date n'apparaît dans le sommaire de *Qiang*. Gao a veillé à éliminer les repères temporels pour concevoir son livre.

[282] Dans *The Wall*, le titre du chapitre se limite à *An Alternative Logic for Chinese Modernity.*

[283] Le titre en anglais *The Wall* se traduit sans hésitation par "Le Mur". La langue chinoise est plus ambiguë : à la lecture du texte, le pluriel semble plus judicieux : "Murs". Comme je le montre dans ce passage, les formulations en anglais ne correspondent pas toujours à la version chinoise.

en "villages d'artistes" et "Art d'appartement", période au cours de laquelle les artistes femmes ont commencé à s'imposer, puis "l'âge des musées" qui débute avec le nouveau millénaire. Les différentes initiatives comme les premières expositions présentées en plein air, le projet initié par Song Dong, "Yesheng [Vie sauvage]" qui rassembla 27 artistes de régions différentes et s'étala sur une année (1997-1998), l'exposition *China/Avant-garde*, les modestes collectifs d'artistes, les débuts des performances... témoignent, malgré un public encore restreint, du dynamisme des artistes, bien avant leur conquête de la scène internationale.

La saisie du réel par les artistes est traitée dans le troisième chapitre, dans lequel Gao oppose *zhenshi* 真实 [réel, vrai, véritable, authentique] à *xuwang* 虚妄 [vain, vide et mensonger] et prend comme critère la transformation [*bianqian*] de "l'art réaliste social contemporain chinois" à travers la question de l'humanisme, ou plus exactement des "humanismes", désignés par des termes de sens voisins, qui ne sont pas traduits mais seulement retranscrits phonétiquement en anglais sur le site du Centre Gao : (From *Rendao* to *Renwen* to *Rentai*: Real and Unreal, the Transformation of Social Realism in Contemporary Chinese Art) [284] . Le titre du chapitre en chinois est « *Zhenshi yu xumang : cong "rendao","renwen" dao "rentai" : Zhongguo dangdai shihui xianshi zhuyi yishu de bianqian* 真实与虚妄: 从"人道"、"人文"到"人态"——中国当代社会现实主义艺术的变迁 ». La traduction me met dans l'embarras, car *unreal* choisi pour la version anglaise ne correspond pas à *xuwang*, aussi pour être au plus près de la formulation en chinois, je propose "Vrai et vain : de l'humain, du civilisé à l'attitude humaine : les changements de l'art réaliste social contemporain chinois". Traduire les distinctions entre *rendao* 人道, *renwen* 人文, *rentai* 人态 est aussi une difficulté que Gao explique dans le texte chinois (63) :

> Les trois termes ci-dessous peuvent être utilisés pour décrire les concepts réels et les moyens d'expression qui se sont développés en continu dans l'art contemporain chinois, c'est-à-dire "*rendao* 人道 [humain-humanité]" de *rendao zhuyi* 人道主义 [humanisme], "*renwen* 人文" de *renwen reqing* 人文热情 [humanité dans le sens d'enthousiasme pour la culture – civilisation, œuvres

---

[284] Le titre du chapitre dans *The Wall* est formulé différemment : *Real and Unreal: From Rendao to Renwen to Rentai – the Transformation of Contemporary Chinese Social Realism*.

> humaines] et "*rentai* 人态 [individualité]", abréviation de *geren shengcun zhuangtai* 个人生存状态 [conditions de vie de l'individu]. Dans les créations artistiques d'époques différentes, ils ont été largement mentionnés et utilisés. "*Rendao* – humanisme" a résumé une caractéristique de l'art de la fin des années 1970, "*renwen* – humanité" est la principale propriété de l'art des années 1980, et "*rentai* – individualité" représente la particularité de l'art réaliste des années 1990. Ces trois concepts ne reflètent pas seulement les idées et les thèmes des productions artistiques, ils désignent aussi en même temps leur technique d'expression. Les artistes contemporains chinois ont adopté ces techniques picturales différentes d'époques différentes pour modeler "la personne [*ren* 人]" dans la société et leur "réalité" et ils ont reconstruit par l'art leur propre identité [285].

En note (63), Gao précise ce qu'il entend par réalisme social [*shehui xianshi zhuyi* 社会现实主义] qu'il distingue du réalisme socialiste [*shehui zhuyi xianshi zhuyi* 社会主义现实主义] :

> Dans cette perspective, le réalisme de ces vingt dernières années peut être considéré comme le développement en Chine depuis le XIXe siècle du réalisme social. Le réalisme social au sens large doit être considéré comme un phénomène international, il comprend l'école russe du XIXe siècle des "Ambulants", la peinture murale du Mexique des années 1930, ainsi que la peinture américaine des années 1940. Il diffère du réalisme socialiste, le réalisme social n'est pas sous l'emprise d'une idéologie nationale ni contrôlé par une organisation artistique, il est une réflexion et une critique indépendantes d'intellectuels libres face à la réalité sociale. Le réalisme social a souvent suivi de près et reflété de manière authentique la vie des gens de basse condition, mais ce qu'il reflète c'est le populisme [*mincui zhuyi* 民粹主义] des intellectuels et la notion de société démocratique et libérale [*ziyou minzhu de shehui* 自由民主的社会].
>
> Au cours des vingt dernières années en Chine sont apparus différents réalismes, les "cicatrices", le "terroir", le "cynisme" ou "moqueur", (...) Ici nous résumons, avec l'expression réalisme social, dans son utilisation internationale courante, ces réalismes de périodes différentes, parce que tous ces réalismes sont en accord avec les caractéristiques fondamentales du réalisme social, comme la vision critique libre et indépendante et l'attention aux gens ordinaires, bien que le réalisme, au début des années 1990, fût trop le portrait de la communauté et de l'ego des artistes. C'est pourquoi, le réalisme de la Chine contemporaine peut être entièrement considéré comme un réalisme social dans le nouveau développement de la Chine. En même temps, sous beaucoup d'aspects, il perpétue aussi, en la révisant, la tradition du réalisme socialiste de la période maoïste.

---

[285] Je reviens au début du chapitre V « Les termes d'une langue à l'autre » sur la distinction, selon Gao, des expressions "individualisme" et "humanisme" (*infra* p. 363 *sqq.*).

Avec ce deuxième critère qui concerne la représentation du réel, Gao propose trois périodes : les années qui suivent la Révolution culturelle de 1978 à 1984 qu'il qualifie de *rendao,* soit représenter la vie réelle*,* l'art réaliste [*xieshi yishu* 写实艺术] après la Révolution culturelle. Dans les œuvres retenues, pour l'essentiel des peintures (sur toile ou sous forme de bandes dessinées), les héros triomphants, souriants et vigoureux du réalisme socialiste sont remplacés par des personnages ordinaires et désorientés.

Le mouvement de 85, avec la peinture dite "rationnelle" ou le "courant de la vie" illustrent la deuxième période du réalisme social « *"renwen"* : *xunqiu lixiang zhenshi : "bawu meishu yundong" zhong de xianshi chaoyue zhuyi* "人文"——寻求理想真实: "八五美术运动"中的现实超越主义 », soit "*Renwen* : recherche d'une réalité idéale : la transcendance de la réalité dans le mouvement artistique de 85". [*Renwen* - Searching for Ideal Truth: Trans-realism in the '85 Mouvement]. Sur le site du Centre Gao, en traduisant par *Transcending Personal Experience: Renwen Surrealism in the '85 Movement*, on s'éloigne du texte chinois, puisque on ne trouve dans le titre en chinois ni "expérience personnelle", ni "surréalisme" qui se dit *chaoxianshi zhuyi* 超现实主义. Gao réfute d'ailleurs l'appellation de surréalistes pour les artistes concernés :

> Bien que les artistes du mouvement de 85 aient subi une grande influence du surréalisme occidental, nous ne pouvons, comme beaucoup de critiques, parler ainsi en les appelant simplement des "surréalistes". Parce que leur intention n'est pas une recherche des rêves comme chez les artistes surréalistes, mais une production d'un état de réalité idéale en combinant le réalisme socialiste et le surréalisme.

Dans ce chapitre consacré aux différents "mouvements" régionalistes de peintres des années 1980 nourris de textes philosophiques, Gao analyse motivations et styles des artistes, parfois en se référant à des auteurs classiques comme Guo Ruoxu [286]. Il compare des œuvres contemporaines avec les peintures lettrées : *Voyager par monts et torrents* de Fan Kuan 范宽 (955-1025), grand peintre paysagiste de la dynastie des Song du Nord, et la peinture à l'encre d'avant-garde, comme les œuvres de Ren Jian ou de Gu

[286] Guo Ruoxu 郭若虚 (XIe siècle) est l'auteur du plus important ouvrage de théorie esthétique et d'histoire de la peinture chinoise : les *Notes sur ce que j'ai vu et entendu en peinture*. Ce célèbre traité, qui date de l'époque des Song, a été publié en 1994 aux éditions la Lettre volée (Bruxelles), avec une traduction et une présentation de Yolaine Escande.

Wenda, artistes qui se ressourcent dans la peinture lettrée des Song. Toutefois, pour caractériser la touche de Ding Fang (Ill. 23), il se compromet dans une métaphore d'un goût douteux :

> Les touches de pinceau dans l'œuvre de Ding Fang expriment le plus intime de l'âme des minorités, exactement comme l'artiste allemand Anselm Kiefer qui utilise une touche épaisse et lourde pour révéler l'âme du peuple allemand.

Les artistes sélectionnés dans ce chapitre ont depuis complètement transformé leurs pratiques, inaugurant pour certains l'art vidéo (Zhang Peili), l'installation (Gu Wenda, Xu Bing) ou le pop politique (Wang Guangyi). Gao résume cette dernière évolution par une formule lapidaire : "La 'vérité' du socialisme rencontre la 'vérité' du capitalisme : le développement de la peinture rationnelle vers le pop-politique". Il reprend la genèse du pop politique, mouvement privilégiant le mélange de deux kitschs, l'un socialiste, l'autre capitaliste, inauguré dans les installations *Humour rouge* de Wu Shanzhuan. *Idole*, sculpture de Wang Keping de 1979 (Ill. 24), est considérée parfois comme annonciatrice de ce style. Mélangeant les codes visuels, ces peintres ont tourné en ridicule l'imagerie réaliste-socialiste de l'ère maoïste.
Indéniablement, les protagonistes du mouvement de 85 sont devenus les artistes majeurs de l'art contemporain chinois (Zhang Xiaogang, Wang Guangyi, Geng Jianyi, Mao Xuhui, Ye Yongqing 叶永青, Meng Luding, Yu Youhan 余友涵 pour ne citer que quelques noms).

La troisième période est illustrée par le néo-réalisme apparu au début des années 1990, dont les protagonistes ont rejeté les fondements philosophiques de la décennie précédente et se sont tournés vers des "petites choses personnelles insignifiantes". Le titre "Conditions individuelles : la réalité d'une partie de divertissement : le réalisme 'de situation' des années 1990" [« "Rentai": xiaoqian pianduan zhenshi : 20 shiji 90 niandai de "zhuangtai" xieshi zhuyi "人态"——消遣片段真实: 20世纪90年代的"状态"写实主义] » a comme pendant en anglais (*The Wall*, 104) : *Rentai* – Consuming the Real: Situational Realism in the 1990s. Ici encore il y a un décalage entre les deux formulations : *xiaoqian* renvoie à l'idée de "distraction, amusement, récréation" et non à celle de "consommation" (*consuming*). Dans ce chapitre, Gao joue sur deux termes *xianshi zhuyi* 现实主义 "Réalisme", utilisé dans le titre et qui

appartient au vocabulaire de la philosophie, et *xieshi zhuyi* 写实主义 "Réalisme", utilisé dans les sous-titres des parties 1 et 3, qui est un terme d'esthétique touchant au domaine de la littérature et des beaux-arts, une nuance intraduisible en français.

Les artistes de cette génération poursuivent en fait la même quête de liberté individuelle que leurs aînés des années 1970-1980, mais ce sont les moyens d'expression qui ont changé. Certains artistes comme Zhang Xiaogang ou Mao Xuhui étaient membres du mouvement du "Courant de la vie" et "sont devenus des compagnons de route du réalisme cynique". Dans cette partie aussi, Gao distingue trois démarches : le réalisme cynique, la "Nouvelle génération", l'art réaliste "post-situation", ce dernier désignant des œuvres qui mêlent photographies et peintures, en pratiquant le détournement de sens. Gao rappelle que Li Xianting est à l'origine du terme "cynique" pour désigner ces peintures "moqueuses". Zhou Yan avait quant à lui proposé "réalisme moqueur" [*tiaokan xianshi zhuyi* 调侃现实主义] [287]. Ces peintres (Fang Lijun, Geng Jianyi, Liu Wei 刘炜, Yue Minjun 岳敏君...) pratiquent l'auto-dérision, et percent à jour la trivialité du monde. Ils plantent le décor des personnages de vauriens, les héros des romans de Wang Shuo au début des années 1990 [288]. Le style cynique tend vers l'expressionnisme et le symbolisme et s'éloigne du réalisme.

Les artistes rangés sous l'étiquette "Nouvelle génération" sont très attentifs à leur environnement proche, souvent urbain, un style pictural qui se conforme au cadrage photographique. (Liu Xiaodong, Su Xinping 苏新平, Li Tianyuan 李天元, Zeng Fanzhi 曾凡志, Xin Haizhou 忻海洲 ainsi que Wang Qingsong 王庆松, Song Yongping 宋永平 et Song Yonghong 宋永红). Ils amorcent un retour au réalisme académique ou au "réalisme du terroir" des années 1970, mouvement représenté par Chen Danqing 陈丹青 avec, par exemple, sa

---

[287] Ces deux expressions synonymes renvoient aux notions *wanshi bugong* 玩世不恭 [Se moquer de tout ; ne rien prendre au sérieux ; être cynique ; braver les convenances sociales ; montrer de l'irrévérence envers le monde] et *fenshi jisu* 愤世嫉俗 [Être dégoûté du monde et (de la corruption) des mœurs : mépriser les conventions sociales ; n'avoir pour le monde qu'irritation et rancœur ; être misanthrope (cynique). Misanthropie]. (Source : *GRN*).

[288] Wang Shuo 王朔 est né en 1958, a choisi d'être écrivain après avoir fait toutes sortes de métiers. Le film culte *Yangguang canlan de rizi* 阳光灿烂的日子 [Dans la chaleur du Soleil] réalisé par Jiang Wen en 1994 est tiré d'une de ses nouvelles *Dongwu xiongmeng* 动物凶猛 [Bêtes sauvages] écrite en 1991.

"Série de peintures du Tibet". Gao considère le "réalisme de terroir" comme un naturalisme complet, et celui de la "nouvelle génération" comme un naturalisme de la banalité. Ces artistes en tant qu'intellectuels "ont tout simplement abandonné toute imagination utopiste, ils ont choisi de s'esquiver et de s'adonner à leur ego, et ont pris cette analyse comme une lutte avec l'autorité".

La troisième catégorie de réalisme, le réalisme "post-situationnel" ["*Hou zhuangtai*" *xianshi zhuyi* "后状态"现实主义] ou encore "réalisme d'attitude", concerne des artistes (peintres ou photographes) qui prennent pour cible des œuvres de l'histoire de l'art ou des photographies à caractère historique. Ils sont peu nombreux, Gao les rapproche de l'art conceptuel, il choisit de présenter en détail le travail de Wang Xingwei et de Li Songsong 李松松. Sont également rattachés à cette catégorie Zhao Shaoruo 赵少若, Wang Qingsong, Zhong Biao 钟飚, Hong Lei 洪磊, Hong Hao 鸿浩 et Hai Bo 海波. Ils utilisent toutes les ressources des nouveaux médias pour réaliser leurs œuvres, caractérisées par la fragmentation et l'instantanéité. Ils y questionnent la nature du réalisme et ont une ambition plus "politique" que celles des artistes "réalistes" des catégories précédentes.

Le quatrième chapitre, qui concerne l'art dit "conceptuel", illustre les écarts de traduction d'une langue à l'autre, dès son intitulé. « Fusionner l'art et la vie, 20 ans d'art conceptuel chinois [*Ronghe shenghuo yu yishu : Zhongguo guannian yishu ershi nian* 融合生活与艺术: 中国观念艺术二十年] », est "traduit" sur le site du Centre Gao en des termes moins romantiques mais plus techniques, jouant de l'oxymoron, définissant de fait l'art conceptuel chinois : *Anti-Art and Anti-Conceptualism: Chinese Conceptual Art in the 1980s and 1990s* [289]. Dans *The Wall*, ce chapitre est intitulé *Closing the Gap between Life and Art: Chinese Conceptual Art in the 1980s and 1990s* soit *Combler l'écart entre la vie et l'Art : l'Art conceptuel chinois dans les années 1980 et 1990.* Les deux parties du chapitre fonctionnent selon le même principe : *Li de chenshu : "bawu meishu yundong" zhong de guannian yishu* 理的陈述:"八五美术运动"中的观念艺术 soit « Exposé du principe : l'art conceptuel dans le "Mouvement artistique de 85" » devient en anglais *Metaphsycial* (sic) *Inquiry: Chinese Conceptual Art in*

[289] Cette formulation en anglais est très proche du titre de l'article « Conceptual Art with Anticonceptual Attitude » paru en 1998 dans le catalogue *Global Conceptualism* (*supra* p. 264).

the '85 Movement. Sur le site du Centre ce sous-titre devient *An Iconoclastic Movement with a Traditional Face: Chinese Conceptual Art in the '85 Movement*. La notion de *Li* 理 [principe, raison...] – longuement présentée par Gao dans *Yi pai lun*, et que je développe plus loin (*infra* p. 571) – est une notion empruntée aux grandes théories classiques de peinture, et ne dit pas grand chose à un lecteur anglophone, alors qu'une pratique iconoclaste attachée à la tradition ou une enquête métaphysique est de loin plus explicite [290]. (Parmi ces artistes iconoclastes sélectionnés par Gao, se trouvent Huang Yongping et le mouvement Xiamen dada qui développent un art "anti-art", les artistes qui malmènent l'écriture chinoise (Xu Bing, Wu Shanzhuan et son travail baptisé "Humour rouge", Gu Wenda) ainsi que quelques artistes fondateurs de groupes, Gu Dexin, Wang Luyan 王鲁炎... de la "Nouvelle mesure" (*Xin kedu* 新刻度), Zhang Peili et Geng Jianyi dont le travail dénonce le "sadisme" du langage [*yuyan "shinüe"* 语言"施虐"] soit sa violence et son despotisme.

L'art conceptuel chinois des années 1990, "post-Tian'anmen", est présenté comme un "Monologue des objets" [*Wu de ziyu*, 物的自语], (*Monologue of "Things"*: *Chinese Conceptual Art in the 1990s* (The Wall, 144), ou simplement *Chinese Conceptual Art in the 1990s* sur le site. Dans cette catégorie, Gao inclut les artistes de "l'art d'appartement" pour qui "le quotidien est le concept" [*richang jiu shi guannian* 日常就是观念] et qui au tout début des années 1990 ne pouvaient montrer leurs travaux que dans le cadre d'appartements privés, avec quelques interventions dans l'espace public (rues ou places). On retrouve beaucoup d'artistes déjà mentionnés dans les chapitres précédents, qui ne recherchent pas "l'art pur" ou "l'art pour l'art", mais restent préoccupés par le contexte social, ce qui les différencie des artistes conceptuels occidentaux. Gao les regroupe en fonction de leur démarche. Sous le titre "Arpenter" (ou mesurer) [*celiang* 测量 (*Measurement*)], Gao présente des artistes, principalement de Pékin, Shanghai et Hangzhou qui ont inauguré les procédés d'installation, et construit leurs œuvres à partir de structures mathématiques, comme la suite des nombres naturels tout en

[290] Ces quelques exemples de distance sémantique entre les versions chinoises et anglaises qui utilisent des registres lexicaux différents, montrent combien les textes rédigés en chinois, pour un public chinois, sont parfois hermétiques à un lecteur occidental. Les écarts de traduction entre l'édition bilingue *The Wall* et la présentation de *Qiang* sur le site du Centre Gao mise en ligne à partir de 2009, indiquent aussi la volonté de réajuster le sens. La version mise en ligne, plus "frappante", retient avec plus d'efficacité l'attention de l'internaute.

explorant les possibilités de la vidéo et de la photographie (Qian Weikang 钱喂康, Shi Yong ou encore Zhang Peili, Geng Jianyi, Yang Zhenzhong 杨振忠). En regroupant sous le titre "processus" [*guocheng* 过程 (*Process*)] des artistes attentifs à l'élaboration de l'œuvre, Gao distingue certaines pratiques liées à la calligraphie (Qiu Zhijie, Song Dong) et d'autres tournées vers les questions de l'environnement, de transformations cycliques comme chez Wang Jianwei. Gao intègre dans l'art conceptuel chinois les artistes qu'il regroupe sous l'appellation "Maximalisme" [*jiduo zhuyi* 极多主义]. Assez proches des précédents, l'élaboration de l'œuvre reste première chez ces artistes qui utilisent indifféremment l'encre, la vidéo, l'installation... en mettant en avant l'accumulation, la répétition. Leur motivation vise à se vider l'esprit pour libérer la main, une attitude comparée aux psalmodies bouddhistes. Leurs productions tendent parfois vers l'abstraction. Dans *Maximalisme chinois* écrit en 2003, Gao analyse longuement ce courant qu'il interprète comme le développement de l'art abstrait en Chine (*infra* p. 539 *sqq.*). Parmi les artistes retenus, citons Gu Dexin, Li Huasheng, Ding Yi, Qiu Zhijie.
Dans ce chapitre "anti-art" et "anti-conceptuel" Gao réunit des pratiques non figuratives qui prennent en compte le matériau, le geste, souvent répété de nombreuses fois à l'instar des poules qui picorent du riz dans la vidéo de Yang Zhenzhong. Le format des œuvres, ou la durée pour les vidéos, sont déterminés par la situation (le temps que mettent les poules à picorer leur tas de riz), et non par l'artiste. Cette particularité peut se rapprocher de l'art conceptuel tel qu'il est historiquement défini en Occident.

Les pratiques de la performance et la question du corps sont au cœur des travaux des artistes présentés dans le cinquième chapitre : Homme et "démon", même corps : les caractéristiques de ritualisation du corps dans l'art contemporain chinois de la performance [291] . Gao rappelle le statut du corps dans la société chinoise – un corps qui "appartient" à la société, à la collectivité – et distingue les actions sur le "corps public", le "corps souffrant : la mort au nom de l'art", le "corps privé", puis conclut avec les

[291] Soit « Ren "yao" tong ti : Zhongguo dangdai xingwei yishu zhong shenti de yishihua tezheng 人"妖"同体: 中国当代行为艺术中身体的仪式化特征. Ou en anglais : *Body and Soul: Ritualizing the Body in Contemporary Chinese Art*. Dans *The Wall*, le titre de ce chapitre V est *Demonized Man: Ritualizing the Body in Chinese Performance Art.*

"caractéristiques de ritualisation dans l'art de la performance en Chine". Dans ce chapitre aussi les formulations en anglais sont plus explicites : *Public Body in Public Space: performance art in the 1980s* ; *Death in Art: Wounded Body and Suicide* ; *Body as an individual's Property* ; *The "ritualistic" features of Chinese Performance art.* La traduction des sous-titres dans *The Wall* est plus fidèle au texte chinois

Parmi les artistes retenus, Zhao Jianhai 赵建海, Kang Mu 康木 et Yu Ke 玉珂 de Concept 21, le "groupe M" de Shanghai créé en 1986 autour de Song Haidong, rejouant la dernière Cène avec Li Shan et Zhang Jianjun 张健君, ou encore Song Yongping et Song Yonghong, Tang Guangming 汤光明 originaires de la ville de Taiyuan, Zhou Tiehai, Li Han 李汉 qui transforme ses toiles en cangue, l'instrument de torture traditionnel, Wei Guangqing simulant un suicide sur une voie de chemin de fer et Zhang Chengquan 张盛泉 qui mit fin à ses jours par pendaison le 1er janvier 2000 lors d'une ultime performance. Le corps privé est questionné par Ma Liuming, Zhu Fadong, He Yunchang, Song Dong, Wang Jin 王晋 et Zhang Huan.

Gao dans la dernière partie du chapitre distingue quatre types de ritualisations, "Célébration [*qingdian* 庆典]", soit des formes d'interventions avec participation éventuelle de spectateurs (la performance de Xiao Lu en février 1989 en est le premier exemple), avec diverses actions de Wang Jin, Ren Jian, le projet *Longue Marche* de Lu Jie 卢杰 et de Qiu Zhijie ; "Prédication [*budao* 布道]" ou *Evangelizing Ritual*, dont le but est de communiquer un état d'esprit à travers un langage corporel qui privilégie l'auto-cruauté sur un corps martyrisé comme chez Yan Lei, Xu Zhen, ou une cruauté reportée sur des animaux ou sur autrui, comme Zhu Yu mangeant un foetus mort-né et les artistes utilisant des animaux, des cadavres humains comme matériaux ; "Offrir des sacrifices et rendre hommage aux défunts [*pingdiao jisi* 凭吊祭祀]" ou *Commemorative and Sacred Ritual*, concerne les performances qui se déroulent dans des lieux de mémoire, comme la Grande Muraille, la Cité interdite, ou en pleine nature. Ainsi, la première performance du groupe Concept 21 à l'ancien Palais d'été en 1985 [292], puis *Le grand tremblement de*

[292] Les poètes de la revue *Jintian* et les artistes du groupe des Étoiles avaient dès 1981 investi le site de l'ancien Palais d'été Yuan Ming Yuan lors de performances poétiques (cf. Doc(k)s hiver 1981-1982, p. 229 *sqq.* et 244 *sqq.*).

terre sur la Grande Muraille en 1988. Les artistes ont aussi emprunté à la magie, comme Zheng Lianjie 郑连杰, Cai Guoqiang ou He Chengyao 何成瑶 intervenant sur la Grande Muraille ; "Équipe de propagande [*xuanchuandui* 宣传队]" ou *Propaganda Team Ritual* se rapporte aux performances qui puisent des éléments dans la vie quotidienne et se déroulent dans des lieux animés, et non dans les espaces dévolus à l'art, avec une ambition d'éduquer la société. Les artistes souvent regroupés en petits collectifs se comportent en animateurs de foule, en promoteurs publicitaires. Leurs propositions artistiques sont marquées par la propagande maoïste, et évoquent aussi l'influence de l'Académie Lu Xun à l'époque de Yan'an. Gao mentionne les interventions de Chen Shaofeng 陈少峰, Ma Shang 马尚, Ren Jian, les projets *Longue Marche*, "Ensemble avec les *mingong* [293]" (2001) de Wu Wenguang, 吴文光, Wen Hui 文慧, Yin Xiuzhen et Song Dong, les photographies de groupes rassemblant des centaines de personnes réalisées par Zhuang Hui...

Après cette "refonte" de l'histoire de l'art contemporain chinois, passant par l'analyse des espaces d'exposition, des rapports à la réalité, au public, au corps... Gao explicite les thèmes retenus pour l'exposition, dans laquelle la Grande Muraille tient le premier rôle du sixième chapitre intitulé « Reconstruire la mémoire historique : la Grande Muraille dans l'art chinois du XX^{e} siècle », en rappelant les différentes actions qui se sont déroulées sur ce monument emblématique, représentant à la fois l'identité culturelle et la modernité de la Chine. Pour mettre en évidence le "langage de la Grande Muraille" [*Changcheng huayu* 长城话语], Gao revient sur l'émergence du mythe dans la première partie du chapitre « Naissance d'un symbole ». Ensuite sous le titre « Mémoire en deuil : appel à l'âme de la nation », il présente les performances très théâtralisées du groupe Concept 21 [294], ainsi que le *Grand tremblement de terre* au cours duquel les artistes s'étaient enveloppés de toiles blanches, une performance réalisée en 1988 à l'instigation du cinéaste Wen Pulin dans le cadre d'une émission qu'il

---

[293] "*Yu Mingong zai yiqi*" 《与民工在一起》. Il s'agit des *Mingong* 民工, ces paysans qui viennent en ville par millions et sont les bâtisseurs de la Chine moderne, des travailleurs immigrés dans leur propre pays.

[294] Le collectif *Guannian 21* 观念21 comprenait Zhao Jianhai (CAFA), Sheng Qi 盛奇, Gong Jianjun 龚建君 et Kang Mu...

préparait pour la télévision [295]. Les pratiques de l'enveloppement (de corps et d'architectures) qui se sont développées dans les années 1980 sont un prolongement du *Mouvement des cicatrices* de la fin des années 1970, il s'agit métaphoriquement de soigner des blessures réelles ou symboliques, et semblent n'avoir aucun lien avec le travail de Christo. Dans les années 1990, d'autres artistes se sont emparés de la Grande Muraille, l'installation de Zheng Lianjie en 1993 qui recouvre tout un tronçon avec des pierres entourées de rubans rouges, ou encore Xu Bing qui réalise un estampage géant (*Les fantômes frappent le mur* en 1990).

L'intervention de Cai Guoqiang *Prolonger la Grande Muraille de dix mille mètres : Pour les extraterrestres, projet nº 10* [296], enflammant au crépuscule une longue ligne de poudre disposée à travers champs, illustre la partie intitulée *Mémoires restaurées*. D'autres artistes tentent de réparer la muraille qui est en ruine sur une bonne partie de sa longueur, parmi eux Zhan Wang 展望. En 1997, il insère des briques en argent au cours de son action *Incruster la Grande Muraille* [*Xiang Changcheng* 镶长城].

Le septième chapitre rassemble des œuvres en rapport avec le milieu urbain, caractérisées par les notions de décalage [*cuowei* 错位] et de transformation [*bianxing* 变形] : « *Cuowei yu bianxing : Zhongguo dangdai yishu zhong de dushi shehui kongjian* 错位与变形: 中国当代艺术中的都市社会空间 », soit en français *Dis-location et métamorphose : l'espace social urbain dans l'art contemporain chinois*. En anglais, l'intitulé est *The Wall as an Evolving Space: Reality and the Spectacle of Urban Life* [297]. Beaucoup d'œuvres datent des années 1990, et rendent compte des grands chantiers qui allaient sans ménagement modifier radicalement la vie des populations urbaines, rejetées dans les banlieues de ces nouvelles mégapoles. Dans ce chapitre Gao

---

[295] Wen Pulin a publié de nombreux documents sur cet événement. Cf. WEN Pulin (2008). *Wen Pulin Zhongguo qianwei yishu danganzhi ba ling niandai* 溫普林中國前衛藝術檔案之八〇年代 Wen Pulin Archive of Chinese Avant-garde Art of the 1980s. [Les archives de Wen Pulin sur l'art d'avant-garde des années 1980]. Pékin, Taipei : Soka art center, 211 p.

[296] Titre original de cette performance qui rejoint la démarche des artistes du *land art* : *Wei Changcheng yanchang yiwan mi : wei waixingren suo zuo de jihua di 10 hao* 为长城延长一万米：为外星人所作的计划第10号.

[297] Dans *The Wall*, ce chapitre VII a pour titre « Displacement and Transmutation: *Reality and the Spectacle of Urban Life* ». La prise en compte de l'espace urbain dans l'art contemporain chinois a été étudiée dans plusieurs thèses que j'ai mentionnées au début de ce travail (*supra* p. 41-44) comme celles de Zhuang Jiayun, Tang Ling-Yun ou de Madeline Pederson.

distingue plusieurs approches de ce contexte urbain : la mise en avant de l'étrangeté de ces lieux de "spectacles" [*qiguan* 奇观], de leur aspect social, de leur relation au corps ou à la mémoire. Les artistes concernés utilisent la photographie comme Chen Yunquan 陈运泉 dont le projet intitulé "Un des projets qui n'est pas du tout de Christo" montre des immeubles en construction recouverts de bâches et d'échafaudages, les *Familles standards* [*biaozhun jiating* 标准家庭] de Wang Jinsong 王劲松 ou les accumulations de déchets de Xing Danwen 邢丹文 ; l'installation (Yin Xiuzhen qui collecte des matériaux de construction dans les décombres et les réorganise ou les murs de Lin Yilin) ; la vidéo (Chen Shaoxiong 陈劭雄) ; la performance (He Yunchang) ; la sculpture avec les foules agglutinées de Li Zhanyang ; l'intervention in-situ (Zhang Dali découpant son profil dans des murs voués à la démolition, Huang Yan 黄岩 qui les estampe sur papier *xuan* ou Zhan Wang qui installe des "rocailles" en acier inoxydable dans les nouvelles constructions [298]) ; la peinture (Song Yonghong, Liu Xiaodong ...)

Les *mingong*, ces paysans, nouveaux travailleurs exploités, "parqués" sur les chantiers, retiennent l'attention des artistes. Ils interviennent dans des performances, comme dans le travail déjà cité "Ensemble avec les *mingong*", ou *100%* de Wang Jin, où ils forment à la demande de l'artiste une pyramide humaine pour symboliquement soutenir un pont auto-routier [299]. Ils sont aussi le sujet de nombreuses peintures (Xin Haizhou). La mémoire dans la ville est traitée par la performance (Sheng Qi qui sillonne la ville avec une maison en bois traditionnelle installée sur le toit d'une jeep, Zhang Nian 张念 qui vit dans sa maison démolie) et le recours à la technique de l'estampage très utilisée en Chine [300] (Huang Yan)... Le thème de l'urbanisation galopante reste toujours une des sources d'inspiration chez de très nombreux artistes.

La dernière partie est consacrée aux artistes "marginaux" contemporains [*bianyuan ren* "边缘人"] et à l'art féminin. Elle est intitulée *Dangdai "bianyuan ren" he Zhongguo nüxing yishu* 当代"边缘人"和中国女性艺术 [L'homme

[298] Il s'agit de pierres dites du lac Taihu, très appréciées pour orner les jardins. Zhan Wang crée de fausses pierres en acier inoxydable, très brillantes, fonctionnant comme des miroirs avec lesquels il réalise diverses performances.

[299] Gao Minglu reprendra la photographie de cette performance de 1999 pour la couverture de *Total Modernity And The Avant-Garde In Twentieth Century Chinese Art* publié au MIT en 2011.

[300] Technique utilisée en particulier pour le "relevé" des caractères gravés sur les stèles.

moderne "marginalisé" et l'art féminin chinois]. Le titre formulé en anglais dans *The Wall* est *Marginalized "Modern Man" and Chinese Women's Art* (avec une erreur dans la position des guillemets) devient plus explicite sur le site du Centre Gao *The Boundaries of Artistic (Aesthetic) and Cultural Identity: "Neo-Literati" and Chinese Women Art* [Les frontières de l'artistique (esthétique) et l'identité culturelle : "Nouveaux lettrés" et art des femmes chinoises].

En effet, pour les premiers – les artistes à la marge – Gao revient sur les problèmes d'identité, de globalisation et de modernité, en analysant comment le recours aux notions qui fondent l'esthétique classique ("l'harmonie, le sentiment de totalité, la vérité..."), si éloignées des pratiques artistiques mêlant "raillerie, violence, détournement..." décrites précédemment, peuvent s'inscrire dans des œuvres qui revendiquent une "contemporanéité". "Marginaux" désignent ces artistes, nouveaux lettrés, qui restent attachés à la culture classique dans un contexte de globalisation. Invoquant Hu Shi et rappelant les deux mouvements modernes que la Chine a connus (celui initié au début du XXe siècle par les peintres Lin Fengmian, Liu Haisu et le groupe *La Tempête* [*Juelan she* 决澜社], puis le Mouvement de 1985, Gao considère que certains artistes chinois dont les œuvres sont conformes à l'attente du système de l'art, en quête d'un succès immédiat, ne relèvent pas de la modernité mais de "la momentanéité" [*dangxiaxing* 当下性] ou "*momentaraneity*" (sic)) :

> La "modernité" est différente de la "momentanéité", la première est une compréhension pénétrante des valeurs de la culture contemporaine et des valeurs de la civilisation. Elle utilise le choix méthodologique de "cette époque, ce territoire, cette vérité qui est mienne". La "momentanéité" est un produit à la recherche de succès rapides et d'avantages immédiats (242) [301].

Au contraire, la modernité en Chine est porteuse de conflits et de contradictions, touchant au statut esthétique et culturel, renforçant le pouvoir créatif et entraînant une éventuelle marginalisation. Gao a retenu comme exemple plusieurs œuvres de Ding Fang, Lü Shengzhong, Li Shan, Wu Shanzhuan, Xu Hongming, Wu Jian qui n'explorent pas le langage plastique, mais tentent de fusionner les valeurs de l'esthétique classique, de la modernité et de la culture contemporaine. Gao ne discute pas le statut "avant-gardiste" ou "contemporain"

[301] Ndtr. : "cette époque, ce territoire, cette vérité qui est mienne" est une citation de Hu Shi.

de ces œuvres. Il réserve son attention aux relations en jeu entre esthétique et contemporanéité, certains de ces artistes comme Li Shan ou Wu Shanzhuan ont d'ailleurs participé au mouvement de 85. Les recherches que mènent Xu Hongming 徐红明 et Wu Jian 吴翦, jeunes lettrés "modernes", avec la technique traditionnelle de l'encre, ouvrant la voie à une forme d'abstraction, est aussi une des interrogations de Gao dans ce chapitre. Il développera à nouveau cette question dans deux autres textes puis dans *Théorie de l'École du* yi.

Pour clore son "histoire de l'art contemporain chinois", Gao examine les caractéristiques de l'art féminin. Il en précise l'origine, décrit le contexte social et politique de son émergence et rappelle les premiers engagements des femmes chinoises dans le mouvement de modernisation du pays au début du XX^{e} siècle.

Gao n'est pas le seul à traiter à part les artistes femmes, la même année Jia Wei et de Lan Pi dans *Bentie* ont rassemblé des textes sous le même titre de chapitre. Lü Peng et Lu Hong dans leurs ouvrages respectifs ont fait de même. Dans *Qiang* quelques artistes femmes sont présentes dans les différentes parties de l'ouvrage, aussi ce traitement séparé tranche par rapport à la construction du livre. Les entrées choisies par l'auteur sont des notions qui concernent des choix artistiques, de l'élaboration de l'œuvre à sa monstration. En proposant cette "catégorie", Gao souhaitait donner plus de visibilité aux artistes femmes que dans l'exposition *Inside Out* organisée en 1998 dans laquelle il n'en avait sélectionnées que très peu, une "négligence" reprochée par certaines critiques. Mais cela ne justifie pas le choix de les montrer à part, même si tout travail est intimement lié à l'expérience personnelle : la manière d'investir l'espace, la relation au réel, la question du corps, l'exploration de la culture classique... sera bien évidemment différente si l'artiste est un homme ou une femme [302].

---

[302] L'œuvre de Chen Qiulin 陈秋林 pourrait illustrer mon propos. Cette artiste réalise des vidéos dans des espaces de mémoire menacés de disparition, comme la vallée des Trois-Gorges, tout en invitant des chanteurs de l'opéra chinois traditionnel et populaire. Elle a toute sa place dans le chapitre VI « Reconstruire la mémoire historique ». De même pour les autres artistes que Gao a sélectionnées dont Shen Yuan 沈远, Qin Yufen, Yin Xiuzhen, Wen Fengyi 文凤仪, He Chengyao 何成瑶, Cao Fei 曹斐 et Su Minyi 苏敏怡.

L'art féminin est apparu en Chine entre 1993 et 1995, avec l'essor de l'*Art d'appartement.* À cette époque, des couples d'artistes ont commencé à montrer leurs travaux – installations, vidéos, projets... – dans leurs espaces privés comme Ai Weiwei et Lu Qing, Zhu Jinshi 朱金石 et Qin Yufen 秦玉芬, Wang Gongxin 王功新 et Lin Tianmiao 林天苗, Song Dong et Yin Xiuzhen... [303]. Privilégiant les matériaux de la vie quotidienne, les "travaux d'aiguille", ces artistes femmes n'abordent pas les questions du pouvoir (politique ou du discours de l'art) qui sont au cœur des mouvements féministes occidentaux, même si elles dénoncent les préjugés des hommes et critiquent leur langage. Elles explorent par leur pratique les détails de leur expérience personnelle et ne défendent l'identité d'aucune minorité. Leurs œuvres ne reflètent qu'une "conscience féminine". Ainsi, selon Gao, il serait plus judicieux de parler d'artistes femmes plutôt que d'artistes féministes, même s'il existe quelques artistes marquées par le discours critique du féminisme occidental comme Cui Xiuwen 崔岫闻, Chen Lingyang 陈羚羊 ou encore Li Hong 李虹. Mais en général, le travail des artistes femmes ayant recours aux "ouvrages d'aiguille" s'est développé en symbiose [*gongsheng* 共生] avec celui des hommes. Ces derniers exploraient aussi les gestes répétitifs, minutieux, laborieux, caractéristiques du courant artistique "maximaliste". Malgré des différences dans le choix des matériaux, ces artistes hommes ou femmes ont développé des démarches inscrites pareillement dans la contemporanéité, soulevant les mêmes questions, comme le recours à l'abstraction [304]. C'est pourquoi Gao propose d'appliquer à la situation des femmes chinoises le modèle du "*womanisme*" prôné par l'écrivaine américaine féministe Alice

---

[303] À ces couples cités par Gao on peut ajouter Huang Yongping et Shen Yuan. Une telle explication laisse entendre que ces artistes femmes ont obtenu leur reconnaissance dans l'ombre de leur époux.

[304] Liao Wen est une des critiques d'art qui a le plus écrit sur cette question, Gao la cite à plusieurs reprises dans son texte. Il propose plusieurs références sur ce sujet : Jia Fangzhou (1998). « ershi shiji de Zhongguo nüyishujia 二十世纪的中国女艺术家[Les artistes femmes chinoises du XXe siècle]. In *Banbiantian huaji* 半边天画集 [Collection de peintures de femmes]. Musée de Bonn ; Liao Wen (1999) *Nüxing zhuyi zuowei fangshi——nüxing yishu* 女性主义作为方式--女性艺术 [Le féminisme considéré comme un moyen : l'art des femmes]. Changchun : Jilin Meishu ; Li Cheng et Tao Yongbai (2000). *Shiluo de lishi——Zhongguo nüxing huihua shi* 失落的历史——中国女性绘画史 [Une histoire perdue : histoire de la peinture des femmes chinoises] ; Xu Hong (2003). *Nüxing : meishu zhi si* 女性: 美术之思 [Femme : Pensée artistique]. Jiangsu Renmin.

Walker, incitant à rechercher une harmonie entre les sexes, plutôt que le modèle du féminisme occidental enfermé dans une opposition binaire.

À la fin du livre, Gao propose une chronologie de 1976 à 2004, qui s'appréhende comme une histoire concise du développement de l'art chinois. En plus des événements politiques, des expositions présentées, il recense les personnalités engagées, les principaux articles publiés dans la presse spécialisée, les colloques et symposiums. Mais surtout il insiste sur les caractéristiques plastiques, les tendances stylistiques. Il précise aussi l'influence d'œuvres d'autres domaines artistiques comme le cinéma, dessinant ainsi le contexte culturel de ces trois décennies. Il conclut chaque période annuelle par une courte synthèse qui rend compte du climat général, comme l'émergence d'un courant non-officiel. Cette chronologie "linéaire" éclaire la lecture intentionnellement enchevêtrée, non-linaire qu'offre l'auteur dans les différents chapitres du livre.

Gao décrit la spécificité de la modernité chinoise en prenant appui sur le concept spatial du mur [*qiang* 墙]. À l'aide de problématiques plastiques, il propose un cheminement achronique, une démultiplication des points de vue sur les œuvres, une lecture appropriée à l'évolution de ces artistes aussi déconcertante que celle de l'art lui-même, mais à l'image du développement prodigieux de la Chine. En associant étroitement les recherches sur la modernité et l'histoire de l'art, Gao vise à mettre en avant le concept d'"unité totalisante" [*zhengyixing* 整一性], une notion, véritable leitmotiv, qui sera au centre de ses ouvrages ultérieurs.

La monumentale histoire de l'art de Lü Peng

Lü Peng, auteur de plusieurs ouvrages sur l'art moderne et l'art contemporain chinois, spécialiste de l'art occidental, traducteur de *Du spirituel dans l'art* de Kandinsky, est né en 1956[305]. Son *Histoire de l'art chinois du vingtième siècle*, qui couvre la longue période de 1840 à 1999, est conçu comme un ouvrage pédagogique et reprend le concept et le contenu des cours qu'il dispense à l'Académie nationale des beaux-arts. Publiée d'abord en un seul volume sur papier glacé et imprimée en couleur, elle fut rééditée dans une

[305] Pour la présentation plus détaillée de Lü Peng cf.*supra* p. 45.

version plus abordable, en noir et blanc et en deux volumes. Cet ouvrage fait suite à deux "Histoires" consacrées aux décennies 1979-1989 (écrite avec Yi Dan), et 1989-1999. En se référant à Gombrich dont il souligne l'immense influence dans les milieux artistiques au cours des années 1980, Lü Peng (5) prend en compte les événements artistiques marquants (mot à mot "les incidents artistiques [*yishu shijian* 艺术事件]"), les artistes, et les œuvres d'exception. Pour lui, comme l'a souligné Sun Peng (*supra* p. 235), l'histoire de l'art chinois est tributaire des changements politiques, économiques et sociaux que la Chine a connus. Il organise ainsi son livre en sept parties calquées sur l'histoire de son pays [306]. La table des matières est à elle seule une chronologie succincte, à la fois du développement de l'art et des bouleversements politiques. Lü Peng prend le même parti qu'Éric Janicot et que Julia Andrews et Michael Sullivan, tous deux universitaires américains spécialistes de l'art moderne chinois. Comme nous l'avons vu ci-dessus, Frédéric Le Gouriérec reproche à ces auteurs d'opposer trop directement tradition et modernité, et d'expliquer l'art par le politique, la modernité chinoise par l'influence de l'Occident, et regrette que cette vision réductrice soit partagée par les auteurs chinois, essentiellement en raison selon lui d'une connaissance insuffisante des transformations de l'art lettré de la fin de la dynastie Qing à 1949 [307]. Néanmoins, Lü Peng consacre le premier volume de l'édition bon marché (soit près de 400 pages) à ces années qui précèdent la fondation de la République populaire, de 1840, première guerre de l'opium, première agression de l'Occident, jusqu'à 1949.

L'époque impériale, de la guerre de l'opium à la fin de la dynastie Qing, soit de 1840 à 1911, est décomposée en trois chapitres : l'école de Shanghai et ses symboles ; l'enseignement de l'art occidental et la peinture des régions de Canton et de Macao [308] ; le contexte politique de la fin des Qing et les artistes

---

[306] Dans cette présentation, je me base sur l'édition en deux volumes de 2006. Les trente-huit chapitres du livre sont hiérarchisés en sept grandes parties - un découpage selon les grandes périodes historiques - mais l'édition en français de Somogy (que j'ai consultée après avoir fait ce travail) est structurée en vingt-trois chapitres indépendants, qui ne sont plus signalés par les périodes historiques. Leur articulation avec l'évolution du contexte chinois n'est plus aussi visible. Cette version française a été réalisée à partir d'un texte entièrement remanié par Lü Peng (information donnée par l'éditeur).

[307] Cf. le texte « De l'art de la période républicaine. Pour en finir avec "tradition/modernité", "Repli/ouverture", "Art/société", etc. », publié dans *Alors la Chine ?* (p. 62).

[308] Ces villes étaient à cette époque les premières concessions étrangères.

envoyés étudier à l'étranger. Lü Peng attache donc une attention particulière au rôle de l'Occident.

La période républicaine de 1911 à 1937, année de l'invasion de la Chine par l'armée japonaise, est présentée en douze chapitres dans lesquels les questions esthétiques autour de la *guohua* sont prépondérantes : Cai Yuanpei : contexte historique; révolution de l'art ; la naissance de la "peinture chinoise" ; traditionalisme et dogme scientifique : considérer le contexte idéologique ; peinture chinoise : les peintres traditionalistes et leurs questions ; nouvelle peinture chinoise : école de Lingnan et ses artistes ; écoles et associations ; histoire, polémique du réalisme et ses peintres ; artistes : de l'impressionnisme au surréalisme ; pensée moderniste et situations ; art de gauche : orientation politique du modernisme.

La troisième période républicaine, de 1937 à 1949, période de guerre contre le Japon et de guerre civile, est découpée en quatre chapitres : l'art de Yan'an ; "Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an" et fondement de la pensée de Mao Zedong ; l'art de l'unification nationale ; l'art de la période de la guerre civile.

Le deuxième volume est consacré à l'histoire de l'art depuis 1949, traitée en deux périodes, avant et après 1976. Les années 1949-1976, l'édification du socialisme et la Grande Révolution culturelle, sont découpées en six chapitres débutant par "l'art de la période de l'édification du socialisme de 1949 à 1958". Lü Peng aborde ensuite (462) l'influence de l'art soviétique et la transition vers les "deux combinaisons [*liang jiehe* 两结合]", expression faisant référence à une conférence de Mao pendant le VIII[e] congrès du Parti en mai 1958, où il désavouait la copie servile du réalisme soviétique et prônait la combinaison du réalisme et du romantisme, tous deux révolutionnaires. Sous le titre "La refonte [*gaizao* 改造] de la peinture nationale [*guohua*] et ses peintres", l'auteur traite en un double chapitre du développement de la peinture traditionnelle chinoise puis présente en détail plusieurs de ses maîtres [309]. La période 1959-1965 (chapitre XXIII) est sous-titrée : « L'art de la période de la "lutte des classes" », un art au service de la révolution et du peuple,

[309] Lü Peng illustre ce chapitre avec Fu Baoshi 傅抱石 (1904-1965), Qian Songnie 钱松嵒 (1899-1985), Guan Shanming (1912-2000), Li Keran 李可染 (1907-1989), Shi Lu 石鲁 (1919-1982) et Pan Tianshou 潘天寿 (1897-1971).

illustré par l'imposante fresque de sculptures réalistes-socialistes décrivant l'exploitation des paysans par un *ignoble* propriétaire foncier, *Shou zu yuan* 收租院 [*La cour de la collecte du fermage*] [310] ; la décennie 1966-1976, « l'art de la période de la "Grande Révolution culturelle" », est abondamment illustrée (45 reproductions). Lü Peng a choisi d'une part, beaucoup de *guohua*, réalisées à des fins de propagande, plus proches de la bande dessinée que des paysages subtils des artistes présentés dans le chapitre précédent, et d'autres part quelques huiles à la gloire des dirigeants dont un portrait du jeune Mao en habit de lettré se rendant à Anyuan de Liu Chunhua 刘春华 (né en 1944), une des huit œuvres "révolutionnaires" retenues par Jiang Qing, ainsi qu'un pastel de combattants saisis en pleine action, signé par He Kongde 何孔德 et Yan Jian 严坚. L'ensemble de ces illustrations célèbrent des gens du peuple, de l'électricienne sous l'averse accrochée en haut d'un poteau dans *Je suis "hirondelle"* de Pan Jiajun 潘嘉峻, au réparateur de bicyclette, personnages souriants dans le style "rouge-clair-lumineux" imposé par Jiang Qing. En accordant un chapitre aux productions de cette période noire, Lü Peng a le mérite de lever le voile sur ces œuvres de propagande et de permettre aux lecteurs d'éprouver leur efficacité, sans pour autant attribuer le label "art" à l'ensemble du système mis en place par Jiang Qing et ses sbires, comme pourrait le suggérer l'analyse ci-dessus de Gao Minglu (*supra* p. 265-266). Quoi qu'il en soit, présenter certaines des réalisations de la Révolution culturelle permet aussi de

---

[310] Cette œuvre composée de 114 figures et 108 objets s'étend sur une centaine de mètres. Deux exemplaires sont conservés dans la province du Sichuan (le musée du SFAI à Chongqing et celui de la ville de Dayi où vivait Liu Wencai, le vil propriétaire foncier). Elle entrera inopinément dans l'histoire de l'art contemporain international en 1999, lors de la 48e Biennale de Venise : Cai Guoqiang en propose une reconstitution en argile avec l'aide des artistes qui avaient travaillé sur le projet en 1965 (dont Long Xuli) et obtiendra le Lion d'or, récompense suprême, pour cette œuvre éphémère. La réactivation de ce chef d'œuvre a été l'objet d'un long différent juridique avec les responsables du SFAI. Pour la conception et réalisation du projet initial, cf. *Meishu*, 1965-6 p. 4-18 ainsi que SCHLICHT, Esther, HOLLEIN, Max (ed.) (2009). *Kunst für Millionen. Art for the Millions. 100 Skulpturen der Mao-Zeit. 100 Sculptures from the Mao Era.* Munich : Hirmer, 198 p. Pour son ascendant dans les pratiques actuelles cf. WU Hung (2001). *Chinese Art at the Crossroads: Between Past and Future, Between East and West,* p. 52-65 ou encore LAZARUS, Anny, SEPTIER, Laurent (2010). *Art contemporain, Pékin en 11 parcours*. Marseille : Images en manœuvres, p. 62-67. Lü Peng n'évoque pas dans sa présentation les différentes réactivations de l'œuvre, ni celle de Cai Guoqiang, ni sur un registre plus ironique celle de Li Zhanyang que je mentionne au début de ma thèse.

restaurer la mémoire effacée dont souffre la Chine [311].

Avant de clore ce chapitre, dans « L'avancée continue du modernisme 1950-1980 », Lü Peng évoque l'art de Taiwan et de Hong Kong où domine l'influence de l'art moderne occidental, avec un intérêt pour l'abstraction et une exploration de la technique traditionnelle de l'encre. Il mentionne plus particulièrement un collectif de peintres, l'"Association des peintres de mai" [*Wuyue hua hui* 五月画会], fondée en 1956, et présente en détail Liu Guosong 刘国松, né en 1932, l'artiste le plus connu du groupe.

La deuxième moitié du livre (près de 400 pages sur 980), est consacrée à la nouvelle période qui débute avec la politique d'Ouverture et de réformes. Dans le titre du chapitre VI « L'art de la nouvelle période 1976-1989 », la coupure de 1985 n'est pas mise en avant comme on le verra chez Lu Hong qui considère cette année-là comme une rupture. Ce chapitre comprend cinq parties : l'art des "cicatrices" et le "courant de la vie" (ces appellations sont aussi utilisées pour qualifier la littérature de cette époque) ; Révolution formaliste, affaire des "Étoiles" et modernisme; le courant d'idées de 1985 et le phénomène de colonies (référence aux regroupements d'artistes) ; artistes et collectifs importants ; l'influence des "grandes âmes" (la question de la purification du langage débattue à partir d'un article de Li Xianting paru dans *ZGMSB* (1988, nº 37 sous le pseudonyme de Hu Cun 胡村). Cette section clôt le chapitre VI avec l'exposition *China/Avant-garde* en six pages, alors que dans *Histoire de l'art moderne chinois 1979-1989,* co-écrit avec Yi Dan, le chapitre XVII était entièrement dédié à l'exposition, soit 28 pages de textes et d'illustrations. Lü Peng présente cette première phase de l'art contemporain chinois en s'appuyant sur les mêmes œuvres et les mêmes artistes que Gao Minglu, mais sans utiliser les expressions "labellisées" par ce dernier. Les collectifs d'artistes sont détaillés région par région.

---

311 J'ai mentionné l'intérêt de Gao Minglu pour ces productions de la Révolution culturelle. De même, le couple de collectionneurs Liu Yiqian 刘益谦 et Wang Wei 王薇, dans son immense musée privé, le *Long museum* 龍美術館 [Dragon Museum], inauguré en décembre 2012 dans le nouveau quartier de Pudong à Shanghai, propose sous la direction de Chen Fusheng 陈履生 une imposante exposition de ces œuvres - un phénomène de mode ou une volonté d'une recherche historique ? Site du musée <http://www.thelongmuseum/en/.org>. Consulté le 5 mai 2013. Par comparaison, au musée de Littérature moderne chinoise [*Zhongguo xiandai wenxueguan* 中国现代文学馆] situé au nord-est de Pékin, on passe de 1965 à 1976, les dix années de la Révolution culturelle n'existent carrément pas !

Les années 1990 sont traitées en sept sections : artistes migrants et village d'artistes de Yuan Ming Yuan, cette appellation désigne l'afflux massif d'artistes dans les villes. L'auteur consacre deux chapitres pour analyser "l'art nouveau" et ses artistes, seulement quinze pages à l'art féminin, une vingtaine de pages aux "nouveaux lettrés" et à l'expérimentation de la peinture à l'encre; puis il aborde l'art de la performance et l'art conceptuel, et le dernier chapitre est intitulé "développement de la nouvelle peinture".

Selon Lü Peng (895) le premier article consacré aux artistes femmes serait celui de Xu Hong 徐虹, publié dans *Jiangsu Huakan* en juillet 1994 intitulé « *Zouchu shenyuan —— gei nü yishujia he nü pipingjia de yifeng gongkaixin* 走出深渊——给女艺术家和女批评家的一封公开信 [Sortir du gouffre : lettre ouverte aux artistes et aux critiques femmes] » [312]. Lü Peng présente l'art des femmes en citant largement le texte de Xu Hong, dans lequel elle dénonce l'hégémonie des hommes et les conséquences de la discrimination sexuelle au détriment des femmes dans l'organisation des expositions. Lü partage l'avis de Gao Minglu concernant l'absence de revendications féministes chez la plupart de ces artistes femmes [313].

Lü Peng distingue les techniques ou les dispositifs, met en avant des mouvements mais ne dédie aucun chapitre à l'art abstrait.
L'ouvrage comprend aussi une bibliographie détaillée, organisée en deux parties distinguant les documents du contexte historique et ceux sur l'art ; un index avec des termes appartenant à des domaines différents, histoire, vocabulaire artistique... recensés, mais sans définition, sans date d'apparition, sans renvoi au texte ; un index onomastique, avec renvois et transcription pour les noms étrangers. Les personnalités de la période moderne comme Cai

---

[312] Xu Hong, peintre (a participé à *China/Avant-garde*), critique, commissaire, chargée de recherches au NAMOC, est une des spécialistes avec Liao Wen de cette question. Jia Fangzhou propose dans le troisième volume de *Ère de la critique* plusieurs de ses textes.

[313] Les artistes sélectionnées par Lü Peng sont Liu Hong 刘虹 (née en 1956), Sun Guojuan 孙国娟 (née en 1959), Fu Liya 甫立亚 (née en 1957), Li Xiuqin 李秀勤 (née en 1953), Jia Juanli 贾鹃丽 (née en 1960), Xu Xiaoyan 徐晓燕 (née en 1960), Yuan Yaomin 袁耀敏 (née en 1961), Qin Jiali 秦家丽 (née en 1963), Li Hong 李虹 (née en 1965), Cui Xiuwen 崔岫闻 (née en 1970), Yang Keqin 杨克勤, Jiang Jie 姜杰 (née en 1965), Cai Jin 蔡锦 (née en 1965, Shen Ling 申玲 (née en 1965), Shi Hui 施慧 (née en 1955), Chen Xi 陈曦 (née en 1969), Yu Hong 喻红 (née en 1966), Xia Junna 夏俊娜 (née en 1970), Chen Lingyang 陈羚羊 (née en 1975). Parmi elles, Cui Xiuwen, Li Hong et Chen Lingyang ont un engagement plus critique et pourraient être considérées comme des artistes féministes selon Gao Minglu (*supra* p. 287).

Yuanpei, Xu Beihong... sont citées de très nombreuses fois, la palme revient bien sûr à Mao Zedong, suivi de près par Lu Xun. Quelques critiques d'art sont mentionnés : Li Xianting, très présent, ainsi que Tao Yongbai, Jia Fangzhou, Jiang Feng, He Rong, Wang Lin, Zhu Qi, Gao Minglu... mais Yi Dan n'apparaît pas. Un autre grand absent de cet index est Ai Weiwei [314] !

Comme le titre du livre l'indique, l'ambition de Lü Peng dans *Histoire de l'art chinois du XXe siècle* est de rendre compte du développement de l'art chinois en général et non d'écrire une histoire limitée à l'art contemporain comme chez Gao Minglu ou encore Lu Hong. L'importance donnée à la *guohua* ou à la période révolutionnaire permet de bien cerner les "ruptures" dans la facture ou les thèmes traités, ainsi que les passages de l'art "révolutionnaire" au réalisme cynique chez les artistes critiques ou sarcastiques. Lü Peng s'appuie essentiellement sur les articles des revues que j'ai présentées plus haut, une démarche que l'on retrouve aussi chez Lu Hong. En prenant soin de citer de larges extraits des différents textes des critiques, dont Li Xianting, l'auteur nous aide à comprendre le contexte dans lequel les œuvres ont été créées.
Cependant, en suivant de près la trame événementielle, l'art chez Lü Peng est plus un effet de la réalité sociale. Les œuvres reflètent les conditions socio-économiques, l'artiste reste un traducteur, et non un inventeur, ni un préfigurateur, ni un constructeur. Fidèle à la conception marxiste, Lü Peng fonde essentiellement son histoire de l'art sur le matérialisme historique, en reprenant le modèle du discours sociologique.

La tentative de vulgarisation de Lu Hong

2006 est une année faste pour l'histoire de l'art contemporain chinois, avec les publications de *Histoire de l'art chinois du XXe siècle* de Lü Peng dans sa première version luxueuse, de *Qiang* de Gao Minglu, et *Dépasser les limites : Art avant-gardiste chinois 1979-2004* de Lu Hong.

Né en 1954, Lu Hong obtient son diplôme à l'institut des beaux-arts du Hubei en 1981. Dans les années 1980, ses peintures à l'encre [*guohua*] sont sélectionnées dans les expositions nationales organisées par *Meixie*, dont il

[314] Ai est cité deux fois dans l'édition de Somogy.

est membre et dont il assure actuellement la fonction de vice-président de la section de Shenzhen, ville où il travaille comme chercheur au département de recherche du musée des beaux-arts tout en supervisant la direction artistique de cette institution. Il est également membre du comité d'évaluation de la Fondation pour la diffusion de l'art et de la littérature de cette ville. Il est aussi enseignant (professeur invité au SFAI et à l'institut des beaux-arts du Hubei). Délaissant peu à peu la pratique de l'encre, il s'est tourné vers la théorie de l'art, poussé par Peng De qui venait de fonder la revue *Meishu sichao*. Influencé par l'équipe de la rédaction (Peng De, Pi Daojian et Huang Zhuan), il débute une carrière de critique, avec une prédilection pour toutes les questions qui concernent les transformations de la technique de l'encre. Ses nombreux articles sont regroupés en 1998 dans la collection d'anthologies de la critique de l'art contemporain (« Dangdai meishu pipingjia 当代美术批评家文库 ») sous le titre *Tuobian* 蜕变 [Transformations]. Il écrit en 2001 une histoire du développement de la pratique de l'encre *Xiandai shuimo ershi nian: 1979-1999* 现代水墨二十年 : 1979——1999 [Vingt années d'encre moderne : 1979-1999], puis paraît en 2003 *Pourquoi faut-il rebattre les cartes ?* [Weishenme yao chongxin xipai 为什么要重新洗牌? What is "Reshuffle"], un autre recueil de textes critiques. Ses articles ont été publiés dans plusieurs revues, dont *Meishu sichao* 美术思潮, *Meishu wenxian* 美术文献 [Documents de l'art], *Hualang* 画廊 [Galeries]. Comme la plupart des critiques, Lu Hong a aussi une activité de commissaire, il a organisé plusieurs expositions accompagnées de colloques, privilégiant son centre d'intérêt, l'évolution de la technique de l'encre, en mettant en avant les recherches expérimentales qui combattent la pratique traditionnelle.

Dans l'introduction de *Dépasser les limites...*, Lu Hong expose comment il a conçu son livre et en quoi celui-ci se distingue des autres livres d'histoire de l'art chinois par une mise en page qui tente d'équilibrer texte et illustrations (près de 500), un style "*wen tu xiezuo* 文图写作", mot à mot "écriture texte/ image", où le support visuel fait fonction de témoin de l'histoire de l'art et valide ainsi le discours de l'auteur. Par un style d'écriture journalistique privilégiant les relations entre les œuvres, Lu Hong propose un ouvrage de vulgarisation en alternant histoire et théorie, qu'il destine en priorité aux

étudiants. Tout en ne revendiquant pas le statut d'historien d'art, – le terme "histoire" n'apparaît pas dans le titre et très peu dans l'introduction – l'ambition de l'auteur est de questionner, de comprendre et d'illustrer l'art en partant de la genèse des œuvres. En invitant "le lecteur à ressentir les effets du pouvoir de l'histoire, de la culture, de la société et de la tradition sur l'art contemporain chinois", Lu Hong ne se démarque pas des auteurs tel que Lü Peng, qui privilégient le contexte politique et social. Ainsi s'il commence son "histoire" en 1979, c'est en raison du IIIe plénum du XIe Comité central du PCC (15-18 décembre 1978) qui a orienté le travail du Parti vers la construction économique au détriment de la lutte des classes, ce qui a permis à la création artistique d'ouvrir rapidement une brèche dans une situation "rigide, fossilisée, et encroûtée". Le choix du titre est aussi explicité par une référence à Saint-Simon qui le premier aurait utilisé le terme militaire d'"avant-garde" en ouvrant le sens à des domaines plus larges avec une portée révolutionnaire :

> Ce livre se nomme *Dépasser les limites : Art avant-gardiste chinois 1979-2004,* en raison des nouveaux phénomènes artistiques apparus en Chine après 1979 qui ont continuellement mis à mal les théories de l'art traditionnel concernant la définition et les catégories artistiques, en étendant une nouvelle région frontalière de la création artistique. Soit une ouverture à de nouveaux matériaux, à de nouveaux concepts et aussi une ouverture à de nouveaux médiums, de nouvelles formes. En adoptant le concept "art d'avant-garde [*xianfeng yishu* 先锋艺术]", la raison importante était de pouvoir placer dans le fil de l'histoire respectivement l'art moderne chinois apparu dans les années 1980 et l'art contemporain chinois des années 1990 en proposant une description dans une continuité. Le concept "art d'avant-garde" peut remonter au plus tôt à Henri de Saint-Simon, socialiste utopiste français. Dans sa doctrine tardive, il a pensé avec insistance que l'école avant-gardiste de l'art devait être considérée comme une meneuse capable de rendre la société meilleure. Après la mort d'Henri de Saint-Simon, ses successeurs, par leurs efforts extraordinaires et efficaces, ont séduit les praticiens radicaux dans les catégories artistiques des beaux-arts, de la littérature, de la musique etc. Ils ont de plus développé une de ses doctrines, faisant que le concept "art d'avant-garde" est allé bien au-delà de la France, en ayant ensuite une influence internationale. En général, dans le domaine de l'art mondial, "l'art d'avant-garde" est toujours utilisé pour désigner les phénomènes exploratoires plutôt radicaux, marginaux, alternatifs dans une position artistique avancée et il inclut encore le combat contre la puissance de l'art dominant. Mais dans l'écriture de ce livre, ce que j'appelle "avant-garde" n'est ni un concept de temps, ni un synonyme de certains styles artistiques spécifiques, d'autant moins une réplique en Chine de l'art moderne et contemporain occidental, mais désigne spécialement cet art nouveau qui est

> apparu à une étape spécifique, qui vise le contexte de création et les problèmes artistiques particuliers à la Chine. Sans aucun doute, du point de vue de l'histoire de l'art mondial, ces arts d'avant-garde apparus en Chine ne peuvent simplement pas tenir la position "avant-gardiste", certains ont même des traces de copies évidentes, mais en visant la situation spécifique chinoise, ils sont extrêmement significatifs.

Ainsi Lu Hong réserve les termes "moderne" pour l'art des années 1980 et "contemporain" pour celui de la décennie suivante. L'explication qu'il donne – inscrire ces deux formes d'art dans une continuité historique en utilisant l'expression "avant-garde" – manque peut-être de pertinence. Dans son jugement sur l'"avant-garde" chinoise, il rejoint Yi Dan ou Gao Minglu. L'utopie révolutionnaire de Saint-Simon accompagne peut-être les artistes des années 1980, mais elle s'efface sous les sarcasmes et le cynisme déployés au cours des années 1990. Plus loin dans son texte, Lu Hong reconnaît et apprécie la capacité des artistes chinois à assimiler la culture occidentale pour remettre en question la tradition chinoise en exhumant ses principes modernes enfouis, un jugement qui rejoint aussi le parti pris de Gao Minglu. Une autre constante est la référence à Karl Popper, auteur très "prisé" par l'ensemble des critiques chinois, Lu Hong rappelle sa vision éthique de l'intellectuel :

> Tout intellectuel a une responsabilité spécifique. Il possède le privilège et la chance d'étudier. Considérant sa rétribution, il a la responsabilité envers ses compatriotes (ou de la société) de faire tout son possible pour décrire simplement, sans ambiguïté, avec modestie les résultats de sa recherche. La chose la plus catastrophique que peut faire un intellectuel – une faute majeure – est de tenter de passer pour un grand prophète vis-à-vis de ses compatriotes, de leur laisser une impression philosophique qui sème la confusion. Ceux dont toute parole ne peut être simple, claire doivent se taire, qu'ils poursuivent leurs travaux jusqu'à ce qu'ils soient capables de parler clairement. [315]

---

[315] Lu Hong a tiré cette citation de « Fandui daci 反对大词 [Contre les grands phrases] », in *L'émancipation par le savoir,* p. 116 de la version chinoise *Tongguo zhishi huode jiefang* 通过知识获得解放 Emancipation through Knowledge, éditée en 1996 par l'Académie nationale des beaux-arts. La version en français se trouve dans *À la recherche d'un monde meilleur*. Paris : Les belles lettres, coll. « Le goût des idées », p. 126. (Tout intellectuel a une responsabilité bien spécifique. Il a le privilège et le loisir de se consacrer à l'étude. Ce qui en fait l'obligé de ses congénères (ou de la « société ») : il leur doit de leur exposer les résultats de ses études sous la forme la plus simple et la plus claire et la plus modeste. Le pire — le péché contre le Saint-esprit — c'est quand les intellectuels essayent de poser aux grands prophètes devant leurs congénères et de leur en imposer avec des philosophies oraculaires. Qui ne peut s'exprimer clairement et simplement doit se taire et continuer à travailler jusqu'à ce qu'il puisse parler clairement.)

Lu Hong soulève deux obstacles qu'il a rencontrés dans son travail de rédaction, la distance judicieuse à tenir pour rester objectif et serein face à des pratiques artistiques trop proches ; la difficulté à définir et à décrire des problèmes qui surgissent dans les transformations discordantes d'un art chinois en constant développement, inscrit dans un contexte culturel pris dans des bouleversements importants liés aux différentes campagnes politiques, entrainant chez de nombreux artistes des ajustements dans leurs démarches. Lu Hong, en se référant à la théorie de l'histoire effective de Gadamer, s'efforce de reconstruire les situations problématiques auxquelles les artistes ont été confrontés afin de saisir objectivement et précisément les questions et les solutions plastiques de ces derniers. Il précise bien que son travail ne concerne pas les œuvres produites dans la continuité de la peinture traditionnelle chinoise, qu'il ne s'agit pas d'une histoire de la transformation de la *guohua*.

L'originalité de son livre tient à l'importance accordée à l'iconographie et à la juxtaposition d'informations hiérarchisées : chaque chapitre se compose d'un texte de présentation assez court, suivi par des données complémentaires, rassemblées sous le chapeau "liens pertinents [*xiangguan lianjie* 相关链接]", qui concernent le contexte politique, plus précisément les décisions politiques qui touchent directement aux activités artistiques ou culturelles. Chaque illustration est analysée parfois plastiquement, interprétée et commentée en resituant le sujet de l'œuvre dans le contexte de l'époque, complétée par une courte biographie de l'artiste. Cette mise en page retient l'attention du lecteur et facilite la lecture. On y retrouve les principales œuvres reproduites (mais sans mention de leurs dimensions, et parfois avec un recadrage) dans les revues à l'époque de leur première exposition et reprises dans les autres ouvrages d'histoire de l'art contemporain. Mais Lu Hong propose aussi des documents plus rarement publiés. La première impression est la volonté de restituer le travail éditorial des revues comme *Meishu*, *ZGMSB*... et de l'action de *Meixie*.

Dépasser les limites... est organisé en quatre grands chapitres selon quatre périodes 1979-1984, 1985-1989, 1990-1999, 2000-2004. Ce découpage

institue la démarcation séminale de l'année 1985 [316]. Pour la première période, qui s'ouvre sur *Père*, la peinture emblématique de Luo Zhongli, le contexte politique est inscrit à même le titre du chapitre : « Fanbo "jizuo" de yishu chuangzuo moshi 反拨"极左"的艺术创作模式 [S'opposer au style de création artistique des "ultra-gauchistes"] », soit le style "rouge-clair-lumineux" imposé par Jiang Qing au cours de la Révolution culturelle [317] . Lu Hong rappelle l'interdiction de représenter, exposer et publier des personnages en costumes traditionnels même pendant la période post-révo-cul [*houwenge* 后文革]. Dans ce premier chapitre, il insiste sur le contexte de la Révolution culturelle, analyse le renouveau de l'art après dix années de cataclysme en distinguant les créations artistiques de la période post-révo-cul encore proches du style "rouge-clair-lumineux" de celles qui, à partir de 1979, s'en détachent totalement. Lu se réfère aux membres des Étoiles qui adoptent les manières impressionnistes ou fauves, une pratique différente de celles des peintres rattachés au Mouvement des "cicatrices" qui renouent avec le réalisme. Il souligne aussi la filiation entre les posters produits pour la propagande, sans leur prêter un statut d'œuvre (contrairement à Gao Minglu ou Lü Peng), et les peintures du pop politique, courant initié par Wang Guangyi au début des années 1990.

L'art des années 1985-1989 est présenté sous le titre *Shi bukedang de qingnian yishu dacha*o 势不可挡的青年艺术大潮, soit La grande vague de l'art des jeunes que rien ne peut arrêter. Lu Hong fonde son exposé à partir de l'effritement de la position hégémonique de plus en plus contestée de *Meixie*. En effet, les expositions régionales et nationales organisées sous la tutelle de l'association, en particulier la sixième exposition nationale qui s'est tenue à la fin de l'année 1984, ne rendaient plus compte des pratiques en cours [318]. Pour

---

[316] La coupure de 1985 est aussi présente dans *Histoire de l'art contemporain chinois 1985-1986* de Gao Minglu et al., où la période 1976-1984 occupe le premier chapitre, les six autres présentant l'art de la nouvelle vague.

[317] Ces critères imposés étaient "Rouge, clair, lumineux [*hong guang liang* 红光亮]", style caractérisant les peintures mettant en scène les dirigeants, héros, soldats, paysans... robustes, rayonnants, bien portants, pour "rouge [*hong* 红]"; avec une technique réaliste, ressemblante, lisse, nette, pour "rayonnant [*guang* 光]"; puis pour "brillant [*liang* 亮]" - une peinture, qui se devait d'être "claire, lumineuse, propre, jolie, colorée", "être de haute tenue", et mettre l'accent sur un sujet positif, en exaltant des héros en plein combat.

[318] La préparation de *China/Avant-garde* l'année suivante, dans un cadre non-officiel, s'inscrit dans ce mouvement de dissidence.

annoncer cette exposition *Meishu* avait publié en janvier 1984 un article « Bienvenue à la sixième exposition nationale d'art », reflétant la rhétorique pour lutter contre la pollution spirituelle (Jia, I, 404) :

> Il y a des camarades qui ont compris de façon erronée la liberté de création, qui l'ont confondue avec la libéralisation bourgeoise. En art, préconiser les points de vue de la "nature humaine" de l'abstraction, la "valeur de l'existence humaine", l'"expression du moi", ainsi qu'un "art pur" au-dessus des classes, au-dessus de la politique, c'est suivre aveuglément l'exemple, dans ses créations, du style moderne occidental. Ces dernières années, dans nos beaux-arts, est apparue aussi une minorité qui pense que le contenu n'est pas sain [*jiankang* 健康], que sur le plan formel, les œuvres bizarres sont aussi incompréhensibles pour les masses populaires. Dans une certaine limite, cela a conduit à des actes de pollution spirituelle.

Dans cette contestation de l'autorité de *Meixie*, le rôle des enseignants et des étudiants des académies des beaux-arts a été déterminant. La revendication d'une plus grande tolérance dans le choix des sujets et des moyens, d'une pluralité des canaux pour les échanges avec la société, la redéfinition de l'art, de sa fonction ainsi que la nécessité de renouveler les concepts étaient au centre des débats. L'exploration de formes artistiques inédites par les jeunes artistes de la nouvelle vague de 85, qui combattent styles et concepts obsolètes, un peu comme leurs aînés du mouvement du Quatre mai 1919, n'a été possible, d'après Lu Hong (61), qu'en raison d'un climat favorable, créé par le mouvement de libération de la pensée et la politique d'Ouverture et de réformes[319] . Alors que Gao Minglu avait choisi de mettre en avant les motivations intellectuelles, comme la "peinture rationnelle" nourrie de lectures philosophiques, le parti pris de Lu Hong est de présenter cette "vague" par "collectifs" d'artistes, une des particularités de cette période, un phénomène de regroupements apparu dans plusieurs villes. *Xiamen dada* mené par Huang Yongping est le plus connu, ou des groupes souvent attachés à un territoire comme la communauté artistique du Nord [*Beifang yishu qunti* 北方艺术群体] avec Wang Guanyi. Ce deuxième chapitre se clôt sur l'exposition *China/Avant-garde* de février 1989. Ce sont les performances "interdites" qui sont à l'honneur dans le choix des illustrations (Xiao Lu tirant sur son installation

[319] Plus loin, Lu Hong (130) définira l'art de la nouvelle vague comme le produit du mouvement de libération de la pensée.

Dialogue, Zhang Nian en poule couvant ses œufs, le lavage des pieds de Li Shan, le *Marché aux crevettes* de Wu Shanzhuan) et des œuvres non-conventionnelles comme la sculpture "molle" *Messe de minuit* des frères Gao (Gao Shen et Gao Qiang), réalisée entre autres choses avec une centaine de préservatifs, l'installation "✓" de Yang Jun 杨君 et de Wang Youshen 王友身, aucune de ces œuvres n'étaient reproduites dans la plaquette de l'exposition. Lu Hong insiste aussi sur l'engagement de Li Xianting, le responsable de l'accrochage, dont il reconnaît le regard perspicace : ce sont les artistes qu'il avait regroupés dans une même salle pour "déstabiliser" le public qui ont ensuite porté l'art contemporain chinois sur la scène internationale (119) (*infra* p. 323).

La décennie quatre-vingt-dix est traitée en huit sections, en fonction de catégories techniques (peintures à l'huile, sculptures, installations, performances, *shixiang yishu* 视像艺术 ou "arts visuels de l'image" – soit les pratiques multimédias comme la photographie conceptuelle, la vidéo, les arts numériques et "FLASH" – l'art féminin, l'encre contemporaine) précédées d'une introduction générale. Lu Hong défend ce parti pris catégoriel dans son introduction. Cependant en abordant l'art des femmes sur le même registre qu'une catégorie technique, il manque ici de pertinence [320].

Cette décennie commence avec le déclin de la nouvelle vague, que Lu Hong explique par un retour à la culture nationale et la prise en compte de la réalité, une distanciation à l'égard des modèles occidentaux, une remise en cause d'un certain élitisme qui l'aurait coupé de la société. Ce revirement se produit dans le contexte des événements de Tian'anmen, ce que Lu Hong passe sous silence, tout en mentionnant une période de "réajustement [*jiaozheng* 调整]" au début des années 1990, marquée sur le plan politique par une condamnation violente de la "libéralisation bourgeoise", dans le domaine

---

[320] Les artistes sélectionnées par Lu Hong pratiquent peinture, sculpture, photographie, installation... et pouvaient très bien être insérées dans les sections précédentes. On retrouve certaines artistes présentées par Lü Peng (Yu Hong, Liu Hong, Li Xiuqin), Cai Jin, Jiang Jie, Shen Ling, Xu Xiaoyan, Shi Hui, Cui Xiuwen, et Qin Jiali), ainsi que Yin Xiuzhen, Lin Tianmiao citées par Gao Minglu, avec en outre Zhang Xin 张新 (née en 1967), Chen Yanyin 陈妍音 (née en 1958), Wang Yanping 王彦萍, Xiang Jing 向京 (née en 1968), Li Yanrong 李燕蓉 (née en 1965), Liu Manwen 刘曼文 (née en 1962), Feng Qianyu 冯倩钰 (née en 1974), Xing Danwen 邢丹文 (née en 1967), Yu Gao 喻高 (née en 1971) et Wang Peng 王芃 (née en 1971). Aucune de ces artistes n'a participé à *China/Avant-garde*.

artistique par une reprise en main des revues qui publient de nombreux articles stigmatisant les œuvres de la nouvelle vague. L'art contemporain chinois n'est toujours pas admis dans les expositions placées sous la responsabilité du gouvernement. Un apaisement relatif dans les relations avec le pouvoir ne viendra qu'en entrant dans les années 2000.

Le dernier chapitre consacré à l'art du début du XXIe siècle, « L'art contemporain chinois du nouveau siècle », est structuré en cinq parties. Dans la première, *Cong dixia dao di shang* 从地下到地上, mot à mot "du sous-sol à la surface" soit "de la clandestinité à la visibilité", un sous-chapitre introduit par une installation de Gu Dexin, Lu Hong résume comment l'art contemporain chinois a su établir sa légitimité à partir de la IIIe Biennale de Shanghai [321], rejoignant ensuite les expositions officielles, et prendre place au "club mondial des biennales et triennales réputées" (308). Il donne à cette évolution deux raisons, d'une part une réalité culturelle résultant des nombreuses expositions organisées en Chine et à l'étranger accompagnées d'éditions de catalogues, un travail académique assurant la visibilité des œuvres et qui a finalement suscité l'intérêt d'une nouvelle génération de dirigeants cultivés. Lu Hong insiste sur la nécessité de rechercher une forme de conciliation favorable aux échanges, car une tactique d'opposition serait contre productive (308). Cette nouvelle donne – je reprends ici la métaphore de Lu Hong dans *Pourquoi faut-il rebattre les cartes ?* – est concomitante de l'instauration du *soft power* dans les nouvelles stratégies de politique étrangère des autorités chinoises. La deuxième raison invoquée par Lu Hong est directement la découverte de l'efficacité du *soft power*, même si l'auteur n'utilise pas ce terme précis (308) :

---

[321] C'est en parallèle à cette biennale en 2000 que Ai Weiwei et Feng Boyi organisent l'exposition *Fuck off*, illustrant les tensions et malentendus de l'époque. Hou Hanru a assuré le commissariat de la biennale officielle. Lu Hong revient longuement sur le colloque organisé dans le cadre de la manifestation officielle centré au départ sur deux questions, la fusion culturelle et l'avenir des villes, mais les débats ont dévié sur "l'internationalisation" avec deux points de vue opposés : la nécessité d'effacer les différences Est-Ouest et d'adopter le langage plastique international, déjà uniformisé, le prix à payer pour se fondre dans le contexte artistique international, ou bien, tout en acceptant le dialogue au niveau international, préserver l'indépendance de l'art chinois, ce qui est différent d'un nationalisme étriqué. Lu Hong cite Wu Hung qui défend la spécificité de l'art expérimental chinois et qui doit être préservée par les artistes, c'est-à-dire sa marginalisation, et sauvegarder ainsi le pouvoir de création en résistant au processus de normalisation amorcé au cours de cette IIIe biennale. Lu Hong évoque l'organisation de la Biennale "Off" (*Bu hezuo fangshi* 不合作方式 – *Fuck Off*) dans ses "liens" (310). Parmi les 48 artistes d'avant-garde présentés, ceux dont les œuvres étaient constituées de cadavres humains ou d'animaux (installations ou performances) sont traités par Lu Hong dans la section suivante.

> En Chine, tout en persistant sur le plan économique dans la politique d'Ouverture et de réformes, alors que les échanges culturels au niveau international étaient de plus en plus fréquents, cette nouvelle génération de dirigeants a découvert avec perspicacité qu'organiser des "biennales" ou des "triennales" possédant le label art contemporain, c'est-à-dire favorisant le renforcement les échanges économiques et culturels au niveau international, avait aussi l'extrême avantage d'augmenter la renommée d'une ville ou d'un musée. On ne peut nier l'action de la plus haute importance sur la légitimation de l'art contemporain chinois de ce facteur déclencheur.

Cette volonté politique a incité à une plus grande rigueur dans le commissariat des expositions et dans la sélection des œuvres afin de se rapprocher des normes internationales. Une des répercussions importantes fut l'attrait des collectionneurs et le succès spectaculaire des œuvres dans les ventes aux enchères. Pour répondre à cette nouvelle situation économique – une demande supérieure à l'offre – les rares artistes concernés, désirant mener une vie "aristocratique", produisirent des œuvres en abondance, excessivement stylisées, abandonnant toute qualité critique, alors qu'une nouvelle génération a su maintenir exigence et vitalité dans ses productions (310).

Cet "art d'un autre genre" qui "assume de plus en plus le premier rôle" ["Linglei yishu" riyi dandang zhujue "另类艺术" 日益担当主角] est détaillé dans la deuxième partie. Cet "art autre" comprend l'installation, la performance, la photographie qui occupaient déjà une position dominante, et l'art vidéo qui prend de plus en plus d'importance au début du XXIe siècle. Lu Hong insiste sur cette génération née dans les années 1970 qui a grandi dans un contexte politique plutôt calme et une période économique faste, sans connaître les difficultés de leurs aînés, loin de tout idéalisme, juste en prise avec la société de consommation, les nouvelles technologies, la culture occidentale... d'où leur maîtrise de ces nouveaux médias et une grande liberté dans les thèmes qu'ils traitent dans leurs œuvres. Ils tournent le dos à l'idéologie, ne se sentent pas concernés par les problèmes qui touchent la société mais cherchent à exprimer des expériences personnelles et puisent leurs sujets dans "la sous-culture des jeunes" (312). Lu Hong propose une comparaison des œuvres entre ces deux générations. Chez les premiers, on trouve encore des œuvres largement narratives, attentives à exprimer les problèmes sociaux alors que

chez les plus jeunes, les œuvres adoptent une forme de micro-discours pour exprimer la quête d'un idéal personnel et une attitude empruntée aux lettrés. Cette jeune génération a aussi exploré avec audace de nouveaux territoires et techniques d'expression, elle a contribué à la promotion de l'art contemporain chinois, en subissant très peu l'influence de l'Occident. Elle s'est tournée vers la culture populaire de la réalité chinoise pour y puiser les sources d'inspiration, selon le précepte : "Nouvelle époque, nouveaux problèmes plastiques, nouveaux moyens pour y remédier". Plusieurs expositions citées par Lu Hong mettent en évidence ce changement (*Post-matérialisme* de Huang Du 黄笃, *Ukiyo-e pékinoises* de Feng Boyi, *Excès de goût* de Gu Zhenqing ou encore *Nouvel urbanisme* par Zhang Zhaohui [322]. Le choix des artistes présentés dans ce chapitre reprend et complète ceux de Gao Minglu ou de Lü Peng [323].

Le sous-chapitre « Les problèmes de transformations sanglantes entrainant des controverses morales [324] » analyse la réception des pratiques à l'origine de violentes polémiques en ce début du XXIe siècle, soit la mutilation de son propre corps et l'utilisation de cadavres humains, de foetus morts-nés ou d'animaux, pour réaliser des vidéos, des performances ou des installations, transgressant les conventions et les normes sociales. Les critiques familiers de l'art contemporain, face à ces actions sans commune mesure avec les performances du milieu des années 1990 mettant en scène des corps nus,

---

322 Huang Du, né en 1965, a organisé l'exposition *Post-matérialisme ["Houwuzhi* "后物质"] à Pékin en 2000 ; *Beijing 'fushihui'* 北京 '浮世绘' ['Ukiyo-e' Pékin] de Feng Boyi s'est tenue en octobre 2002 au Beijing Tokyo Art Project (BTAP), centre d'art situé dans le complexe *798* de Pékin ; Gu Zhenqing 顾振清 né en 1964 a organisé *Quwei guosheng* 趣味过剩 [Excès de saveur] en 2002 à Shanghai au Centre d'art 3H, exposition présentée l'année suivante à New York à la galerie Chambers avec comme titre *Too Much Flavour* avec les œuvres de Hong Hao 洪浩, Shi Jinsong 史金淞, Weng Fen 翁奋, Qiu Zhijie 邱志杰, Jin Feng 金锋, Zhou Xiaohu 周啸虎 et Zhu Fadong 朱发东 ; Zhang Zhaohui 张朝晖, artiste et commissaire, né en 1965, présente en 2002 au Musée de Canton *Xin dushi zhuyi* 新都市主义 [Nouvel Urbanisme].

323 Lu Hong à travers le choix des illustrations met en avant Wang Jianwei, Hu Xiangdong 胡向东, Liu Jin 刘瑾, Hong Hao, Hai Bo, Wang Bo 王波, Wang Qiang 王强 et Sheng Qi, Zeng Xun 曾循, Wang Guangyi, Gao brothers, Luo Zidan 罗子丹, Wang Qingsong 王庆松, Zhan Wang 展望, Huang Rui, Liao Xiaochun 廖晓春, Liang Juhui 梁钜辉, Weng Fen 翁奋, Li Bangyao 李邦耀, Yuan Xiaofang 袁晓舫, Wang Gongxin 王功新, Zhou Xiaohu 周啸虎, Chen Shaoxiong 陈劭雄, Lu Jun 陆军, Feng Feng 冯峰, Yu Ji 余极, Dai Yun 戴耘, Feng Mengbo 冯梦波, Shi Yong 施勇 et quatre artistes femmes : Duan Jianyu 段建宇, Sun Guojuan 孙国娟, Shi Tou 石头 et Cui Xiuwen. Dans cette liste, Sheng Qi, Wang Guangyi, les Gao brothers, Li Bangyao ont participé à *China/Avant-garde.*

324 Soit « Xuexing hua de wenti yinfa daode zhenglun 血腥化的问题引发道德争论 ».

ont délaissé les aspects artistiques pour soulever des questions morales. Des textes d'une rare violence verbale, parus dans divers périodiques à partir de l'année 2001, en mettant ces pratiques à l'index, ont porté préjudice à l'ensemble de l'art performatif, déjà maintenu à l'extérieur des musées – pour *China/Avant-garde*, toute performance était strictement interdite – des pratiques qui restent toujours difficiles à exposer. Les médias n'ont jamais autant prêté attention aux événements artistiques. De nombreux journalistes, attirés par le scandale, ont donné ainsi une publicité inappropriée à ces mises en scène macabres, tout en attisant la curiosité du public. La polémique a largement dépassé les milieux de l'art : le ministère de la Culture les a formellement interdites dès avril 2001, puis au sommet de l'État, lors du symposium organisé par le Comité central du parti communiste le 22 novembre 2001 portant sur l'édification morale du citoyen, le président du symposium et plusieurs spécialistes montés à la tribune les ont condamnées.

Lu Hong dénonce la partialité et la vénalité des journalistes qui ont brouillé critique plastique et condamnation morale, dans un ensemble de textes rédigés sous influence émotionnelle. Ainsi, dans l'un des premiers, publié le 8 janvier 2001 dans *Wenyibao* 文艺报 [Journal de l'art et de la littérature] « Au nom de l'art : l'impasse de l'art avant-gardiste chinois », l'auteur Yang Ang 扬盎 répertorie tous les actes de barbarie commis par "l'art de la performance extrême" et condamne les transgressions sociales et morales ; Xiang Nan 向南 dénonce dans *Meishu* de janvier 2001 un "art nuisible" « Youhai de yishu 有害的艺术 », l'auteur accumule les attaques à l'encontre de ces "choses provocantes, décadentes, obscènes, pornographiques, sanguinaires"... qui "empruntent l'appellation d'art moderne" et ne cherchent qu'à produire de l'effet, "contaminant l'environnement social", "corrompant et détruisant tous les efforts entrepris pour construire une civilisation spirituelle", et ayant une influence déplorable "sur la santé mentale de la jeunesse, et plus particulièrement les étudiants d'écoles d'art". En écho au texte de Yang Ang, le *Périodique de la Société chinoise* [*Zhongguo shehui daokan* 中国社会导刊] et *Meishu* ont publié en mars et avril deux séries d'articles, où les reproches majeurs des auteurs de ces textes étaient la violation des principes éthiques de la société et la violation des règles de l'art. Selon eux, les artistes en

produisant ce genre de performances ont recherché des profits, en "stupéfiant" les "employeurs européens et américains" et en utilisant des moyens "pires que la cruauté, pires que la nausée", soit "Ils ont violé l'art au nom de l'art" [325]. Ces descriptions partiales et excessives d'une presse généraliste peu scrupuleuse ont incité la plupart des lecteurs à considérer que les performances artistiques en Chine consistaient à "Manger des enfants" et à "maltraiter cruellement des animaux". Dans le milieu de l'art contemporain, artistes et critiques ont aussi, dès l'apparition de ces actions extrêmes, manifesté leur objection. Lu Hong s'appuie sur des extraits de textes de plusieurs critiques. Par exemple Dao Zi 岛子 s'attache aux "matériaux" issus du monde médical utilisés par ces artistes, à la mise en scène qu'il compare à des rituels de sacrifices et évoque l'artiste anglais Damien Hirst. Peng De, à l'aide de nombreux termes cliniques, entre symptôme et diagnostic, condamne la violence, le mauvais goût et dénonce arrogance et mégalomanie chez ces artistes.

Lu Hong (352) cite aussi Feng Boyi, l'un des commissaires de l'exposition *Fuck Off* qui présentait ces artistes (Zhu Yu, Yang Zhichao, Xu Zhen, Xiao Yu, Sun Yuan, Qin Ga, Peng Yu, He Yunchang...). Feng souligne la position critique de cette forme d'"addiction à la cruauté", qui ne fait que révéler une réalité de la société. Mais Feng insiste aussi sur l'ambiguïté des émotions des spectateurs en proie à une sorte de fascination. Il pose aussi la question de la légitimation institutionnelle de ces formes artistiques :

> Les artistes d'avant-garde qui prennent la blessure et l'auto-cruauté comme sujet, utilisent l'action de blesser et la sensation de la douleur. [Leur but] est premièrement de partir de là pour montrer la réalité d'une autre facette des conditions de vie, de l'expérience sociale, de la mémoire de la société, et par une introspection de leurs propres expériences directes, apporter une critique et un mécanisme d'équilibre à la culture populaire, au langage juridique, une influence radicale sur la vie en société ; deuxièmement de transformer le sadisme de la réalité sociale en auto-cruauté que s'inflige la victime de maltraitance, et de là considérer le drainage de la souffrance de la vie quotidienne, voire soutenir cette "addiction à la cruauté", en masquant la revanche des faibles, la vengeance face à ces conduites brutales au moyen de

[325] Lu Hong se réfère à un article de Zhang Xiaoling 张晓凌 (né en 1956), paru dans *Meishu* en avril 2001, intitulé « Zhi you qianwei yishu caineng zangsong qianwei yishu 只有前卫艺术才能葬送前卫艺术 [Il n'y a que l'art d'avant-garde qui peut ruiner l'art d'avant-garde] ».

> sang et de chairs dégoulinantes ou mortes. De plus ceux qui se maltraitent eux-mêmes et le public s'excitent mutuellement dans le processus de démonstration et de présentation, dans l'expérience psychologique et visuelle consistant à retenir le souffle. Ils obtiennent une sorte de plaisir cruel et d'ivresse, les conduites brutales oppressantes mènent à l'explosion. Les expériences de blessures, d'auto-cruauté semblent poussées vers une violence légitimée à l'intérieur de l'institution de la cicatrice rationalisée. Bien qu'elle soit insupportable, tel un coup de foudre, elle excite une part indiscutable dans nos expériences de confrontation et aussi d'évitement. En même temps, inévitablement elle apporte un choc et un doute vis-à-vis de la morale traditionnelle. Ce choc et ce doute dépendent de l'art qui ne peut influencer sur le plan moral la valeur de quelqu'un [326].

Lu Hong présente les artistes impliqués dans ces expérimentations en revendiquant un point de vue académique et impartial. Il retient deux aspects, la nécessité de condamner ces pratiques qui outrepassent les normes sociales, et les critères d'évaluation qui ne doivent pas s'attacher seulement à la morale, mais prendre en compte la pertinence des moyens plastiques utilisés en fonction des "problèmes culturels concrets que les artistes tentent de poser et de résoudre". Ces derniers questionnent en priorité la réalité sociale, et ne recherchent pas d'effet esthétique. Ainsi Lu Hong distingue plusieurs facteurs concernant : la beauté et l'art, la filiation de ces expérimentations qui s'inscrivent dans le prolongement des différentes pratiques artistiques, la transgression des conventions, les critères de jugement – la morale et l'art appartenant à deux domaines séparés –, l'évolution des thématiques traitées et des critères catégoriels, l'impact de la violence, un usage approprié, la question du bon goût et de la culture élitiste. Pour illustrer ce sous-chapitre, Lu Hong a choisi des reproductions des performances de Zhu Yu (greffe de sa propre peau sur un quartier de porc), Yang Zhichao (marquage au fer rouge, implantation de végétaux dans sa chair), Yu Ji 余极 (performance avec des poussins), Xiao Yu, Wu Gaozhong 吴高钟 (qui se blottit à l'intérieur d'une carcasse de buffle).

Lu Hong, en traitant de ces œuvres produites sur un temps assez court – fin 1998 à 2001 – décrit les réactions du public et de la presse et propose une analyse dépassionnée, avec des critères contextualisés. Si He Yunchang

---

[326] Références données par Lu Hong : Feng Boyi, « Jixing lishi wenhua huanjing xia de bingtai jiqing 畸形历史文化环境下的病态激情 [Passion morbide dans un contexte culturel et historique difforme] ». En ligne <http://www.artda.cn/view.php?tid=8777&cid=10>. Consulté le 2 juin 2014.

poursuit son travail autour de l'auto-mutilation, si Peng Yu et Sun Yuan continuent de mettre en scène des animaux comme les chiens d'attaque, la majorité de ces artistes ont renoncé à ce genre de pratiques. Lu Hong souligne à juste titre que le problème posé est celui des limites mêmes de l'art. Il rejoint en cela l'analyse que Marion Bertagna propose dans « Corps et Violence » [327].

L'art plus conventionnel, dont les pratiques sont désignées par l'expression *jiashang* 架上, soit "sur support" (chevalet pour la peinture, socle pour la sculpture), est aussi présenté par Lu Hong dans l'avant-dernier chapitre, "un art contemporain" dont "la vitalité est sans limite" (360) [328] . Il reconnaît de nombreuses innovations chez ces artistes qui ont su s'éloigner du réalisme, questionner les médiums (principalement la peinture à l'huile, les arts graphiques et la sculpture) et tirer parti des formes artistiques plus expérimentales, abordant des problématiques sociologiques mais aussi conceptuelles. Pour cette raison, Lu considère qu'ils ont apporté une contribution fondamentale au développement de l'art contemporain chinois.
Pour illustrer cet art *jiashang*, Lu Hong a fait un choix très éclectique. On y trouve les protagonistes de l'art cynique comme Fang Lijun, Yue Minjun, Xin Haizhou, des artistes sarcastiques tels que le peintre Liu Dahong 刘大鸿 ou les sculpteurs Li Zhanyang et Chen Wenling 陈文令, des artistes qui travaillent l'encre comme Huang Yihan 黄一瀚. Les autres artistes choisis dans ce chapitre ont simplement suivi la voie ouverte par leurs prédécesseurs dans les années 1990, sans renouveler le langage pictural. Lu Hong accorde un intérêt exagéré à des œuvres de facture grossière, représentant des sujets rebattus, avec des effets de séduction, mais qui semblent correspondre à sa conception

---

[327] Sur l'origine et la signification de l'ensemble de ces pratiques, plus particulièrement la description de l'exposition "Post-sensibilité (Post-sense Sensibility : Alien Bodies and Delusion), cf. BERTAGNA Marion (2003) « Corps et violence » in *Alors la Chine ?* Paris : Centre Pompidou. 388-391.

[328] Lu Hong a publié en 2002 un texte sur cette distinction qu'il juge non pertinente. Cf. « Shi zhen wenti haishi jia wenti 是真问题还是假问题 [Est-ce une vraie ou une fausse question ?] » publié une première fois dans le numéro 2002-1 de la revue *Meiyuan*, puis repris en 2003 dans *Weishenme yao chongxin xipai* 为什么要重新洗牌 What is "Reshuffle" [Pourquoi faut-il rebattre les cartes] (p. 1-5). Le terme *Jiashang* a été utilisé dans le titre de la 1ère biennale de Chengdu organisée par Liu Xiaochun et Gu Zhenqing, inaugurée le 17 décembre 2001. Elle s'est tenue au musée d'Art contemporain de Chengdu. Le titre choisi et contesté était "*Jiashang•yangban*" "架上•样板" soit "Chevalet•gabarit", traduit en anglais par *Yangban model art in China*.

de l'art telle qu'il la propose en guise de conclusion dans la dernière partie de son ouvrage, pour "assainir" l'art contemporain chinois.

Dans ce texte moralisateur, Lu Hong fustige les artistes arrivistes et rappelle les missions de l'art qui doit "se soucier des conditions de vie et des mentalités" et doit "être critique vis-à-vis des phénomènes d'aliénation sociale qui s'immiscent dans notre vie et notre conscience". L'art contemporain est une "résistance à l'art sacralisé, élitiste", en s'intégrant à la vie quotidienne. Ainsi l'art qui s'oriente à l'opposé, avec des signes monstrueux, anormaux, troublant l'ordre moral est, selon l'auteur, causé par la logique du marché. La provocation devient la seule préoccupation des jeunes artistes en mal de renommée, une stratégie visant à créer des "événements". De telles méthodes agressives ont perdu toute légitimité, et sont préjudiciables à l'art contemporain que le public perçoit alors comme une "calamité". En changeant de registre, Lu Hong (396) compare cette attitude qu'il juge "puérile" à l'incontinence nocturne des jeunes enfants qui cherchent à attirer attention et sollicitude de la part des adultes (!). Le critère d'appréciation de l'art reste "une réflexion et une attention sérieuse à l'égard de la vie". L'art doit établir un dialogue avec la société, ainsi les artistes doivent se concentrer sur leur mission et non sur des stratégies douteuses pour attirer l'attention. Lu Hong rappelle les critères d'évaluation de l'art contemporain, qu'il résume par ordre prioritaire : s'attacher à des problèmes sensibles de la culture contemporaine ; refléter profondément l'expérience singulière de l'artiste ; exprimer avec intelligence de nouveaux concepts. Dans ce passage Lu Hong insiste sur la déontologie, tout en admettant que l'opportunisme soit nécessaire pour progresser dans une carrière artistique.

Le deuxième point abordé est celui de la copie ou "le piège de la copie" [*mofang de xianjing* 模仿的陷阱], soient les formes de plagiats de l'art contemporain occidental, en particulier les styles de Damien Hirst et de Jeff Koons. Lu Hong choisit de décrire longuement les stratégies des artistes britanniques connus sous l'appellation YBA *Young British Artists* et insiste plus particulièrement sur *The Holy Virgin Mary*, une toile de Chris Ofili réalisée avec de la bouse d'éléphant en 1996. Il précise que le plagiat importe des œuvres sorties d'un contexte historique spécifique, différent de

celui de la civilisation chinoise, et qu'une telle démarche ne peut rencontrer qu'incompréhension auprès du public. Lu revient sur l'utilisation de corps humains ou d'animaux, un usage selon lui complètement étranger à la culture chinoise, selon le proverbe "La peau et les cheveux de l'homme sont reçus des parents, ils ne peuvent être abandonnés", mais il n'explique pas comment cette pratique s'inscrit dans la culture occidentale. Lu Hong dénonce le plagiat, une stratégie pour atteindre la célébrité, soit la reconnaissance par le milieu de l'art occidental. Cela amènerait les artistes à concevoir des "chinoiseries", des œuvres avec un contenu chinois mais modélisées selon l'attente du public occidental, perdant ainsi toute identité culturelle. Pour Lu Hong "contemporanéité" ne rime pas avec "occidentalisation". Les artistes se doivent d'être les hérauts modernes de la culture traditionnelle chinoise [329]. Lu revendique un art fondé sur la "différence" qu'il définit comme "un système de valeurs d'une éthique politique, d'une justice et d'une morale sociale qui ne refuse aucune théorie abstraite, générale, universelle, et s'oppose à utiliser un critère unique pour interpréter et évaluer l'art de cultures différentes."

Condamnant la copie, Lu Hong rappelle que l'artiste, confronté à des questions, doit travailler avec des idées personnelles. Une telle vision de l'art est romantique et conservatrice. En effet, dans les pratiques complexes actuelles, la "culture" d'un artiste ne se limite pas à sa propre culture. Des œuvres et des images d'horizons divers alimentent son travail, le processus de création passe par des associations d'idées, des citations, des emprunts que le spectateur prend ensuite plaisir à démêler. La copie, la réplique, le clonage, peuvent même être une revendication complète chez certains artistes [330].

De même, en abordant la sur-interprétation qu'il nomme 'l'épais brouillard de la sur-interprétation [*Guodu chanshi de miwu* 过度阐释的迷雾]" (400), Lu

---

[329] Lu Hong rejoint ici Wang Nanming qui qualifie ces pratiques de post-coloniales (*infra* p. 665). Mais Lu aborde une question fondamentale à laquelle il ne répond pas, à savoir un artiste chinois est-il d'abord un artiste (si oui, son travail est évalué comme n'importe quel travail artistique), ou est-il d'abord chinois ? Dans ce cas, les critiques mettent en avant cette revendication, comme Dai Dan avec l'œuvre de Cai Guoqiang (*infra* p.521 *sqq.*).

[330] Je pense notamment à l'américaine Elaine Sturtevant (1930-2014) ou Maurizio Cattelan (né en 1960) qui présenta en 1997 à la galerie Perrotin *Moi-même-Soi-même,* un clone de l'exposition que Carsten Höller présentait au même moment dans la galerie voisine Air de Paris.

défend en fait un art "au service du peuple" [331]. Le sens des œuvres doit être immédiat et compris sans efforts. Il préconise que les artistes ne fassent référence qu'à des situations connues du public et évitent d'imposer leurs propres symboles. Pour défendre une telle conception pédagogique de l'art, qui ne doit pas être trop "académique" – un art illustratif, métaphorique – il prend deux exemples, dont l'installation de Huang Yongping "Machines à laver" de 1994. Dans cette pièce (Ill. 64), l'artiste a entassé de la pâte à papier, le résidu de journaux qu'il avait placés dans des lave-linge. Il a modelé cette pâte en ayant recours à une forme obtenue par le moulage d'une tombe caractéristique du Sud de la Chine, forme peu connue des spectateurs, rendant l'interprétation de l'œuvre difficile, voire impossible – une démarche regrettable, une "faute" de l'artiste – à en croire Lu Hong.

Il était donc logique que l'élitisme soit aussi condamné par Lu Hong (404) qui constate que l'art contemporain, en apparence très prospère, ne concerne qu'un petit nombre de gens. Il fustige donc chez la plupart des artistes l'absence d'échanges, un certain mépris du public, une séparation de la vie réelle, une attirance pour la culture occidentale qui alimente des œuvres incompréhensibles, une ivresse de l'expression de soi qui ne témoigne que de la mégalomanie, une tendance à plagier l'art occidental à la mode, soit une idéologie élitiste. Réfléchissant à de nouveaux espaces publics [332], Lu Hong préconise que l'artiste s'immisce dans le public, qu'il se considère comme un de ses membres, pour partager la même expérience de vie quotidienne d'où il tirera concepts artistiques et moyens d'expression (410-11). Il ne doit pas imposer les questions que lui-même juge importantes, mais repérer avec l'aide de ce public, celles qui sont les plus sensibles dans la culture contemporaine. Il s'appuie sur John Fiske (1842-1901), auteur anglais, spécialiste de la sociologie de la culture (412) :

---

[331] Réfléchissant à de nouvelles conceptions d'espaces pour recevoir le public, Lu Hong (410) donne comme exemple le travail de Xu Bing qui s'appuie justement sur le slogan "Servir le peuple" [*wei renmin fu wu* 为人民服务]. Plus loin, l'auteur reconnaît que Xu Bing propose en fait une interprétation contemporaine du discours de Mao à Yan'an (en 1942).

[332] Sur ce point, Lu Hong se réfère à deux auteurs allemands, Alexander Kluge, écrivain et cinéaste, et Oscar Negt, auteur de *L'espace public oppositionnel* (trad. par Alexandre Neumann) et publié aux éditions Stock en 2007).

> Selon John Fiske, les "œuvres classiques" de la tradition appartiennent au "texte d'auteur", leur profondeur est complexe. Elles sont d'une part un art qu'une petite élite culturelle est capable d'apprécier, et d'autre part elles construisent le capital d'un statut et d'une fierté de classe. Mais l'art contemporain est totalement différent de cela, il a complètement aboli la fonction centrale de "l'œuvre d'art" dans la culture et l'a remplacé par les échanges et la production de sens. Suivant le point de départ d'un tel objectif, premièrement il souligne que l'œuvre nécessite d'avoir des liens et des corrélations ici et maintenant avec l'expérience de vie du public ; deuxièmement, il encourage les artistes dans leur travail de création à réserver une place majeure aux spectateurs. En d'autres termes, l'artiste doit réfléchir au moyen de créer une composition artistique ouverte pour laisser aux spectateurs la possibilité de créer du sens dans une situation spécifique ; troisièmement, de plus, il pose les questions au moyen de l'œuvre, et ne cherche pas à donner une réponse concrète à certaines questions. En conséquence il s'oppose aux moyens traditionnels qui laissent les spectateurs se creuser la tête pour comprendre les œuvres.

Si on ne peut qu'approuver les recommandations de Fiske, Lu Hong en déduit qu'en raison de la spécificité du contexte chinois, les artistes, pour répondre à l'attente du public, doivent se centrer sur les cultures indigènes et la sous-culture populaire.

Pour conclure son livre, Lu Hong en appelle à la perspicacité dans *Zhongyao de shi zhihui* 重要的是智慧 [Ce qui est important, c'est la perspicacité], une notion qu'il pose comme critère d'appréciation de la posture de l'artiste. La perspicacité chez Lu "reflète la capacité de l'artiste à trouver dans la vie contemporaine des questions qui se focalisent sur la culture", en raison des transformations économiques et techniques depuis l'Ouverture et les réformes. Ces questions, liées à l'économie de marché, concernent la quête spirituelle, l'affaiblissement des concepts moraux, l'amour de l'argent et l'égoïsme, et sont sujets de discussions dans les milieux académiques. Elles seraient à l'origine de l'émergence de l'art contemporain dans les années 1990 (416) qui, en proposant des réponses appropriées, impulse un développement sain de la culture contemporaine. Lu Hong insiste et investit l'artiste, plus particulièrement celui qui pratique la performance, d'une mission de guide spirituel quasi-religieuse : "s'intéresser avec conscience aux affaires publiques, être attentif au destin de l'humanité, préserver les connaissances morales de la société [*shehui liangzh*i 社会良知]", et plus loin, "à partir des problèmes importants qui menacent la vie du public, développer de nouveaux

matériaux d'expression ou de nouveaux concepts artistiques, puis apporter aux gens un éclairage culturel".

Cette vision de l'artiste n'est pas propre à Lu Hong, on la retrouve aussi chez Gao Minglu pour qui l'artiste ne doit pas s'enfermer dans une tour d'ivoire – une métaphore pour dénoncer l'art élitiste – , chez Li Xianting qui en 1988 dessinait l'artiste en "grande âme passionnée par la vie", impliqué dans les bouleversements sociaux (*supra* p. 251), ou encore chez Wang Nanming qui aspire à un art qui intervient, s'immisce dans la société (*infra* p. 669 *sqq*.).

Mais la "perspicacité" ne suffit pas pour garantir la qualité de l'œuvre, l'artiste doit aussi selon Lu faire preuve d'originalité pour atteindre un "effet artistique sans précédent", montrer des qualités concernant l'adéquation du langage plastique aux concepts artistiques, une connaissance approfondie à la fois de la culture traditionnelle, populaire, des textes juridiques du contexte culturel et utiliser à bon escient la rhétorique de l'art contemporain. Ce portrait que Lu Hong dresse de l'artiste est au minimum ce que l'on attend d'un artiste ! Les œuvres choisies pour illustrer cette "conclusion" en forme de profession de foi sont essentiellement des peintures [333], une photographie de la performance de Xie Deqing 谢德庆 [Tehching Hsieh, artiste taiwannais] et deux installations (Huang Yongping et Liu Jianhua). Parmi ces œuvres, Lu Hong n'en mentionne que deux dans son texte, celles de Huang Yongping et de Tehching Hsieh.

Lu Hong, qui privilégie parmi ses différentes compétences son statut de critique, insiste beaucoup dans sa préface sur son choix de mise en page qui met indéniablement en valeur les œuvres. Aussi je me suis intéressée aux commentaires qui accompagnent certaines reproductions. Parmi les illustrations, deux peintures ont retenu mon attention, l'une en raison de sa facture et de son sujet, l'autre pour la place qu'elle occupe aujourd'hui dans les différents discours sur l'art contemporain. Pour la première, il s'agit d'un portrait de Sartre, réalisé en 1980 par Zhong Ming 钟鸣, un artiste né en

[333] Peintures de Zeng Fanzhi 曾凡志, Yang Guoxin 杨国辛, Mao Xuhui 毛旭辉 (né en 1956), Tang Zhigang 唐志冈 (né en 1959), Tu Hongtao 屠宏涛 (né en 1976), Zhao Nengzhi 赵能智 (né en 1968), Xiong Lijun 熊莉钧 (née en 1975), Xiong Yu 熊宇 (né en 1975), Shi Lei 石磊, Lu Cheng 陆琤 (née en 1979), Li Hua 李华 (né en 1980).

1949 [334]. Une telle peinture (Ill. 25) montre combien la philosophie occidentale, en particulier le mouvement existentialiste a, dès la fin de la Révolution culturelle, influencé les intellectuels chinois. Notons que *Critique de la raison dialectique* est paru en version chinoise aux éditions Shangwu yinshuguan en 1963. Les autres œuvres de Sartre n'ont été traduites qu'à partir de 1986, bien que *Histoire abrégée de la philosophie européenne*, un des rares livres accessibles pendant la Révolution culturelle (Leys, 1972, 163-167) donnait un aperçu caricatural de l'existentialisme. Zhong Ming a écrit un long article dans *Meishu* du mois de février 1981 (7-9) expliquant ses motivations, en réponse à l'incompréhension que son tableau a suscitée lors de son exposition à Pékin en novembre 1980. S'il justifie le choix de Sartre en raison des idées philosophiques de ce dernier, l'artiste n'aborde pas le traitement plastique de sa toile, pas plus que Lu Hong dans son commentaire. L'œuvre est reproduite dans le livre avec un recadrage, éliminant ainsi un double tracé simulant maladroitement le cadre du tableau [335]. La composition, l'organisation des éléments, le traitement des couleurs, l'économie des moyens, auraient mérité une analyse, mais seule l'interprétation a retenu l'attention de Lu Hong. De même, pour la deuxième, l'œuvre de Meng Luding et Zhang Qun datée de 1985, *Nouvelle ère : Révélation d'Adam et Ève* est minutieusement décrite, mais dénotation et connotation sont parfois confondues [336]. Lu Hong, tout comme Gao précédemment (*supra* p. 256), ne note ni la répétition des cadres, ni le traitement de la transparence (le verre brisé du cadre au premier plan), et aborde à peine l'analyse plastique de l'œuvre. Il évoque juste le style "surréaliste" au début de sa notice, et plus loin il mentionne une composition inhabituelle. Son interprétation est proche de celle de Gao : "Pour la jeunesse

---

[334] Lu Hong (26) donne 1964 comme année de naissance, ce qui lui aurait fait 16 ans au moment de peindre le portrait de Sartre, il est de plus signalé par Gao Minglu parmi les artistes fréquentant les milieux underground de Pékin en 1974. Différents textes présentant Zhong Ming sur internet précise 1949 comme date de naissance, ce qui paraît plus plausible. Simone de Beauvoir possédait ce tableau dans sa collection.

[335] Dans le numéro de *Meishu* de 1981-11, le portrait de Sartre est reproduit avec le tracé. Les dimensions sont données : 110 x 170 cm. C'est donc une toile relativement imposante.

[336] Par exemple, lorsque Lu Hong décrit le personnage situé dans le coin droit en bas du tableau comme un jeune homme affamé. De plus Lu mentionne couteau et fourchette, mais les couverts ne sont pas visibles, devant le personnage on ne voit sur la table qu'une assiette vide, brisée, décorée du symbole du *yin* et du *yang*. La reproduction de cette toile, comme pour le portrait de Sartre précédemment, est recadrée dans le livre de Lu Hong, Les deux portes anciennes situées en arrière plan des deux nus ne sont pas visibles.

de la Chine moderne qui s'est réveillée, mieux vaut comme Adam et Ève manger les fruits du danger, que de vouloir rechercher facilité et confort" (66). Pour Lu Hong, le choix d'Adam et Ève au jardin d'Eden représente l'idée de la libération de l'humanité. Ces emprunts à la culture occidentale, selon lui, étaient à l'époque familiers pour le public chinois. Les critiques lors de la première exposition de l'œuvre soit l'"Exposition internationale des jeunes" à Pékin en 1985 [337], ont condamné non seulement les nus au premier plan mais aussi l'impression de scepticisme qui se dégage du tableau. Lu Hong considère cette peinture comme hautement symbolique, fonctionnant comme une image de propagande. Cette toile qui obtint un des trois premiers prix de l'exposition, fut le porte-drapeau de la nouvelle vague. Les deux artistes ont publié un texte pour expliquer leur démarche dans le numéro 7 de *Meishu* (juillet 1985 (47-48) « Révélations d'une nouvelle ère » . Ils y revendiquent leur

[337] Cette exposition, présentée au NAMOC en mai 1985, dont le titre complet est *Qianjin zhong de Zhongguo qingnian mei zhan* 前进中的中国青年美展 [Exposition artistique des jeunes chinois qui vont de l'avant] a été organisée par le Comité d'organisation international des jeunes, d'où son appellation abrégée en "Exposition internationale des jeunes". Y étaient exposées des œuvres reflétant les tendances à la rationalité et à la méditation philosophique, c'est en fait la première manifestation du mouvement de la nouvelle vague. (Lu Hong, 65). Gao Minglu dans *Mouvement artistique de 85*, Vol 1 (105) précise le nombre de peintures : 572 pour les jeunes de la Chine continentale, 54 pour les artistes chinois vivant à l'étranger et 61 pour les peintres confirmés. Les œuvres les plus intéressantes étaient dans la partie réservée aux jeunes peintres de RPC, étudiants d'écoles d'art, la CAFA y était la mieux représentée. Distribution des récompenses : trois premiers prix, dix seconds prix, trente troisièmes prix et cinquante cinq prix d'encouragement.

intérêt pour les théories philosophiques [338].

Ces exemples montrent quelques négligences de la part de Lu Hong malgré sa "profession de foi". Reproduire des œuvres tronquées sans le signaler est peu digne d'un critique d'art et témoigne d'un regard "pictural" déficient privilégiant le contenu au détriment de la forme. Cela confirme le peu d'intérêt en général de la plupart des critiques chinois pour l'analyse simplement plastique des œuvres, alors que c'est ce qui devrait constituer l'essentiel de leur travail.

La chronologie de 1979 à 2004 établie par Liu Yuan 刘媛 recense principalement les expositions, les colloques, quelques publications, des ouvertures de musées et la fondation de laboratoires de recherche.

Avec une mise en page qui facilite la lecture, le pari de Lu Hong de s'adresser à un large public est réussi. Mais la conception sociale de l'art que l'auteur défend, les jugements moraux qu'il porte sur les artistes, l'importance qu'il accorde aux catégories techniques, suggère chez lui une attitude conservatrice et une défaillance théorique en limitant sa réflexion au contenu : l'art doit porter un message positif et diffuser les valeurs de la culture chinoise. Or considérer l'œuvre d'art comme une source de connaissances, un

---

[338] He Guiyan, dans un texte consacré à l'écriture de l'histoire de l'art (2009) sur lequel je reviens plus loin (*infra* p. 344 *sqq*.) analyse aussi cette toile, en comparant les approches formaliste et sociologique, et en l'inscrivant dans le développement de l'art chinois : cette "œuvre combine le réalisme académique et le surréalisme occidental, et de nombreux symboles : les deux jeunes gens personnifiant Adam et Ève, les pommes, les portes de la Cité interdite, la Grande muraille, les falaises de Dunhuang en arrière-plan, sont des vecteurs de concepts culturels." He Guiyan interroge cette manière d'exprimer des concepts par des images et suggère que cette toile est une des œuvres représentatives du tournant iconique de la peinture contemporaine chinoise. Ce mode de "discours iconique" pourrait avoir supplanté le mode de narration littéraire de la peinture des "cicatrices" et avoir inspiré ensuite le détournement et la juxtaposition d'images du pop politique, initiant l'application des techniques d'analyses de l'iconologie et de la sémiologie. Le tout en accord avec l'orientation culturelle avant-gardiste de la nouvelle vague. Cette toile est le symptôme culturel de l'époque qui incarne l'espoir de liberté de la jeunesse qui poursuit une libération sexuelle.
L'analyse sociologique de l'œuvre interprète la figure de la femme nue, qui a suscité une polémique. Ces nus incarnent "dieu", différent du nu d'*Olympia*. He Guiyan rappelle la réception de cette peinture de Manet et la relation entre Olympia et Venus. En raison du climat politique de l'époque (lutte contre la pollution spirituelle venue de l'Occident), dans les années 1980, les réactions des spectateurs de *Nouvelle ère*, tout comme pour les nus chastes des fresques de l'aéroport de Pékin..., similaires à celles du public d'Olympia, ont été particulièrement hostiles. Ève focalise les polémiques dans la société de l'époque. Ce texte intitulé « L'écriture de l'histoire de l'art contemporain chinois à l'époque historique post-art : réflexions concernant quelques problèmes dans l'écriture de l'histoire de l'art contemporain chinois » a été publié initialement dans le magazine *Art Today,* puis sur internet avec des ajouts dont un long développement consacré à l'œuvre de Manet et à cette toile phare de la nouvelle vague. En ligne <http://www.artnow.com.cn/Discuss/DiscussDetail.aspx?ChannelID=583&ArticleID=24486>. Consulté le 2 juin 2013.

témoignage de la réalité, ce dont ne doute pas Lu Hong, est un point de vue controversé (Rochlitz, 34). L'œuvre nous informe beaucoup plus sur la vision de l'artiste et la conception de son métier, que sur la réalité sociale. Et rien ne dit qu'une œuvre engagée politiquement (avec une tendance juste) est artistiquement pertinente, ou pour reprendre les termes utilisés par Walter Benjamin le 27 avril 1934 lors d'une conférence donnée à l'institut pour l'étude du fascisme à Paris, en visant les œuvres littéraires : "cette tendance littéraire, contenue implicitement ou explicitement dans toute tendance politique juste, c'est elle et rien d'autre qui fait la qualité de l'œuvre" [339].

Lu Hong, tout comme Lü Peng, est tributaire d'une conception marxiste de l'histoire, avec une forte tendance au causalisme pour aborder les œuvres, au détriment d'une approche analytique et plastique. En aspirant à un art intégré à la vie, ils se rapprochent des avant-gardes historiques (le mouvement Dada et le premier surréalisme dont les projets visaient à révolutionner la vie), mais comme le signale Bürger (12), la résorption de l'art dans la vie a échoué, le projet avant-gardiste, tout comme les idéaux du mouvement du Quatre mai, ont sombré dans les guerres qui ont marqué le XXe siècle en Occident ou en Chine. Le conseil de Rochlitz de s'attacher aux "enjeux artistiques et intellectuels" des œuvres est ignoré par la plupart des auteurs chinois, comme l'attestent les Histoires de l'art chinois de Lü Peng ou de Lu Hong. Même chez Gao Minglu, qui se réfère si souvent aux auteurs occidentaux, ce regard critique sur la "validité esthétique" des œuvres fait défaut. Si comme le rappelle Paul Veyne, "Matériellement, l'histoire s'écrit avec des faits; formellement, avec une problématique et des concepts", les faits sont bien présents dans ces histoires de l'art chinois, mais les problématiques et les concepts sont le plus souvent encore affectés par l'emprise de modèles sociologiques.

Le cas de l'exposition de février 1989

L'exemple le plus probant d'une valeur ajoutée par les critiques chinois au terme "avant-garde" est le choix de *China/Avant-garde* pour "traduire" le titre de l'exposition *Zhongguo xiandai yishu zhan* 中国现代艺术展 [Exposition d'art moderne chinois], présentée au NAMOC en février 1989. Gao Minglu s'est

---

339 Texte de la conférence publié en 2003 dans BENJAMIN, Walter, IVERNEL, Philippe (trad.) (2003). « L'auteur comme producteur ». *Essais sur Brecht*. Paris : La Fabrique, p. 123.

expliqué plus tard dans *Total Modernity* (2011, 166) sur le choix de la version anglaise :

> On peut se demander pourquoi l'exposition de 1989 a utilisé "China/Avant-garde" pour son titre anglais alors que le titre chinois original, "Zhongguo xiandai yishuzhan", signifie littéralement "Exposition d'art moderne chinois". Dans l'histoire de l'art occidental, "avant-garde" et "modernisme" étaient proches, c'était presque la même chose, bien que dans la période post-moderne il y ait eu l'opposition d'une "neo-avant-garde". Mais dans le contexte chinois de la fin des années 1980, *qianwei* [avant-garde] semblait plus radical et plus fort que *xiandai* [moderne]. Donc, quand j'ai discuté du titre anglais avec quelques critiques, tels que Zhou Yan, rédacteur du catalogue et Hou Hanru, chargé de la traduction, nous avons reconnu que le terme "avant-garde" faisait plus sens que "moderne" dans la traduction du titre chinois original. Nous avions aussi le sentiment que, bien que "moderne" signifie "nouveau" dans le contexte chinois, en Occident il pouvait être un terme démodé, suggérant même le style d'une période. Le terme "avant-garde", cependant, est plus contemporain, actuel, et il n'est pas limité à un style. Il convenait particulièrement à l'art du mouvement de 85, dans la deuxième moitié des années 1980.

Incontestablement *China/Avant-garde* est une exposition "historique", à la fois par son ampleur, 293 œuvres de 186 artistes venus de toute la Chine [340], par la radicalité de certains gestes artistiques reflétant une situation sociale et politique préoccupante et par l'originalité de son organisation que décrit Jia Fangzhou (11) :

> En février 1989 l'"Exposition d'art moderne chinois" organisée à la Galerie d'art de Pékin, différente de toutes les grandes expositions précédentes, constitue dans l'histoire de l'art contemporain chinois un événement extrêmement important. Cette exposition, du projet à la prise de contact des principaux

[340] Cette précision est donnée par Jia Fangzhou dans sa chronologie (409). Cependant la plaquette accompagnant l'exposition ne mentionne que 116 artistes différents et 177 œuvres dont plusieurs ont été réalisées collectivement. Franziska Koch, de l'université Ruprecht-Karls de Heidelberg, dans un long article daté de 2011, « "China" on Display for European Audiences? The Making of an Early Travelling Exhibition of Contemporary Chinese Art-China Avantgarde (Berlin/1993) », tire aussi ses informations de la plaquette. Elle mentionne 177 œuvres d'au moins 120 artistes. Gao Minglu, dans un entretien paru dans la revue *Jiangsu Huakan* en avril 1989 précise qu'il y avait 186 participants à l'exposition venus de pratiquement toute la Chine, exceptées cinq régions (Xinjiang, Guangxi, Qinghai, Ningxia, Jilin). La province du Zhejiang et la ville de Pékin étaient les mieux représentées. Cependant, une liste d'artistes participants, publiée sur plusieurs sites, dont celui de *Artda* [*Yishu dang'an* 艺术档案 Archives de l'art] propose 192 noms ainsi que cinq artistes auteurs de performances au cours de l'exposition, alors qu'ils n'étaient pas officiellement parmi les participants (*infra* p. 808). Dans *Total Modernity* (152), Gao, abordant la question épineuse du budget, mentionne bien 186 artistes.

> organisateurs, à la recherche des fonds, au processus de préparation dans son ensemble, tout a été mené sans exception par les critiques eux-mêmes. Près d'une dizaine de critiques ont collaboré à ces activités académiques, en plus des principaux commissaires Gao Minglu et Li Xianting. Depuis la nouvelle période, cette exposition est la première manifestation artistique d'envergure projetée par des critiques, et l'unique grande exposition des années 1980 préparée et prise en charge par ces derniers. Non seulement elle est la première rétrospective générale et le premier bilan du mouvement artistique de 1985, mais elle est aussi l'avant-première d'une nouvelle forme de travail qu'adopteront les critiques dans les années 1990. Toutes les difficultés, les problèmes et les situations embarrassantes rencontrées par les critiques lors de ce projet se sont reproduits à plusieurs reprises dans ce genre d'actions au cours des années 1990. C'est pourquoi on peut dire que l'influence engendrée par "Exposition d'art moderne chinois" dans l'histoire de l'art contemporain chinois, le bouleversement idéologique ainsi que les effets de l'information dans les couches sociales, ont été créés par les critiques, auxquels se sont joints les artistes.

China/Avant-garde est l'aboutissement d'un long travail de mise en réseau des différents acteurs à travers tout le pays, pour mettre en lumière les artistes de la nouvelle vague. Bravant le régime en testant sa capacité de tolérance, cette exposition est aussi parfois considérée comme un signe précurseur du mouvement estudiantin de juin. Malgré le statut "non-officiel" de ses organisateurs, des critiques qui endossent pour la première fois la responsabilité de commissaires, *China/Avant-garde* fut soutenue par l'ensemble des associations locales de *Meixie*. À la fois exposition-bilan et terrain d'expérimentation, *China/Avant-garde,* avec son logo – interdit de faire demi-tour – dessiné par Yang Zhilin 杨志麟 (Ill. 26), est aussi une exposition-manifeste, elle rend compte du durcissement des tensions sociales. Certains artistes très déterminés ont pris de court les organisateurs qui avaient été contraints de faire plusieurs compromis avec les autorités.

Cet ambitieux projet a été décidé en août 1986, à Zhuhai, une des zones économiques spéciales, créée dans la province du Guangdong [341] . Lors du premier séminaire concernant l'art d'avant-garde, connu sous l'appellation "Conférence de Zhuhai", près d'un millier d'œuvres de la nouvelle vague de 1985 furent présentées sous forme de diapositives. Critiques, rédacteurs de

---

[341] La mise en place des zones spéciales date de 1992, sur une décision de Deng Xiaoping dans le but de relancer les réformes économiques (*supra* p. 143).

revues et délégations de groupes d'artistes venus de toute la Chine ont participé aux débats. La nécessité de montrer les œuvres originales a motivé l'organisation d'une exposition nationale. Jia Fangzhou mentionne, en précisant le statut des organisateurs, la première réunion préparatoire de *China/Avant-garde* en novembre 1986, au cours de laquelle sera créée la Société de recherche en art moderne chinois [*Zhongguo xiandai yishu yanjiuhui* 中国现代艺术研究会] :

> En novembre 1986, à l'initiative de Gao Minglu, Zhu Qingsheng.., plus de trente critiques, jeunes et moyens jeunes, qui avaient pris part à l'Association de la recherche en art moderne chinois, s'installent à Pékin. Leur objectif principal est de prendre en charge les préparatifs du travail de la première exposition d'art moderne chinois. Mais comme ils ne dépendaient d'aucune unité de travail, leur organisation n'était pas légale.

Prévue initialement en 1987 au Palais national de l'agriculture de Pékin, le projet a été ajourné en raison de la seconde campagne menée contre la libéralisation bourgeoise, pendant laquelle les activistes des mouvements d'avant-garde ont été victimes de la censure, l'art moderne étant considéré par certains comme incompatible avec le socialisme. Puis en 1988, le projet de cette exposition est repris par une centaine d'artistes d'avant-garde, critiques et rédacteurs, réunis lors du séminaire sur l'art moderne chinois, connu sous le nom de "Séminaire des Huangshan", qui s'est tenu à Tunxi dans la province de l'Anhui au pied des célèbres Montagnes Jaunes.

Les principaux organisateurs, Gao Minglu et Li Xianting, en répondant aux questions de Nan Sha, journaliste de *Jiangsu Huakan*, apportent des précisions sur les problèmes d'organisation et les choix lors de l'accrochage.

Le comité d'organisation était composé de critiques et de rédacteurs spécialisés, tous impliqués dans le mouvement de la nouvelle vague. Ils ont mobilisé leurs réseaux pour diffuser l'information auprès des artistes dans le but de toucher le maximum de personnes. Les structures locales ont aussi été sollicitées. Par son impartialité lors de la sélection des œuvres, *China/Avant-garde* se démarquait des grandes expositions nationales organisées tous les quatre ans par *Meixie*, pour lesquelles les associations locales intervenaient

intempestivement au moment de choisir les artistes nominés [342].

Li Xianting, tout en regrettant l'ajournement de l'exposition, reconnaît un affaiblissement, à la fin des années 1980, de la qualité des œuvres des artistes de la nouvelle vague, désorientés par l'ambiance politique et sociale tendue et l'apparition de pratiques mercantiles que dénonce aussi Gao. Cependant, selon ce dernier, l'exposition donne une idée juste des différents courants locaux de ce mouvement spontané de 1985, courants qui se sont parfois affrontés et qui ont évolué en s'influençant mutuellement.

Évoquant le contrôle idéologique de l'État, Gao le considère comme inévitable dans une société traversant une période de mutation et de troubles. Cette surveillance, très présente au début de la préparation de *China/Avant-garde* à travers des critiques dénonçant les choix artistiques, s'est par la suite allégée. Mais une remarque de Gao (2011, 145) concernant la formulation neutre du titre initial de l'exposition prévue au Palais national de l'agriculture, soit "Échanges académiques entre jeunes artistes de tout le pays [*gedi qingnian meishujia xueshu jiaoliu zhan* 各地青年美术家学术交流展]", illustre dans cette nouvelle Chine, dix ans après l'Ouverture, la nécessité d'une auto-censure dans l'usage de la langue ! En effet, les responsables avaient soigneusement évité les termes "radicaux" tels que "moderne" et "avant-garde" [343]. De plus les exigences de l'institution, interdisant toute performance ou œuvre "critique", s'apparentaient clairement à une forme de censure.

La principale difficulté mentionnée par Gao Minglu concernait les financements. Pour la résoudre, le comité de préparation s'était appuyé sur une forme d'aide non gouvernementale en prenant contact avec de nombreuses entreprises et institutions. Dans *Total Modernity* (2011, 152-54) Gao donne des détails sur le budget avec un montant de 219 050 yuans, soit plus de 40 000 dollars de l'époque, dont près d'un quart est allé à la location des salles d'exposition

---

[342] Non seulement la sélection des œuvres était contestable, mais l'attribution des prix que les membres des jurys se partageaient sans vergogne est dénoncée dans l'article signé Mu Mu 木目 (pseudonyme du sculpteur Wu Shaoxiang 吴少湘), publié à la une du numéro 52 de *ZGMSB* le 28 décembre 1987. (*Supra* p. 110 et texte et traduction *infra* p.795 *sqq.*).

[343] Les termes de Gao sont : "The title avoided radical terms like "avant-garde", "modern", and so on, which would has been insulting and a red flag to political officials." (*Total modernity*, chapitre IV, p. 145.)

(45 000 yuans)[344] . Les entreprises contactées, comme *Panda Electronic Industry Corporation* de Nankin, qui avaient répondu favorablement, n'ont pas donné suite à leur engagement, compromettant le projet à deux mois de son inauguration. Feng Jicai, écrivain de grande notoriété, président de l'Association des écrivains et des artistes de Tianjin, défenseur de l'art d'avant-garde, a sauvé l'exposition en rassemblant 20 000 yuans. Les efforts des artistes et des membres du comité, sollicitant de nombreux amis ayant réussi dans les affaires, ont permis de réunir environ 40 000 yuans. De plus, chaque artiste retenu devait débourser 100 yuans pour participer aux frais, soit 18 600 yuans. Song Wei, homme d'affaires, fondateur d'une chaîne de fast-food, *The Great Wall Fast Food Compagny*, a offert 27 000 yuans, son soutien aux artistes s'est également concrétisé dans l'achat d'environ 50 œuvres majeures[345] . Song est ainsi devenu le premier grand collectionneur d'art contemporain chinois. Son projet de construire le premier musée privé de Chine, dans une maison traditionnelle de Pékin, *The Great Wall Art Museum*, fut abandonné, en raison de la détérioration de sa situation suite aux événements de Tian'anmen. Song Wei fut le plus gros soutien de *China/Avant-garde*.

Au moment de l'inauguration, le comité avait réuni selon Gao 118 600 yuans soit environ 21 000 dollars.

Le choix assumé des responsables était de mettre en avant l'"art moderne", c'est-à-dire les pratiques d'avant-garde, sans recourir à une thématique, et de rassembler des artistes de toute la Chine en privilégiant les œuvres exploratoires à partir du mouvement de 1985 (ou nouvelle vague). La sélection s'est faite sur dossier, en examinant près de 3000 diapositives, photographies, projets, avec comme caractéristique essentielle l'affirmation d'un "esprit moderne". Les critères sont ainsi résumés par Gao Minglu : sur le plan des concepts, critiquer la compréhension traditionnelle de l'art, défendre une nouvelle pensée et une nouvelle interprétation ; sur le plan du contenu, insister sur les spécificités chinoises et les conditions d'existence des artistes ; sur le plan technique, renouveler les pratiques artistiques. Ils

---

[344] En effet, en Chine, encore aujourd'hui, les musées louent leurs salles aux artistes ou aux commissaires d'exposition.

[345] Cf. Koch (note 39) Parmi ces achats, *Série Mao Zedong Quadrillage noir* de Wang Guangyi.

montrent que dès cette époque la sinéité et un certain réalisme (mise en avant des conditions de vie) étaient privilégiés. Les œuvres rétrospectives ont été délaissées au profit des créations récentes, pour offrir ainsi une diversité de techniques et de supports : installations, photographies, œuvres tactiles, peintures à l'huile, acrylique, performance, tapisseries, gravure, encres sur papier, aquarelles, sérigraphies, papiers découpés, collages, sculptures, techniques mixtes, photographies de performances [346] ... Plusieurs personnalités, les peintres Ge Weimo, 葛维墨, Zhan Jianjun, 詹建俊, Zhang Qiang 张蔷, les critiques Shao Dazhen, Lang Shaojun 郎绍君 et Jin Shangyi,靳尚谊 (peintre, enseignant et rédacteur de *Meishu yanjiu* 美术研究 [*Recherches esthétiques*]), ont été invités à participer au comité d'évaluation, ainsi que Dong Xiaoming 董小明 et Shui Tianzhong qui n'ont pu se déplacer [347].

L'exposition occupait six salles de l'actuel NAMOC. Les œuvres les plus dérangeantes étaient regroupées au début du parcours. Li Xianting (Nan 16), concevant l'accrochage pour créer du sens, éclaire son choix par son désir de déstabiliser les visiteurs, encore pétris de réalisme :

> [...] dans la première salle, je souhaitais souligner "le désordre [*xie* 邪]", ce n'est pas le "désordre" des œuvres en soi, mais la réflexion que depuis tant d'années [...] ce que les musées pouvaient montrer était en grande majorité des œuvres de type réaliste. Le public en général, consciemment ou non, s'est formé une idée figée. La politique culturelle et les formes artistiques ont éduqué les penchants esthétiques des spectateurs. Ainsi les installations, les performances (exposées sous une forme photographique), le pop-art etc. étaient pour eux complètement inconnus, ils étaient aussi nouveaux. C'est pourquoi j'ai rassemblé dans la première salle des œuvres comme la série "X ?" de Zhang Peili, une sculpture en peau de trois artistes du Shandong [348],

---

[346] La version *pdf* de la plaquette éditée par le NAMOC, accessible en ligne sur le site de *Asia Art Archives,* permet de visualiser une cinquante d'œuvres présentées dans l'exposition. *URL* <www.china1980s.org/files/feature/lpb12s_20100909143311406.pdf>. (Une page de la liste des œuvres en anglais est manquante). Consulté le 5 juillet 2012. Le catalogue prévu n'a pas pu être édité.

[347] *ZGMSB* dans le numéro du 6 février 1989 (page 4) reprend l'historique de l'exposition et présente les personnalités invitées à participer en octobre 1988 avec les membres du comité d'évaluation à la sélection des œuvres.

[348] Il s'agit de la sculpture gonflable *Messe de minuit* des Gao Brothers (Gao Shen et Gao Qiang nés à Jinan dans le Shandong) et de Li Qun (alias Li Wake). Cette œuvre insolite par son matériau ne suscite aucun commentaire quant à sa forme organique très suggestive, évoquant les attributs sexuels de l'homme et de la femme (Ill. 27).

> "Grand commerce" de Wu Shanzhuan, "Sans titre" de Fan Shuru 范叔如 ainsi que "Xiamen dada"..., ces œuvres, complètement différentes de celles du passé, étaient visuellement provocantes et produisaient un effet bouleversant.

La suite de l'exposition proposait des travaux suggérant un fort sentiment religieux. Li Xianting explique cette tendance par l'influence des livres d'Albert Camus. Dans les salles 3 et 4, étaient opposées des œuvres qualifiées de "froides" des artistes du Nord, les peintures "rationnelles", inspirées par la découverte stimulante de la philosophie occidentale et des œuvres dites "chaudes", expressionnistes, dans lesquelles les auteurs, venant pour la plupart du Sichuan, exprimaient leurs émotions contradictoires face à leurs conditions de vie. Dans la dernière salle étaient rassemblées les œuvres d'artistes que Li Xianting, en prenant comme exemple Xu Bing, regroupe sous l'appellation "Nouvelle académie". Ce courant privilégiait l'exploration du langage artistique au détriment du contenu, en se rapprochant des moyens d'expression de l'art international. Des artistes qui interrogeaient la peinture lettrée tout en se confrontant aux recherches de la nouvelle vague étaient aussi présentés dans cette salle. Ils intégraient le vocabulaire emprunté à l'expressionnisme abstrait en préservant les outils et les matériaux de la peinture traditionnelle chinoise, créant ainsi une forme artistique nouvelle.
Li comme Gao, répondant aux questions de Nan Sha, évoque le devenir de l'art contemporain chinois peu de temps avant la répression de juin 1989. Pour tous les deux, les artistes doivent se nourrir de la réalité, produire un art porteur des valeurs nationales (anticipant les questions de la sinéité), et se démarquer ainsi de l'art international. Mais en convoitant aussi une place honorable sur cette scène mondiale régie par des normes strictes et étrangères aux usages chinois, ils mettent en avant les difficiles tiraillements Orient/Occident : s'intégrer tout en gardant sa singularité.

Fei Dawei, collaborant à l'organisation de l'exposition controversée mais décisive de Jean-Hubert Martin *Magiciens de la terre*, a invité Gu Dexin, Huang Yongping, Yang Jiecang, qui ont présenté certaines œuvres figurant à *China/Avant-garde*. Tous trois étant déjà inscrits dans le champ de l'art, formés en école d'art ou d'art dramatique, n'ont jamais été concernés par les nombreuses controverses publiées dans la presse spécialisée. Mais *Magiciens de la terre* a contribué indirectement à l'émergence de l'art

contemporain chinois en Occident, car l'exposition a coïncidé avec les événements de Tian'anmen. Ayant décidé de ne pas retourner dans leur pays, ces trois artistes ont été accueillis et soutenus par la France qui leur a offert des résidences et la possibilité ainsi de poursuivre leur travail.

Lü Peng et Yi Dan (1992), dans *Histoire de l'art moderne chinois 1979-1989,* consacrent le chapitre XVII (325-353) à *China/Avant-garde*, en décrivant plusieurs œuvres exposées, l'effervescence qui régnait alors et les contraintes imposées par les structures officielles. Le NAMOC avait en effet interdit toutes performances et actions dans ses locaux (seuls des documents relatant des interventions artistiques passées étaient autorisés). Les œuvres conceptuelles, celles critiquant le Président Mao ou la politique du Parti ainsi que celles à caractère pornographique (pouvant inclure des représentations de nus fort chastes) étaient aussi exclues. Ainsi, Martina Köppel-Yang (153) rappelle que Wang Guangyi avait été obligé de placer près de son triptyque *Mao Zedong – Quadrillage noir* une déclaration, en chinois et en anglais, attestant son respect pour Mao.

Les principaux responsables et leur statut actuel

Sept structures officielles faisaient office de co-organisateurs de *China/Avant-garde*, leurs noms figurent sur la couverture de la plaquette : "*Wenhua : Zhongguo yu shijie*" *congshu* 《文化：中国与世界》丛书 [Collection « Culture : la Chine et le monde »]*, Zhonghua quanguo meixue xuehui* 中华全国美学学会 [Association nationale d'esthétique de Chine], "*Meishu" zazhi* 《美术》杂志 [la revue *Meishu* ou *Art magazine*, "*Zhongguo meishu bao*" 《中国美术报》 [le journal *Beaux-arts de Chine* ou *Fine Arts in China* (soit *ZGMSB*)], "*Dushu" zazhi* 《读书》杂志 [La revue *Lire*], *Beijing gongyi meishu zonggongsi* 北京工艺美术总公司 [Société générale d'art et d'artisanat de Pékin], *Zhongguoshi rongbao* 《中国市容报》 [J*ournal d'urbanisme de Chine* ou *China Urban Sight Press*]. Après l'exposition, ces structures ont été poursuivies par les autorités et par le musée, accusées d'avoir violé les règles que *Meixie* avait imposées, et condamnées chacune à une amende de 2000 yuans associée à l'interdiction d'organiser toute manifestation au musée pendant deux ans (Gao, 2011, 164).

ZGMSB principal soutien de l'exposition, présente à la une de l'édition du 6 février onze des quatorze membres du comité de préparation (photographie, statut professionnel, responsabilité dans le projet, profession de foi). Le premier communiqué publié dans son numéro du 31 octobre 1988 précise les différentes attributions : Gao Minglu (rédacteur à *Meishu*), en charge de la préparation de l'exposition, présenté comme le chef du comité d'organisation ; Li Xianting (rédacteur à *ZGMSB*), responsable de l'accrochage ; Fei Dawei, chargé des contacts et de la diffusion avec l'étranger ; Kong Chang'an 孔长安 (Société générale d'art et d'artisanat de Pékin), chargé de la vente des œuvres ; Tang Qingnian 唐庆年, responsable financier, Wang Mingxian (rédacteur de la revue *Jianzhu* [建筑 Architecture]), responsable des autres charges courantes, Zhou Yan (enseignant à la CAFA [349]), chargé des actions pédagogiques telles que l'organisation des séminaires et la préparation du catalogue. Le comité comprenait également Fan Di'an du département d'esthétique de la CAFA (et depuis 2005 directeur du NAMOC), Liu Xiaochun, alors rédacteur en chef de *ZGMSB,* Gan Yang qui dirigeait la collection *La culture : la Chine et le monde*, édition partenaire de l'exposition, Zhang Yaojun 张瑶均, philosophe et secrétaire en chef de l'Association chinoise d'esthétique (la seule femme du comité), Liu Dong 刘东, doctorant de l'Académie nationale des sciences sociales, Zhang Zuying, l'un des fondateurs de *ZGMSB*, Yang Lihua 杨丽华. Hou Hanru n'apparaît pas dans le premier communiqué. Il est mentionné qu'il rejoint l'équipe de préparation dans le troisième communiqué, publié le 16 janvier 1989, dans le nº 3 de *ZGMSB*, numéro placé d'ailleurs sous sa responsabilité. À la une du 6 février, son statut de membre du laboratoire de recherche en esthétique de l'Institut national de recherche en art est précisé [350]. Gao Minglu le cite dans le chapitre IV de *Total Modernity* (150), puis en tant que responsable de la traduction en anglais du catalogue (166). Gao Ling (qui deviendra rédacteur en chef de *Critique* [*Pipingia* 批评家], Wang Birong, qui fut directrice du *Centre de recherche sur l'art moderne et contemporain chinois Gao Minglu* jusqu'en 2012, figurent parmi l'équipe

[349] Zhou Yan est depuis 2007 enseignant à l'université Kent dans l'état de l'Ohio, université où il a préparé et soutenu une thèse de doctorat (*supra* p. 43).

[350] Cependant dans l'article publié dans ce même numéro à la page 4 qui résume la préparation de *China/Avant-garde*, 17 personnes sont mentionnées lors de la création du comité en octobre 1988 (Hou Hanru, Zeng Chaoying 曾朝莹 et Liu Min 刘敏).

chargée du secrétariat. Les organisateurs ont aussi convié comme "consultants" plusieurs notoriétés des générations précédentes : Ru Xin 汝信 (philosophe, spécialiste de Hegel et de la philosophe occidentale, directeur adjoint de l'Académie des sciences sociales), le philosophe Li Zehou, Liu Kaiqu (sculpteur et enseignant), Wu Zuoren (peintre et élève de Xu Beihong), Shen Changwen 沈昌文 (rédacteur en chef de *Dushu*), Shao Dazhen (critique, qui a remplacé les anciens vétérans de Yan'an à la tête de *Meishu*), Tang Kemei 唐克美 (vice-présidente de la Société générale d'art et d'artisanat de Pékin), Jin Shangyi (peintre, enseignant et rédacteur à *Meishu Yanjiu*), Ge Weimo 靳维墨 (peintre et enseignant)... ainsi que l'écrivain Feng Jicai 冯骥才 (qui sera l'un des principaux soutiens financiers de l'exposition).

Ces critiques et commissaires ont pour la plupart aujourd'hui une visibilité internationale. Quatre d'entre eux (Fan Di'an, Fei Dawei, Gao Minglu et Hou Hanru) figurent parmi les membres du comité consultatif de la revue *Yishu, Journal of Contemporary Chinese Art*, bimensuel basé à Vancouver et à Taiwan, co-dirigé par Zheng Shengtian, créé en 2002 et première revue en langue anglaise consacrée à l'art chinois.

L'expérience pénible de *China/Avant-garde*, qui "a accouché dans la douleur", comme le confie au journaliste de *Meishu* un des membres du comité, a cependant créé entre les différents acteurs des liens solides qui ont perduré jusqu'à aujourd'hui. Par exemple, parmi les membres du conseil d'administration du *Centre Gao*, créé en 2009 et dirigé par Wang Birong puis depuis 2012 par Sun Jing 孙晶, on retrouve plusieurs protagonistes : Zhou Yan, Fan Di'an, Fei Dawei, Wang Mingxian anciens membres du comité d'organisation, et plus de vingt artistes participant à l'exposition [351].

Gao Minglu et Li Xianting sont les principaux auteurs que j'étudie dans ma thèse. Pour *China/Avant-garde* leur tandem révèle des tensions que rapporte Shui Tianzhong lors d'un entretien avec Martina Köppel-Yang (2003, 195). Il mentionne l'attitude prudente de Gao qui ne souhaitait pas provoquer les autorités. Il se devait donc de respecter le règlement imposé par *Meixie*. Il

[351] Soit 21 artistes qui sont Gu Wenda, Xu Bing, Shu Qun, Ding Fang, Wang Luyan, Wang Guangyi, Wang Youshen, Mao Xuhui, Zuo Zhengyao, Ren Jian, Liu Xiaodong, Li Shan, Song Yongping, Xiao Lu, Su Xinping, Zhang Peili, Zhang Xiaogang, Meng Luding, Yang Zhilin, Xu Hong et Xu Lei.

souhaitait aussi mettre en avant les artistes de la nouvelle vague afin de légitimer cette tendance, le "mouvement de 85". En effet, plusieurs critiques contestaient l'existence de ce mouvement en tant que tel, alléguant que l'appellation n'était qu'une manière habile de réunir des groupes d'artistes dispersés [352].

Quant à Li Xianting, il concevait l'exposition comme un événement. Elle devait montrer des œuvres audacieuses, radicales. Aussi, en tant que responsable de l'accrochage, il a travaillé essentiellement avec les artistes, sans rendre compte des projets en cours à Gao, qui risquait de mettre son veto. C'est ainsi que les artistes ont pu réaliser leurs performances le jour de l'inauguration, et que finalement, ce sont eux que l'on mentionne lorsqu'on évoque l'exposition. Shui rapporte un autre incident qui montre l'écart entre Gao et Li : lors du repas commun de clôture, ce dernier avait pris l'initiative (très risquée) d'inviter de nombreux journalistes étrangers pour signer une pétition demandant la libération de Wei Jingsheng, emprisonné en 1979 pour avoir réclamé des réformes démocratiques.

Outre Gao et Li, Fei Dawei retient l'attention, en raison du rôle crucial qu'il a joué dans l'essor de l'art contemporain chinois sur la scène internationale. Né à Shanghai en 1954, Fei obtient son diplôme d'histoire de l'art à la CAFA en 1985 et rejoint le comité de préparation de *China/Avant-garde*. En 1986, invité dans le cadre d'un échange culturel, il séjourne plusieurs mois en France et présente l'art contemporain chinois lors de conférences dans différentes institutions. À cette occasion il rencontre Jean-Hubert Martin et le retrouvera en 1987 en Chine où il le guidera et le conseillera lors de son voyage. C'est ainsi qu'il collabore à l'exposition *Magiciens de la terre* qui se tient pendant l'été 1989 à Paris. Après les événements de Tian'anmen, Fei reste en France et s'installe à Paris où il exerce depuis ses activités de critique et de commissaire indépendant. Récemment, de 2005 à 2008, il a dirigé pour la Fondation Guy et Myriam Ullens le projet du Centre UCCA (Ullens Center

[352] En quelque sorte, ce reproche de Shui envers Gao soulève la question de l'implication des critiques, qui nomment les mouvements, organisent les expositions pour les légitimer, puis les inscrivent dans une histoire de l'art contemporain. Ce n'est que deux ans plus tard, lors du *Symposium des Collines de l'Ouest*, que les critiques ont étudié ce mouvement avec une approche scientifique, et l'ont considéré dès lors comme le point de départ de l'aventure de l'art contemporain chinois.

Contemporary Art) à Pékin, et organisé dans ce cadre l'exposition inaugurale *Nouvelle Vague de 85 : Naissance de l'art contemporain chinois* ['85 New Wave: The Birth of Chinese Contemporary Art'] qui présentait 137 œuvres de trois collectifs et de 27 artistes [353], dont 26 avaient participé à *China/Avant-garde*.

Gan Yang occupe aussi une position singulière en tant que défenseur du courant néo-confucianiste. Universitaire estimé, dont j'ai rappelé l'implication dans le renouveau culturel dans les années 1980 (*supra* p. 145 et p. 181), il enseigne actuellement à l'université Sun Yat-sen de Canton, où il est doyen de l'institut d'études avancées dans les humanités. Il a écrit de nombreux ouvrages traitant d'histoire et de politique, rappelant dans *Relier les trois traditions* le triple héritage, maoïste, libéral et confucéen de la Chine pour laquelle il propose la voie d'une "république socialiste confucéenne", dans le texte « Prendre en compte la continuité historique pour penser le politique aujourd'hui », publié en 2009 dans la revue *Extrême-Orient, Extrême-Occident* (128-130).

Une autre personnalité emblématique participant à *China/Avant-garde* est Hou Hanru qui apparaît dans la liste des artistes, associé à Yang Jiechang, et sur certains documents, comme membre du comité d'organisation (Gao Minglu, 2011, 150). Hou est né en 1963 à Canton, il entre à 17 ans à la CAFA où il obtient un master en 1988. Dès cette époque il est attiré par l'œuvre de Joseph Beuys [354], et se nourrit des lectures de Sartre, Deleuze et Foucault. Il s'installe à Paris en 1990. Reconnu à la fois comme artiste, critique et commissaire, par sa carrière prestigieuse, il illustre de manière exemplaire le statut envié de *cezhanren* 策展人 [commissaire], libre et indépendant. À travers les différents projets qu'il a menés, de l'espace privé de son

---

[353] Il s'agissait de Chen Zhen, Ding Yi, Geng Jianyi, Gu Dexin, Gu Wenda, Huang Yongping, Li Shan, Liu Zhenggang, Lü Shengzhong, Mao Xuhui, Pan Dehai, Shen Yuan, Shu Qun, Song Haidong, Sun Liang, Tactile Art, Wang Guangyi, Wang Yi, Wang Youshen, Wei Guangqing, Wu Shanzhuan, Xia Xiaowan, Xiamen Dada Group, Xiao Lu, Xin kedu Group, Xu Bing, Yang Jiechang, Yu Youhan, Zhang Peili, Zhang Xiaogang

[354] Il publie un long article pour commémorer le deuxième anniversaire de la mort de Beuys dans les numéros 11 et 14 de *ZGMSB* du 14 mars et du 4 avril 1988.

appartement parisien aux grandes manifestations internationales [355], il explore les concepts artistiques fondamentaux, éprouvant leur efficacité au sein des œuvres (ainsi des notions de limites, de transit...). Hou se méfie de tout nationalisme culturel, rejette la sinéité même s'il défend les travaux de Huang Yongping, Chen Zhen ou encore Wang Du. En prenant le multiculturalisme comme devise, à travers ses différentes propositions souvent risquées, il transforme la scène artistique actuelle en l'ouvrant à la mondialisation et à la pluridisciplinarité comme dans *Wherever we go,* exposition qui s'est tenue à l'institut d'art de San Francisco en 2007 [356]. Plusieurs de ses textes ont été publiés dans les catalogues des grandes expositions d'art chinois (*Alors la Chine ?* (2004), *Mahjong* (2005), *Maison des Augures* (2008)*, etc.*). Il compte parmi les conseillers de *Asia Art Archives*. Hou collabore à de nombreuses revues (*Flash Art international, Yishu, Art it...*) et enseigne à l'institut d'art de San Francisco où il est titulaire de la chaire d'études scénographiques et muséologiques. Depuis décembre 2013, il est directeur artistique du musée national des arts du XXIe siècle (MAXXI) de Rome.

L'exposition dans les revues de l'époque

Cet événement passe pratiquement inaperçu dans le quotidien officiel, le *Renmin ribao*. Je n'y ai relevé que deux articles, un très court signalant l'incident du "coup de feu" le jour du vernissage (*infra* p. 391) dans l'édition du

---

[355] Quelques unes des expositions réalisées par Hou Hanru :
- 1999 Co-commissaire du pavillon français à la 48e Biennale de Venise ;
- 2000 Commissaire de la IIIe Biennale de Shanghai ;
- 2004 Commissaire de la Nuit blanche à Paris ;
- 2007 Commissaire du pavillon chinois à la Biennale de Venise, commissaire de la Biennale d'Istanbul ;
- 2009 Commissaire de la Biennale d'art contemporain de Lyon.

[356] Cette exposition regroupant en deux phases des artistes "transplantés" de cultures très différentes montre l'ouverture d'esprit de Hou Hanru. Pour la première phase : Adel Abdessemed, d'origine algérienne ; Yael Bartana, israélienne ; Banu Cennetoglu, turque ; Latifa Echakhch, d'origine marocaine ; Ni Haifeng, d'origine chinoise vivant aux Pays-bas ; Huang Yongping; Mella Jaarsma née aux Pays-bas mais vit en Indonésie ; Koo Jeong-A, d'origine coréenne, vit en France ; Tsuyoshi Ozawa, japonais; Adrian Paci, d'origine albanaise; Shen Yuan; Nari Ward, d'origine jamaïcaine. Pour la deuxième phase : Nindityo Adipurnomo, indonésien; Kristine Alksne, d'origine lettonienne, vit à Berlin; Maria Thereza Alves, d'origine brésilienne, vit à Berlin; Keren Amiran, d'origine israélienne, vit à Londres; Carlos Amorales, d'origine mexicaine; Maja Bajevic et Danica Dakic, de Bosnie Herzégovine; Magali Claude, française; H. H. Lim, né en Malaisie, d'origine chinoise; Elena Nemkova, née au Tajikistan, vit et travaille à Milan et Saint-Pétersbourg ; Pascale Marthine Tayou, camerounais.

6 février, et un texte plus long sur la polémique que suscita l'exposition dans le numéro du 21 février. En revanche la presse spécialisée, dont plusieurs responsables étaient parmi les co-organisateurs, a soutenu l'exposition et rendu compte des différents événements, par exemple : *Meishu*, *ZGMSB* ou la revue littéraire grand public *Dushu.* Les numéros d'avril et mai 1989 de *Jiangsu Huakan* y consacrent plusieurs pages dont deux longs entretiens de Nan Sha avec Gao Minglu et de Li Xianting, que j'ai déjà mentionnés *supra* p. 320 et que je joins en annexe p. 834-852. Dans le numéro de mai, *Hainan Jishi*, [海南纪实 Reportage en direct de (l'île de) Hainan] propose aussi un long compte rendu de l'exposition, et arbore en gros titre sur sa couverture "Détonations, secousses au NAMOC" [*Qiangsheng*、*Zhenhan Zhongguo meishuguan* 枪声、震撼中国美术馆], jouant ainsi sur l'effet de scandale (Ill. 28).

ZGMSB, tout en présentant dans le numéro 6 du 6 février (1989-6) la plupart des membres du comité de préparation, propose six œuvres en avant-première sur sa derrière page. Le lecteur découvre ainsi *Messe de minuit* des frères Gao et Li Qun, les installations de Gu Wenda, Tang Ning 唐宁 [357] et Wu Shanzhuan, les peintures de Xu Lei 徐累 et de Ding Fang. Ce n'est que dans le numéro du 13 mars (1989-11) qu'il est à nouveau question de l'exposition, le chapeau de la rédaction qui introduit les différents textes dénonce un climat tendu :

> Interrompue à deux reprises, l'exposition *China/Avant-garde* accompagnée de coups de feu, d'intimidation, d'arrestations s'est achevée en plein vacarme. Ci-dessous, voici toutes les petites rivalités aux cinq saveurs [358] intensément aiguës face à cette exposition. Nous ouvrons cette colonne dans l'espoir que tout le monde puisse débattre du développement de l'art moderne par de francs échanges académiques comme on discute de l'art traditionnel. Les articles s'efforcent d'éviter les généralités et font tout leur possible pour intégrer la réalité.

---

[357] Tang Ning ne figure dans aucune des listes des artistes participants. L'œuvre reproduite *Shiyu yu xiaohua* 食欲与消化 [Appétit et digestion] est une chaise dont l'assise a été remplacée par une cuvette suspendue à l'aide d'une ficelle. Elle n'est répertoriée ni dans les documents de préparation de l'exposition ni dans la plaquette.

[358] *Wuwei* 五味, terme emprunté à la philosophie chinoise, les cinq saveurs (酸 *suan*, acide ; 甘 *gan*, doux ; 苦 *ku*, amer ; 辛 *xin,* âcre ; 咸 *xian*, salé) correspondant aux cinq agents (bois, terre, feu, métal et eau).

Des artistes défendent leur démarche (Zhang Peili, Ding Fang), Li Xianting et Li Yang 力阳 reviennent sur l'intervention de Xiao Lu et de Tang Song dans deux articles placés en parallèle (texte et traduction *infra* p. 809 *sqq*.). Les deux images publiées à la une de ce numéro sont une reproduction en petit format de l'installation *Dialogue* de Xiao Lu et un détail d'une œuvre de Zhang Peili. En deuxième page, Wu Shanzhuan, Wang Guangyi s'expliquent, Chen Shaoping 陈少平 signe un texte concernant une pièce du groupe *Xin kedu* 新刻度 [Nouvelle mesure] comprenant Wang Luyan, Gu Dexin, Li Qiang 李强, Wu Xun 吴迅, Chen Shaoping, Cao Youlian 曹友廉. Ce groupe créé en 1988 (dissout en 1995) revendique une démarche conceptuelle. L'œuvre reproduite a pour titre *Analyse* [*Jiexi* 解析].

Pour Li Xianting, l'exposition confirme une "panne d'inspiration" chez les artistes de la nouvelle vague, qualifiant les peintures exposées de "pédantes et sentimentales". Il considère l'intervention de Xiao Lu et de Tang Song, – les coups de feu – projet minutieusement préparé, comme un dernier adieu à ce mouvement : un tir à balle réelle, en plein vernissage, dans le "temple de l'art chinois" et cela à deux reprises, qui a surpris public et organisateurs [359]. Li qui ne revient ni sur l'installation elle-même, ni sur le titre *Dialogue,* s'en tient à l'analyse plastique de la performance, soulignant sa dimension sonore : la répercussion des deux détonations dans une des salles du musée a, d'une certaine manière, absorbé toute l'exposition qui devient ainsi une partie intégrante de l'œuvre. Pour lui, il s'agit bien d'un acte artistique, critique, radical, d'autant plus symbolique qu'en explorant avec audace les limites entre art et politique, art et délit, les deux artistes pointaient les compromissions consenties par les organisateurs pour mener à bien *China/ Avant-garde*. Le statut privilégié de Xiao et de Tang est juste mentionné par Li

[359] Selon Marc Abélès (2011, 177), Li Xianting aurait été le seul membre du comité de préparation à avoir été informé du projet par les deux artistes.

Xianting [360], mais il est au centre du texte de Li Yang, qui donne une analyse altérée de la performance en la transformant en une affaire morale.

Le numéro 14 du 3 avril évoque à nouveau l'exposition avec juste une annonce concernant la condamnation du journal à une amende de 2000 yuans. La semaine suivante, sont publiés en première page un texte sur deux colonnes de Liu Feng 刘枫 avec comme titre "Ne pas se retourner" [*mo huitou* 莫回头], accompagné du logo de l'exposition, un texte de Liu Xiaochun sur le travail de Huang Yongping, un court article qui revient sur le tir au pistolet et sur la condamnation du journal (signé par Qu Yun 曲云), deux illustrations, une peinture de Pan Dehai 潘德海 (reproduite dans la plaquette), artiste cité dans le premier article, et une de Wang Youshen.

L'écrivain Liu Feng, actuellement membre de l'association des écrivains du Jiangsu, centre son texte "Ne retournons pas en arrière" (*infra* p. 814 *sqq.*) sur la perte de l'esprit humaniste chez les artistes de la nouvelle vague. Il stigmatise également la recherche du succès qui entraîne "une anémie spirituelle". Il distingue deux courants dans l'art chinois depuis 1979, d'un côté les artistes préoccupés par la forme et le langage artistique auxquels il associe l'art de la performance et l'art conceptuel et, d'un autre côté, les artistes sensibles à la "philosophie de la vie", que l'on peut ranger sous l'étiquette "humanistes", héritiers des membres du groupe "Les Étoiles". Liu Feng soutient le deuxième courant en s'appuyant sur des valeurs morales (sincérité, espoir, désintérêt...). Dans sa critique plus éthique qu'esthétique, il privilégie le sujet, et n'apprécie pas les œuvres de Ye Yongqing, Zhang

---

[360] Abélès, *ibid* p. 176, précise les relations familiales des deux artistes avec la nomenklatura : le père de Xiao Lu a été directeur de la CAFA, et celui de Tang Song était le commandant du district militaire de la province du Zhejiang. Tang Song s'était procuré l'arme en la dérobant à son oncle, haut cadre de l'armée populaire de libération. Cependant, actuellement Xiao Lu, sur son site internet, <http://www.xiaoluart.com/shownews.asp?id=48> (consulté le 20 août 2012) revendique *Dialogue* comme une œuvre strictement personnelle, les différentes informations qu'elle donne sur la provenance du pistolet sont aussi en contradiction avec les allégations d'Abélès. De plus, dans la plaquette de l'exposition, Tang Song apparaît avec trois œuvres (numérotées de 14 à 16) et *Dialogue* (numéro 163) est attribué à Xiao Lu toute seule. Après la "performance", la légende de la reproduction des cabines de téléphone dans *ZGMSB* en avril 1989 précise "Tang Song Xiao Lu *Cabines de téléphone après le coup de feu* [*Tang Song Xiao Lu Qiangji hou de dianhuating* 唐宋肖鲁枪击后的电话亭]", photo reprise par Lü Peng et Yi Dan (1992, 342) avec la même légende. Martina Köppel-Yang (2003, 174-80) consacre un chapitre à "l'incident du coup de feu", en attribuant l'œuvre aux deux artistes. Quoi qu'il en soit, Xiao Lu et Tang Song ont rédigé et signé conjointement le 17 février le communiqué-manifeste qui sera publié dans *Meishu* en avril 1989 ainsi qu'en 1992 un texte dans le catalogue *China's New Art, Post-1989* dirigé par Valerie Doran p. 184. (Ils résidaient alors tous deux en Australie).

Xiaogang, ou Mao Xuhui, qui dégagent des valeurs négatives (complaisance, ascétisme, isolement, désolation...). Les éléments picturaux, comme les couleurs "déprimantes", la touche "aisée" sont également investis de valeurs morales... Les peintres qui deviendront les porte-drapeaux du mouvement pop politique (Geng Jianyi, Fang Lijun) ont retenu son attention, il leur reconnaît une expression "authentique" mais "fragile". Il reproche une recherche de l'élégance, de la perfection chez Xu Bing et Meng Luding, et les rattache au "nouvel académisme". Il critique l'attitude de Wang Guangyi qui manque d'engagement mais il est plus positif pour les peintres qu'il range sous la bannière "expressionnistes" (Il cite Pan Dehai, Shi Benming 施本铭, Chai Xiaogang 柴小刚, Xia Xiaowan 夏小万, Cao Dan 曹丹, Ding Defu 丁德福) chez qui il entrevoit les qualités nécessaires à un art humaniste, qu'il défend dans sa conclusion. La condition de l'homme qui a tendance à s'effacer dans la réalité doit devenir le centre des préoccupations des artistes, l'art doit en quelque sorte compenser cette perte et "développer un esprit humaniste qui aille jusqu'au fond des choses, ne retournons pas en arrière !". Notons que les artistes désapprouvés par Liu Feng ont tous mené ensuite une carrière internationale, contrairement aux peintres qu'il qualifie d'"expressionnistes".

Meishu propose dans son numéro du mois d'avril, qui comprend un gros dossier sur le "nouvel art lettré", de rendre compte des appréciations divergentes sur l'exposition, que l'éditeur dans un court en-tête qualifie de catastrophique. Un long reportage "sur le vif", « Aperçu de l'exposition d'art moderne chinois », (5-9), signé par Hang Jian 杭间 et Cao Xiao'ou 曹小鸥 [361] permet de comprendre les différents incidents qui ont provoqué les nombreuses controverses et la fermeture des salles. Les auteurs insistent sur un nombre record de visites, une affluence considérable lors de l'inauguration, le matin du 5 février, alors que la date coïncidait avec la veille du nouvel an. De nombreuses personnalités des cercles littéraires et du milieu de l'art étaient présentes. Les organisateurs, contraints par la direction du Musée, avaient interdit toute performance pendant l'inauguration, aussi les actions de

[361] L'article « Aperçu de l'exposition d'art moderne chinois » est en ligne sur plusieurs sites, dont *Institutions of Chinart* <http://www.centergallery.org.cn/ZFeature_081_1.asp?id=1041&ArticlePage=1>. Consulté le 30 juin 2012. Wu Hung et Peggy Wang en proposent une traduction en anglais dans *Contemporary Chinese Art Primary Documents* (121-126).

Wu Shanzhuan qui vendait des crevettes aux visiteurs et de Wang Deren 王德仁 qui distribuait des préservatifs et des pièces de monnaie ont été interrompues.

Au cours du vernissage, vers 11 h 20 deux bruits d'explosion sont pris par erreur pour l'éclatement de la sculpture des frères Gao, alors qu'en réalité une jeune artiste de Shanghai, Xiao Lu, et son ami Tang Song venaient de tirer deux vrais coups de feu sur leur œuvre *Dialogue*, une installation composée de deux cabines de téléphone reliées par un miroir. Visant celui-ci, les artistes avaient tiré sur leur propre reflet. Ce geste provocateur entraîna l'intervention immédiate de la police qui ferma les salles et évacua le public sur l'esplanade, à l'extérieur du bâtiment. Vers 14 heures, l'arrivée d'une brigade anti-émeute, armée jusqu'aux dents, provoqua une vive protestation du public et le crépitement des flashs des journalistes, étrangers et chinois, particulièrement excités. Les cars de police ont alors très vite quitté les lieux, des gens du voisinage ont ensuite apporté boissons et nourriture aux artistes pour marquer leur soutien.

Après trois jours de fermeture, le musée rouvre le 10 février. Le scandale provoqué par les coups de feu attire une foule de visiteurs, peu familiers avec ce type de lieu. Le lendemain se tient un colloque "Mon point de vue sur l'art" à la CAFA. Le journaliste parlant de "rencontre d'immortels" semble assez ironique et donne quelques extraits d'échanges très vifs entre partisans et ennemis de l'art moderne, dans une salle comble et une atmosphère lourde (*infra* p. 828). Xu Bing qui présentait un travail réalisé avec de faux caractères gravés est pris à partie. Le colloque académique a lieu le 13 février, il est présidé par Gao Minglu. Sont présents Liu Xiaochun, Wang Lin, Pi Daojian, Shao Dazhen, Peng De, Deng Pingxiang... parmi les théoriciens, historiens d'art, critiques, écrivains, éditeurs participants. Dong Xiuyu 董秀玉, responsable des éditions Sanlian de Hong Kong, très actives au cours de cette décennie, est aussi présente. L'Académie des sciences sociales est représentée par Ye Tingfang, du laboratoire de recherche en littérature étrangère, et Zeng Zhennan de l'institut de littérature. Dans les discussions relevées par les journalistes de *Meishu*, c'est le représentant de *ZGMSB* en la personne de Wang Duanting 王端庭 qui se montre le plus vindicatif à l'égard les œuvres exposées.

Les 15 et 16 février, l'exposition est à nouveau fermée, en raison d'une fausse alerte à la bombe, les lettres anonymes envoyées à trois destinataires différents réclamaient explicitement la fermeture de cette exposition. (Hang et Cao, p. 9). En 1995, Liu Anping, de l'Académie nationale des beaux-arts, détenu alors par le bureau de la sécurité publique du Zhejiang, a revendiqué ces lettres comme une performance artistique (Gao, 2011, 164).

Le 17 février, Xiao Lu et son ami Tang Song, qui ont quitté Pékin, ont rédigé un texte pour expliquer leur geste (*Meishu* 1989-4, p. 9) :

> En tant que responsables de l'incident du coup de feu au moment de l'inauguration de l'exposition *China/Avant-garde*, nous pensons que c'est un incident purement artistique, nous pensons que l'art en soi pourrait posséder toutes les différentes connaissances des artistes sur la société. Mais en tant qu'artistes nous n'avons aucun intérêt pour la politique, ce qui nous intéresse, ce sont les valeurs artistiques et sociales de l'art lui-même, et en entreprenant des créations avec certaines formes appropriées, avancer plus profondément dans le processus de connaissances.

Les auteurs de l'article insistent sur l'attitude des artistes, qui en provoquant consciemment ou non ce scandale, ont attiré l'attention des médias et sont devenus des "vedettes". Mais, contrairement à Li Xianting, ils ne se prononcent pas sur la valeur de ce geste artistique. L'installation elle-même n'est pas commentée.

Hang et Cao concluent leur compte rendu avec le discours, jugé très pertinent, de Fan Di'an. (Cette "profession de foi" apparaissait dans la présentation des membres du comité (*ZGMSB* du 6 février) :

> Quelle que soit la limite même tragique qu'on ait ressentie de l'art contemporain d'avant-garde chinois, dans une nation qui a autant souffert, dans une compétition pour le confort matériel qui ne laisse aucune place pour la culture, ce qui donne encore plus le vertige, c'est qu'il y ait un groupe d'artistes qui, avec persistance, avec des moyens de création, recherchent un lieu de repos spirituel. Cette exposition lance à la société un signal d'alerte.

À la suite de ce texte, Yi Ying aborde la question du modernisme, son article est illustré avec les œuvres récentes de Wang Guangyi, la série Mao Zedong, dont le triple portrait de Mao quadrillé présenté dans *China/Avant-garde*. Puis Fan Bo 樊波 et Gao Ling 高岭 signent un texte sur l'esprit et le langage de l'art moderne, traitant des bases théoriques de l'art moderne

(p14-18) accompagné des œuvres de Ye Yongqing, Liu Xiangdong, Fang Lijun et la "roulette" de Huang Yongping.

Dans ces différents textes publiés peu de temps après l'exposition, on ne trouve pas à proprement parler de critique des œuvres. Les actions non-autorisées qui ont pris de court les organisateurs ont surtout retenu l'attention des auteurs. Dans l'ensemble, les artistes le plus souvent cités sont ceux qui développeront une belle carrière au cours de la décennie suivante, en Chine, ou à l'étranger pour ceux qui s'exileront après la répression de Tian'anmen.

Mon analyse de l'iconographie de *China/Avant-garde* porte à la fois sur la sélection des 53 œuvres pour l'édition de la plaquette, qui reste en fait le seul "catalogue" de cet événement, une sélection que l'on peut considérer comme un parti pris esthétique du comité d'organisation, et sur les reproductions publiées dans la presse suite à l'exposition, ainsi que celles choisies une ou deux décennies après, pour illustrer les textes consacrés à *China/Avant-garde* [362] . On constate un décalage, d'une part entre les œuvres qui ont marqué le public ou les journalistes et les choix du comité d'organisation, et d'autre part, celles mises en avant en 1989 pour annoncer l'exposition et celles auxquelles, aujourd'hui, les auteurs identifient *China/Avant-garde*. Il est intéressant de voir que les œuvres emblématiques qu'utilise Gao dans *Total Modernity* correspondent plus à celles choisies par la presse à l'époque qu'à celles retenues pour la plaquette.

En ce début d'année 1989, *Meishu*, revue qui officiellement soutient le projet, privilégie pour ses couvertures des peintures convenues (Ill. 29), sans référence aux artistes de la nouvelle vague. La curiosité du lecteur pour l'art "d'avant-garde" n'est pas suscitée : en janvier, *Meishu* a choisi une tapisserie de style "moderne", en février, un bouquet de roses d'un certain Wu Hao 吴昊, puis le numéro de mars s'ouvre sur une aquarelle représentant une vue sur un canal dans une ville traditionnelle, proche du style de Wu Guanzhong, et se clôt sur une œuvre de Chao Ge 朝戈, un nu vu de dos contemplant un paysage (Ill. 29 & 30) ; le numéro d'avril présente une nature morte très

[362] Par exemple le chapitre XVII de *Histoire de l'art moderne chinois 1979-1989* (Lü Peng et Yi Dan 1992), le chapitre V de *Dépasser les limites* : *l'art avant-gardiste chinois 1979-2004* (Lu Hong, 2006) ou encore le chapitre IV de *Total Modernity* (Gao 2011).

"occidentale" signée par Liu Nanyi 刘南一. Aucun de ces artistes ne participait à *China/Avant-garde* (Ill. 29)

Cependant, les œuvres de l'exposition *s*ont reléguées à l'intérieur des numéros de mars et d'avril, sur des doubles pages en couleurs. Excepté Yu Youhan, Sun Ren 孙人, Gu Liming 顾黎明 ainsi que Liang Yan 梁岩 – avec un triptyque à connotation religieuse – qui n'ont aucune œuvre reproduite dans la plaquette, les œuvres des autres artistes retenus pour ces planches couleurs sont différentes de celles sélectionnées dans la plaquette de l'exposition [363].

Le compte rendu de Hang et Cao est illustré par plusieurs reproductions (impression de qualité médiocre en noir & blanc) de Sheng Jun 盛军, Xiao Xiaolan 肖小兰, Ye Fei 叶菲, Song Yonghong, *Messe de minuit* des frères Gao et de Li Qun, que cite Li Xianting, et une vue de l'exposition avec des pièces de Li Weimin 李为民, You Han 尤涵 et Zhang Yongjian 张永见. Dans les articles suivants consacrés à l'exposition, sont reproduites les peintures de Wang Guangyi, Guang Yao 广曜, Ye Yongqing, le dispositif "Roulette" de Huang Yongping, puis des peintures de Liu Xiangdong, Song Yongping, Chen Yufei 陈宇飞, une esquisse de Fang Lijun, une peinture de nus de Liu Yi 刘溢 (mentionnée dans le compte rendu) ainsi qu'une calligraphie de Song Gang 宋钢. Comme pour les doubles pages couleur, le choix est de reproduire des œuvres différentes de celles de la plaquette (pour Huang Yongping, Ye Yongqing, Chen Yufei et Song Gang). L'installation de Xiao Lu est ignorée.

Jiangsu Huakan (1989-4) illustre son dossier avec quelques vues de la journée d'inauguration, des plans généraux des salles d'exposition et quelques œuvres : Triptyque de Wang Guangyi, installations de Gu Dexin, Gu Wenda, Jian Jun 健君, dispositif de Huang Yongping, sculpture de Feng Guodong 冯国栋, peinture de Ma Lu 马路, et photographies des performances

[363] Dans le numéro de mars 1989 il s'agit de Zhang Xiaogang, Liang Yue, Ling Huitao, Huang Yali, Feng Guodong, Fan Shuru. Le numéro d'avril propose des œuvres de quatre artistes, soit deux peintures reprenant un cadrage "cinématographique" de Liu Weidong ; le triptyque de Liang Yan ; une peinture/collage avec des accents cubistes de Mao Xuhui ; "Une des figures de la tragédie moderne" de Cao Yong (曹涌), le collage du "monstre denté" cité dans le corps du texte. L'article de *Meishu* attribue cette œuvre à Cao Yong 曹勇, mais dans plusieurs documents consultés, dont *Qiang de* Gao Minglu, il semble bien s'agir de Cao Yong 曹涌.

non autorisées de Zhang Nian qui s'était installé au premier étage, imitant une poule en train de couver [364]. La reproduction de *Messe de minuit,* que mentionne Li Xianting, sans nommer les artistes, malgré sa connotation sexuelle, figure en bonne place dans la retranscription de l'entretien de Li. Cette œuvre emblématique est présente dans pratiquement tous les ouvrages consacrés depuis à l'art contemporain chinois (à l'exception de *Total Modernity*). Le numéro de mai de *Jiangsu Huakan* publie des extraits des échanges du séminaire sur l'art moderne qui s'est tenu pendant l'exposition, ainsi que plusieurs articles, sans illustration. Seul le "logo" signale le dossier spécial.

La revue *Hainan Jishi,* qui n'hésite pas à consacrer sa couverture à l'exposition (Ill. 28), privilégie les œuvres qui ont fait scandale, tout en mettant en avant les interventions non officielles. On y trouve l'installation de Xiao Lu, les artistes performeurs (Li Shan, professeur à l'institut d'art dramatique de Shanghai, Zhang Nian), un portrait de Gu Xiong 顾雄 devant son installation [365], *Messe de minuit*, le globe terrestre de Song Haidong qui a suscité l'indignation de l'ambassade d'Allemagne de l'Est (Ill. 2), le triptyque de Wang Guangyi recouvrant d'un quadrillage le portrait de Mao. Une autre photographie montre une visiteuse souriante, la tête glissée dans un nœud coulant, faisant partie de l'installation de Wei Guangqing. L'article correspondant, « Qiangsheng : shoujie Zhongguo xiandai yishu zhan 枪声:首届中国现代艺术展 [Détonation : première exposition d'art moderne chinois] » (5-11), signé par San Shi 三石 et Lei Zi 雷子, met aussi en exergue les coups de feu, l'alerte à la bombe, et les fermetures des salles, les performances non-autorisées. Il est accompagné de photographies des

---

[364] Zhang Nian est né en 1964, il est intervenu à l'intérieur puis à l'extérieur du musée le jour de l'inauguration. Les inscriptions étaient calligraphiées sur une grande feuille avec laquelle l'artiste s'était revêtu. On pouvait y lire : *Fudan Qijian* 孵蛋期间 [Période de couvaison] ; *Jujue Lilun* 拒绝理论 [Refuse la théorie] ; *yimian darao xiayidai* 以免打扰下一代 [Pour éviter de déranger la jeune génération] (Ill. 31).

[365] L'œuvre s'intitule *Neishi : weiqiang* 内视——围墙 [Vision intérieure (ou retour sur soi) : mur d'enceinte]. Sur une photographie publiée dans *Xin Zhongguo meishu shi* 新中国美术史 *A History of Chinese Fine arts:1949-2000* [Histoire de l'art de la Nouvelle Chine] de Zou Yuejin 邹跃进 (p. 219), on voit l'artiste portant un vêtement reprenant le motif du grillage de ses peintures qui proposait aussi une performance : plusieurs personnes sont allongées sur des toiles posées en croix sur le sol, les toiles sont aussi peintes avec ce même motif.

incidents du vernissage. En 2006, Lu Hong dans *Dépasser les limites* reprend pratiquement la même iconographie (*supra* p. 300-301).

Histoire de l'art moderne chinois 1979-1989 de Lü Peng et Yi Dan, ouvrage publié en 1992, soit trois ans après l'exposition, reprend exactement pour sa couverture le graphisme et les couleurs de la plaquette de *China/Avant-garde*, au point d'être confondu avec le catalogue (lequel ne fut en fait jamais publié). Les auteurs analysent dans le détail plusieurs œuvres, qui ont retenu ou non l'attention du public : une installation ayant pour titre "Boîte noire", réalisée par plusieurs artistes regroupés autour de Li Weimin, l'installation √ de Wang Youshen, la peinture de grand format *Wang* 网 [Réseau] de Gu Xiong, *Messe de minuit* décrite comme emblème d'un nouvel "-isme" – le "pneumatisme" [*chongqi zhuyi* 充气主义] – (avec trois reproductions différentes), *Le grand commerce* de Wu Shanzhuan, *Dialogue* de Xiao Lu transformé en "Incident du coup de pistolet", ainsi qu'*Analyse* [*jiexi* 解析] de Gu Dexin et du groupe "Nouvelle mesure [*Xin kedu* 新刻度]", œuvre qui a très peu retenu l'attention des visiteurs. Le chapitre se clôt sur une critique générale. Les 32 illustrations du chapitre XVII consacré à l'exposition rendent compte de la diversité des œuvres, de leur élaboration en présentant croquis, maquettes ou variantes. Des vues de l'accrochage et de l'inauguration montrent les performances prohibées, les membres du comité après la fermeture des salles, ou encore Li Xianting signant des autographes.

Les artistes sélectionnés et leur influence aujourd'hui

Une grande majorité des artistes participant à *China/Avant-garde* sont devenus deux décennies plus tard des personnalités du milieu de l'art, artistes incontournables et enseignants très appréciés, ce qui valide incontestablement le travail du collectif d'organisation [366]. Cependant, lors de la sélection des 53 illustrations plusieurs de ces artistes très célèbres aujourd'hui ont été ignorés, tels que Wang Du, Fang Lijun, les frères Gao,

[366] En se référant à la liste publiée dans la modeste plaquette, citons par exemple Xu Bing, Gu Wenda, Huang Yongping, Wu Shanzhuan, Gu Dexin, Hou Hanru & Yang Jiecang, Song Haidong, Wang Guangyi, Ren Jian, Ding Fang, Zhang Peili, Geng Jianyi, Shu Qun, Liang Yue, Mao Xuhui, Pan Dehai, Ye Yongqing, Zhang Xiaogang, Guo Wei, Chen Yufei, Wang Chuan, Lü Shengzhong, Yu Youhan, Li Shan, Chen Zhen, Ding Yi, Meng Luding, Chen Wenji, Liu Xiaodong, Xiao Lu, Wang Ziwei, Yang Zhilin, les frères Gao...

Li Shan, Liu Xiaodong, Lü Shengzhong, Shen Yuan, Shu Qun, Song Haidong, Xiao Lu, ou encore Xin Haizhou. Certains venaient juste d'obtenir leur diplôme, et *China/Avant-garde* fut une de leurs toutes premières expositions. Ainsi Fang Lijun, né en 1963, étudie la gravure à la CAFA et obtient son diplôme en 1989. En 1984 il participe à la VIe exposition nationale organisée à Canton. À *China/Avant-garde* l'artiste montre des esquisses annonciatrices du réalisme cynique qu'il initiera dès 1991.

Alors que la peinture dite "rationnelle" est à l'honneur avec Ren Jian, Ding Fang, Meng Luding... les artistes du mouvement des "cicatrices", représentants du réalisme comme Luo Zhongli, Ai Xuan ou Chen Danqing qui s'étaient fait connaître au début des années 1980 sont absents. Seul Ling Huitao 凌徽涛, actuellement directeur de l'Académie de peinture et de calligraphie du Hefei, vice-président de l'association des artistes du Hefei et membre de *Meixie*, représentait ce courant. Étaient aussi absents les membres des Étoiles tels que Wang Keping, Ma Desheng, Huang Rui ou encore Ai Weiwei qui, il est vrai, s'étaient exilés dès le début des années 1980, de même Cai Guoqiang installé au Japon depuis 1986. L'ambition de *China/Avant-garde* était en effet de faire le bilan de l'art d'avant-garde apparu sur place, et ne concernait pas les artistes "d'outremer", vivant à l'étranger.

Yang Zhilin, auteur du logo, est né en 1956 à Nankin, dans le Jiangsu. Il entre aux beaux-arts de Nankin en 1978, où il enseigne actuellement le design et les arts appliqués. Designer réputé, il sera invité par Gao Minglu pour co-organiser en 2009 l'exposition *Yi pai : La pensée du siècle* au Today Art Museum de Pékin, dans laquelle il montre un ensemble d'œuvres nouvelles réalisées sur des sachets de thé usagés.

20 ans après, réactiver *China/Avant-garde*

China/Avant-garde marque la fin d'une époque idéaliste et utopique. Après la répression de Tian'anmen, artistes et critiques se retrouvent très isolés, les peintres "rationnels", nourris de philosophie, explorent alors la dérision, le cynisme. L'humour chez eux est réellement la "politesse du désespoir" [367]

[367] Formule attribuée tantôt à Oscar Wilde, tantôt à Jean Giraudoux, tantôt à Boris Vian. (Source : *Grand Robert numérique* d'après *Nouvelles littéraires* du 15 mars 1978).

Utilisant des procédés tels que le détournement d'images très symboliques, le déplacement, la juxtaposition incongrue... ces artistes traitent avec dérision du passé et de l'avenir du pays. Ils détournent les icônes du maoïsme en les mêlant à celles de la consommation, initiant ainsi le pop politique. Les peintures du réalisme cynique, représentant des personnages au visage déformé par des cris d'un silence assourdissant ou par des ricanements figés, ont séduit les Occidentaux, comme les autoportraits de Yue Minjun en idiot, évoquant le héros de la nouvelle *La Véritable Histoire de Ah Q* de Lu Xun. Ces styles du pop politique ou du réalisme cynique ont été abondamment copiés par les artistes des années 2000 les vidant ainsi de leur pouvoir initial de subversion. De même, les initiateurs de ces mouvements se sont eux-mêmes maintes fois plagiés, or le trait d'humour supporte difficilement la répétition. Aussi certaines de ces œuvres, du fait de leur déclinaison en grand nombre, marché oblige, ont au fil des années (voire des décennies) épuisé leur charge ironique. Wang Nanming, dont je présente les écrits théoriques (*infra* p. 659 *sqq.*) juge très sévèrement ces œuvres abusant de "symboles chinois".

Pour rappeler à cette génération d'artistes les idéaux des années 1980, l'esprit de 1989 qui incarne "indépendance et ouvrage sérieux", Gao Minglu a voulu célébrer le vingtième anniversaire de *China/Avant-garde* en organisant en 2009, aux mêmes "dates" (du 6 au 11 février) une exposition commémorative et un colloque, un des premiers projets du Centre Gao, tout nouvellement créé.

Pour préparer ce projet Gao Minglu avait invité différents collaborateurs, anciens vétérans de *China/Avant-garde*, les artistes Wang Guangyi et Xu Bing, les critiques Wang Mingxian et Zhou Yan et le cinéaste Wen Pulin qui possède des archives iconographiques considérables sur les pratiques artistiques des années 1980, axées essentiellement sur le théâtre et la performance. Mais ironie de l'histoire, « China/Avant-garde – XX^{e} anniversaire » fut aussi censurée, et comme en 1989, elle ne put être montrée au *Palais de l'agriculture* (*Nongzhanguan* 农展馆), où se tient chaque année depuis 2006 la foire d'art contemporain *Art Beijing*. Une partie du projet, dont un grand nombre de documents, fut accueillie au dernier moment dans une salle d'exposition de l'université Qinghua, le *Wall Art Museum*, alors que le

Today Art Museum présentait "Les sept péchés capitaux" (*Qi zongfei* 七宗罪), une proposition de Wen Pulin. Ce titre désigne les sept performances interdites qui avaient défrayé la chronique vingt ans plus tôt, soit *Présenter ses condoléances* [*Diaosang* 吊丧] de Datong dazhang 大同大张 (alias Zhang Chengquan 张盛泉 (1955-2000), Zhu Yanguang 朱雁光 et Ren Xiaoying 任小颖, action connue aussi sous le titre *san ge bai yi ren* 三个白衣人 [Trois personnes vêtues de blanc] ; *Le grand commerce* de Wu Shanzhuan ; *Débauché* [*Langzi* 浪子] de Wang Lang ; *Lavage des pieds* de Li Shan ; *Attente* de Zhang Nian ; *Atteindre le Dieu solaire ?* [*Zhi ri shen de ?* 致日神的?] de Wang Deren ; *Dialogue* de Xiao Lu. En adressant un appel à contribution aux témoins de l'exposition de février 1989 (participants, collaborateurs, partenaires du projet et visiteurs), l'objectif des organisateurs, rattachés pour la plupart au centre Gao, était de recontextualiser les événements qui avaient entraîné la fermeture de *China/Avant-garde* et de mettre en évidence les motivations artistiques des différents protagonistes.

Malgré l'important soutien du site internet *Yishu guoji* 艺术国际 [Art international] très impliqué dans le projet, et la collaboration de plusieurs revues partenaires [368] , les échos de l'exposition dans la presse ont été modestes. Quelques jours après la fin de l'exposition, Gao Minglu, reconnaissant avec amertume qu'il n'avait pas réussi à "rallumer" la flamme de 1989, considérait son projet comme un échec [369].

En septembre 2009, l'art des années 1980, en particulier l'art de la performance, est à nouveau à l'honneur au Duolun Museum de Shanghai pendant quatre semaines. Le commissariat est assuré par Wen Pulin en personne, puisque ce sont ses archives personnelles qui constituent

---

[368] Il s'agit des publications *Xin zhou kan* 新周刊 [Nouvel hebdomadaire], *Yishu dutu* 艺术地图 [Cartes de l'art], *Yishu shidai* 艺术时代 [Le temps de l'art], *Yishu Chukou* 艺术出口 [Art export], *Dongfang yishu•dajia* 东方艺术•大家 [Art oriental•maîtres], *Jinri meishu* 今日美术 [Art aujourd'hui] (revue de *Art Today Museum*), et les sites internet *Dongfang Shijue* 东方视觉 [Vision orientale], *Yachang yishu* wang 雅昌艺术网 [Site de l'art raffiné et prospère], *Jinri yishu wan*g 今日艺术网 [Site de l'art actuel].

[369] Cette exposition a en effet provoqué peu de réactions dans la presse de l'époque. Elle n'était pas annoncée dans les rubriques "Agenda culturel" des hebdomadaires culturels de Pékin comme *Time Out* ni dans le guide mensuel des expositions *Art Beijing*. C'est Gao Minglu, lors d'un entretien, qui m'en a parlé alors qu'elle était terminée depuis une semaine. Cependant le site *Art international* consacre un dossier à ce projet. En ligne <http://www.artintern.net/html.php/special/index/27>. Consulté le 2 juin 2013. Mes sources sont les textes mis en ligne sur ce site ainsi que des renseignements fournis directement par Gao.

l'exposition. Quelques œuvres-clés de *China/Avant-garde* comme *Messe de minuit,* restaurée tant bien que mal, ou l'installation de Wang Deren sont présentées pour l'occasion ainsi que de nombreux documents (photographies, affiches, films, coupures de presse).

La volonté de commémorer les années 1980 est manifeste dans ces deux projets. L'exposition inaugurale du Centre UCCA organisée par Fei Dawei en novembre 2007, intitulée *Nouvelle Vague de 85 – premier mouvement de l'art contemporain chinois*, s'inscrit aussi dans ce regard rétrospectif et quelque peu nostalgique. À travers les principales œuvres sélectionnées, Fei Dawei reposait les différents problèmes soulevés par Lü Peng, Lu Hong ou Gao Minglu concernant l'indépendance de l'art, sa fonction sociale, les relations Chine/Occident. Bien que limitées dans le temps, ces manifestations préparées dans un cadre académique (recherches documentaires, analyses et éditions de catalogues) témoignent de la volonté des critiques de réexaminer cette période charnière et d'en réécrire l'histoire, suivant ainsi les préconisations de Croce.

Écrire l'histoire de l'art selon He Guiyan

Pour clore cette partie consacrée aux écrits d'histoires de l'art contemporain chinois, je reviens sur un article de He Guiyan, daté de 2009 et publié dans la revue *Art Today* du Today Art Museum. Dans « L'écriture de l'histoire de l'art contemporain chinois à l'époque historique post-art : réflexions concernant quelques problèmes dans l'écriture de l'histoire de l'art contemporain chinois » [370], l'auteur propose plusieurs modèles et distingue en Chine trois types d'écritures de l'histoire de l'art qui traitent du système officiel, de l'art des académies, ou de l'art contemporain chinois. Pour ce dernier son histoire est déterminée par le statut des critiques, des artistes, leur représentativité et leurs rapports avec le système officiel sous emprise idéologique, et plus

[370] Le titre exact de l'article est « Hou yishu shi shidai de Zhongguo dangdai yishu shi shuxie – dui Zhongguo dangdai yishu shi shuxie zhong yixie wenti de sikao 后艺术史时代的中国当代艺术史书写—对中国当代艺术史书写中一些问题的思考[L'écriture de l'histoire de l'art contemporain chinois à l'époque historique post-art : réflexions concernant quelques problèmes dans l'écriture de l'histoire de l'art contemporain chinois] (The Writing of Chinese Contemporary Art in the History of Post-Art – Thoughts on the Problems of Chinese Contemporary Art History Writings), in *Art Today* [*Jinri Meishu* 今日美术] 2009-3 (août 2009) p. 32-39.

particulièrement les académies des beaux-arts et la presse spécialisée. Il rappelle ainsi les liens que j'ai déjà mentionnés avec le système, des jeunes artistes, tout juste diplômés, des critiques (Li Xianting, Gao Minglu, Liu Xiaochun...) rattachés au très officiel Institut de recherche en art chinois ou à la CAFA (Fan Di'an, Yin Jinan, Zhou Yan). Ces conditions institutionnelles, ajoutées au soutien de la presse spécialisée (*Meishu* au début des années 1980, *ZGMSB* au milieu des années 1980, ainsi que *Jiangsu Huakan* dans les années 1990), ont favorisé le développement de l'art contemporain chinois.

He Guiyan pose deux règles à respecter pour l'historien d'art lorsqu'il sélectionne des œuvres représentatives, celles-ci doivent s'inscrire dans le champ de l'art contemporain et être en accord avec les valeurs de l'histoire de l'art contemporain. Pour la première obligation, qui conditionne le travail d'écriture, He Guiyan constate que chaque auteur écrit en fonction d'une définition personnelle du terme "contemporain" entraînant des divergences entre les discours [371].

Dans la suite de son article, He Guiyan note que l'art contemporain a produit une culture essentiellement humaniste, lettrée, en privilégiant la libération individuelle et la liberté artistique. Un autre constat est la suprématie de la sociologie dans les différents discours des historiens d'art [372] . He conçoit l'histoire de l'art comme un démêlage, une étude, un éclairage des formes et des phénomènes divers de l'art contemporain. Il insiste sur la notion de *jiazhi suqiu* 价值诉求 soit un appel aux valeurs, une exigence, une recherche des valeurs. Aussi, les œuvres sélectionnées doivent refléter l'exigence des valeurs de l'histoire de l'art contemporain, ce qu'il tient pour le but de toute

---

[371] Cf. *infra* p. 348 : la position d'un artiste dans ou en dehors du système ou des instituts d'art n'entraîne pas automatiquement que son travail se situe dans le champ "contemporain", académique, ou conservateur... Je reprends plus loin la définition que He Guiyan donne de la notion de "contemporain" *infra* p .352.

[372] Ce n'est que vers la fin de son texte (38) que l'auteur décrit ce qu'il entend par discours : "... un discours linéaire de l'histoire de l'art contemporain chinois, guidé principalement par le mode sociologique, c'est-à-dire reliant les phénomènes artistiques dans l'art contemporain chinois avec les changements du contexte social, culturel, politique de périodes spécifiques. Par exemple, l'"art des cicatrices", les "expositions des Étoiles", mis en parallèle avec "repenser la Révolution culturelle" et la "libéralisation de la pensée", comme la "nouvelle génération", le "pop politique", attachés aux tournants sociologiques de la Chine au début des années 1990. C'est exactement ce discours sociologique qui occupe une position absolument dominante dans l'histoire de l'art contemporain chinois ; un autre mode de discours linéaire qui prend l'histoire de l'art elle-même comme échelle de valeurs a toujours été marginalisé".

écriture. Les historiens de l'art contemporain chinois doivent cristalliser, théoriser l'exigence de valeurs des artistes, révélant ainsi les valeurs culturelles et artistiques dissimulées dans les œuvres, afin de se prémunir de tout discours idéologique. Outre l'humanisme, l'art s'empare des questions relatives "à la modernité esthétique et à l'ontologie de l'art régressif", ce qui ouvre le domaine culturel de l'art contemporain. L'écriture de l'histoire de l'art contemporain est ainsi confrontée à la difficulté de rendre compte d'une situation mouvante, de valeurs changeantes, d'où la nécessité de discours pluralistes. He (34) propose une relecture de l'art des années 1980 en soulignant l'engagement "avant-gardiste" des artistes, en se fondant sur l'attitude et les espoirs de ces artistes :

> Dans le processus de développement de l'art contemporain chinois, l'apparition de nombreux collectifs artistiques non-officiels est un phénomène caractéristique, par exemple, de la fin des années 1970 au début des années 1980, les associations de peintres les "Anonymes", les "Étoiles", à Pékin ; la "Société Herbes folles" à Shanghai [373] ; l'association "Herbes sauvages" à Chongqing etc. Leur réflexion sur la Révolution culturelle était différente de celle des artistes de l'art des "Cicatrices" à la mode à ce moment-là. Les associations de peinture non officielles et les collectifs artistiques de cette époque avaient clairement une position culturelle avant-gardiste. Que ce soit de la fin des années 1970 au début des années 1980, les expositions de toutes sortes d'œuvres artistiques modernes organisées sur le mur de la démocratie de Xidan à Pékin, ou les regroupements spontanés des collectifs artistiques des associations de peinture "Les Étoiles" à Pékin, "Les Herbes sauvages" à Chongqing, la grande majorité d'artistes participants visait la critique du système. Ils obéissaient à l'expression de soi, ils aspiraient ardemment à la révolte du langage. Ils ont tous incarné les nombreuses caractéristiques culturelles opposées au courant principal, opposées au système, opposées au langage politique. En fait, de tels exemples sont encore nombreux, par exemple comment à partir des discours narratifs du corps, du sexe, de l'identité, peut-on entreprendre un démêlage méticuleux de l'art féminin chinois ; comment à partir du concept de création, d'exigence culturelle, des caractéristiques du langage, peut-on entreprendre une lecture de l'art de la performance en Chine ...

He Guiyan considère que l'histoire de l'art contemporain en est encore à ses débuts, il distingue trois étapes dans le processus d'écriture, et pour chacune, un mode approprié. La première étape consiste dans le travail des

---

[373] Ce collectif *Caocao she* 草草社 (Grass grass Society), fondé en 1979, regroupait douze artistes autour de Qiu Deshu 仇德树, né en 1948.

chroniqueurs, conforme au point de vue de Benedetto Croce. Elle se rapporte aux premiers écrits. Des ensembles de faits collectés sont mis en ordre, décrits et interprétés, dans lesquels le mode narratif n'est pas négligeable. À ce propos, He Guiyan en prenant comme exemple les nombreuses interprétations du tableau de Manet, *Olympia*, rappelle cette affirmation de Gombrich, "Il y a autant de sortes d'histoires de l'art qu'il y a d'historiens d'art". Cette étape a des aspects positifs : son exhaustivité qui prend en compte la variété des œuvres produites ; une certaine méthodologie qui fournit des matériaux précis, favorisant ainsi un travail d'anticipation, une réflexion critique. Lü Peng avec *Histoire de l'art moderne chinois 1979-1989* et *Histoire de l'art contemporain chinois 1990-1999* est représentatif de ces auteurs "chroniqueurs".

La deuxième étape, dite "méthodologique" [*fangfalun* 方法论], étape à moyen terme, est fondée sur l'écriture de l'histoire chronologique. Mais cette approche de l'histoire de l'art ne se contente plus de répertorier de manière exhaustive les œuvres et les événements. Elle en fait une sélection en fonction de notions théoriques retenues par l'historien.

He Guiyan la décrit ainsi (34-35) :

> Ce qu'on appelle "méthodologie" c'est précisément le besoin des historiens d'art de trouver des modèles narratifs, puis de sélectionner des œuvres représentatives en s'appuyant sur ces modèles et vice-versa. Juste comme Vasari qui choisit les œuvres selon le degré de représentation du monde réel et la supériorité de la technique des artistes ; Wölfflin qui s'appuie sur le style des œuvres pour achever une "histoire de l'art anonyme". Ici, le "degré de représentation visuelle", la "supériorité de la technique artistique", le "style des œuvres" peuvent être considérés comme une méthode narrative de l'histoire de l'art.
>
> Mais, pour l'écriture de l'histoire de l'art méthodologique, l'Occident est passé plus ou moins par trois phases de développement : la période initiale de la méthodologie – avec principalement comme représentants les historiens d'art Vasari, Winckelmann, Wölfllin etc. – visait l'écriture de l'art classique ; la deuxième est la période de maturité, qui correspond à l'art moderne occidental, la plus représentative est le modèle narratif du formalisme dominé par Greenberg ; la troisième, après les années 1960, est celle d'une histoire de l'art contemporain occidental entré dans une phase d'un haut niveau de conscience méthodologique. Soit en utilisant le langage de Danto, c'est la période post-historique, après la "fin de l'art". Les catégories d'histoire de l'art représentatives

> sont l'histoire de l'art féminin, l'histoire de l'art nègre, l'histoire de l'art des homosexuels, etc. Les écritures de l'histoire de l'art de cette période non seulement correspondent à l'art post-moderne occidental mais les modes d'écriture de l'histoire de l'art entrent aussi dans une situation d'interdisciplinarité, par exemple les groupes ethniques, l'identité culturelle, le post-colonialisme deviennent les sujets centraux de l'écriture de l'histoire de l'art.

Selon He Guiyan, les auteurs de l'histoire de l'art contemporain chinois n'ont pas encore atteint la phase de conscience méthodologique. Il souligne les différentes tentatives positives comme *Les Anonymes. Histoire d'une avant-garde tragique* de Gao Minglu, *Histoire de l'art de la Nouvelle Chine 1949-2000* de Zou Yuejin [374], *Dépasser les limites...* de Lu Hong... Chez Gao ou Lu Hong, l'échelle de valeurs se construit à partir du concept d'avant-garde, ce modèle d'écriture se distingue des discours sociologiques.

He constate la partialité inévitable d'une telle démarche, comme par exemple le formalisme proposé par Greenberg. En ne retenant que trois critères – planéité, pureté, matérialité – qui définissaient la peinture moderniste, ce dernier a exclu et rejeté certaines œuvres symboliques et figuratives du futurisme et du surréalisme. Ainsi, concernant les textes chinois, que ce soit Gao Minglu dans le *Mouvement de 85* ou Lu Hong dans *Dépasser les limites,* certains artistes travaillant dans des instituts et ayant poursuivi le style réaliste-socialiste, ou réaliste, ne sont pas référencés. Mais l'objectif principal est de préserver chez l'historien d'art un jugement personnel et une interprétation théorique singulière des œuvres. He Guiyan considère cette notion de méthodologie, non comme un outil mais comme une philosophie de l'art [375]. La méthode détermine les critères de sélection et d'interprétation, tirant pour une même œuvre des sens complètement différents, et comme l'affirme Gombrich, autant d'auteurs que d'histoires. Par exemple selon une

---

[374] Zou Yuejin 邹跃进 (2002). *Xin Zhongguo meishu shi* 新中国美术史 *A History of Chinese Fine arts 1949-2000* [Histoire de l'art de la Nouvelle Chine 1949-2000]. Changsha : Hunan meishu, 337 p. Zou Yuejin a aussi écrit un texte sur l'écriture de l'histoire de l'art (ZOU Yuejin 邹跃进 (2002). « Weishenme he zenyang shuxie Zhongguo dangdai yishu shi 为什么和怎样书写中国当代艺术是？ [Pourquoi et comment écrire l'histoire de l'art contemporain chinois ?]. Publié dans *Yishu shidai* (*Art Time*) nº 9 septembre 2009, p. 24-27.

[375] He Guiyan se réfère à un texte de Zhou Yan, « Écrire du point de vue contemporain chinois une version anglaise de *Histoire de l'art contemporain chinois*" », première collection *Forum international – art contemporain chinois*, non publié. [Version du texte en anglais en ligne avec comme titre *Writing an English-version History of Chinese Contemporary Art from Chinese Contemporary Perspective*].

interprétation politique de l'avant-garde, "Les Étoiles" sont mis en avant. Mais selon le point de vue plastique, celui de "l'avant-garde esthétique", ce serait plutôt les "Anonymes" et les peintres rattachés au laboratoire de recherche de la peinture à l'huile de Pékin qu'il faudrait privilégier.

Pour He, la troisième étape est définie par l'usage de la langue anglaise, car en 2009, aucune histoire de l'art contemporain chinois n'avait été publiée en anglais, ce que déplorent aussi plusieurs auteurs[376]. Depuis, en 2010, Wu Hung et Peggy Wang comblent cette lacune avec *Contemporary Chinese Art Primary Documents*, ainsi que les éditions Charta avec la traduction en anglais du livre de Lü Peng *A History of Art in 20th-Century China*, puis en 2011 Gao Minglu avec *Total Modernity And The Avant-Garde In Twentieth Century Chinese Art*.

He Guiyan pose à ce sujet deux questions "L'auteur doit-il ou non être un historien d'art ou un critique chinois ? Est-il possible de dire qu'un savant occidental ne peut pas écrire d'histoire de l'art contemporain chinois ?" Pour argumenter sa réponse – auteurs chinois et occidentaux arrivent à des conclusions complètement différentes – il prend l'exemple non d'un texte académique, mais d'une couverture d'un magazine grand public, le *Times*, qui a détourné la légende d'une œuvre de Fang Lijun (35) :

> Par exemple, la revue américaine *Times* du 19 novembre 1993 a utilisé l'œuvre de Fang Lijun comme couverture, avec un titre spécial "Non seulement un bâillement mais le cri qui délivre la Chine" (*Not Just a Yawn But the HOWL That Could Free China*) [Non seulement un bâillement mais le HURLEMENT qui pourrait libérer la Chine]. Mais le titre de l'œuvre de Fang Lijun à l'origine est *L'homme qui bâille.* Disons, ce titre en soi n'a jamais eu d'orientation idéologique, ni ne souligne directement une valeur de révolte culturelle. Mais l'utilisation du titre "le cri qui délivre la Chine" pour interpréter l'œuvre de Fang Lijun incarne dans ce cas "les bonnes et laborieuses intentions" des critiques occidentaux, et même une erreur de lecture intentionnelle de la peinture contemporaine chinoise. En réalité, que ce soit à propos du "pop politique" ou du "réalisme cynique", chez les critiques, les historiens d'art occidentaux, très peu suivent le langage de l'art lui-même pour conférer leurs valeurs à l'histoire

[376] He Guiyan ne mentionne pas l'ouvrage de Michael Sullivan (1916-2013), grand connaisseur de l'art chinois et auteur de *Art and Artists of Twentieth-Century China*, publié en 1996 aux éditions University of California Press. Une traduction en chinois *20 shiji Zhongguo yishu yu yishujia* 20世纪中国艺术与艺术家 [Art et artistes chinois du XXe siècle] est parue en mai 2013 aux éditions Shanghai renmin (en deux volumes). Le cinquième chapitre est consacré à l'art contemporain chinois.

> de l'art. Au contraire, ce qu'ils soulignent ce sont les sens politiques et sociologiques que les œuvres cachent derrière les images. Pour une grande majorité de critiques, d'historiens d'art, le "pop politique" et le "réalisme cynique" n'ont pas vraiment de valeurs artistiques, parce que depuis les années 1960, l'art pop anglais et américain a déjà résolu les problèmes de la reproduction et du détournement des images. En se basant là-dessus, ils n'ont mis l'accent que sur le sens politique qui explique et fouille les dessous de l'image. De même, selon les critères de l'histoire de l'art occidental, la majeure partie des œuvres de la "nouvelle vague", sur le plan de la forme et du langage n'ont pas de valeurs artistiques, parce qu'elles ont tiré les leçons de l'expérience de l'art moderne et contemporain occidental. C'est pourquoi, elles n'ont aucune originalité. Mais, pour une partie des historiens d'art chinois, le sens de la "nouvelle vague" dépend précisément de l'éveil culturel et d'une révolution des idées. La valeur esthétique, les caractéristiques ontologiques du langage et du style procèdent alors d'une position relativement dépendante. Évidemment, d'après la situation actuelle, les écrits en langue anglaise des critiques et des historiens chinois de l'art contemporain chinois semblent extrêmement urgents, [...] Ainsi ils pourront vaincre le regard "autre" et la vision "post-coloniale" profondément enracinés chez les historiens de l'art occidentaux.

Outre le fait que l'exemple choisi ne soit pas pertinent, He Guiyan ici se contredit, car le jugement négatif porté sur les œuvres du pop politique ou du réalisme cynique ou encore de la nouvelle vague concerne bien leurs qualités plastiques, et non le contenu politique ou sociologique. De plus, ces mêmes condamnations se retrouvent aussi sous la plume des auteurs chinois. En revanche, He n'insiste pas suffisamment sur le paradoxe entre cette critique très sévère et l'engouement incontestable en Occident pour ces mêmes œuvres.

En reconnaissant plus loin que "toute histoire de l'art en langue anglaise, à part les différences de formulations de la langue, n'a aucune différence de nature avec l'histoire de l'art méthodologique", la hiérarchie proposée par He Guiyan – mettre sur le même registre les "chroniques", les "méthodologies" et les écrits en langue anglaise – trahit une faiblesse théorique.

Dans les exemples choisis par He Guiyan pour différencier les "méthodologies", le formalisme de Greenberg ou la lecture sociologique d'*Olympia* par T. J. Clark, l'étape "méthodologique" concerne plus précisément une approche historique qui se fonde sur des concepts ou des théories artistiques. Elle ne peut qu'être sélective, contrairement à un travail de chronique qui se doit d'être systématique et exhaustif. En ce qui concerne l'art contemporain chinois, He

distingue deux modèles, l'un est le "discours dichotomique non-officiel/officiel, avant-gardiste/conservateur, élitiste/populaire des années 1980" ; l'autre, en raison de la situation plus complexe des années 1990, toujours avec une logique antagoniste, "oppose local/global, Occident/Orient, ethnisation/post-colonialisme". Le premier, tout en combattant pour l'indépendance de l'art, la liberté de la personne, la libération de la pensée, poursuit deux objectifs : souligner la position critique de l'art d'avant-garde et la transformation moderne du langage de l'art réaliste en "retraversant un siècle de styles artistiques occidentaux en moins de 10 ans". Mais l'exposition *China/Avant-garde* en février 1989 marque le déclin de l'art de la nouvelle vague, signifiant en même temps le déclin du mode de discours du modernisme.

De son côté, l'écriture de l'histoire de l'art des années 1990 est confrontée à de nouvelles questions relatives à l'art et au marché, au statut de la culture dans le contexte de la globalisation, aux stratégies vitales de l'art avant-gardiste, aux systèmes internationaux d'expositions... : d'un côté les transformations de la société (montée d'une société marchande, d'une culture urbaine, d'une culture pop), de l'autre celles du contexte artistique. Les différents facteurs énumérés par He sont : le"retour au réel" impulsé par les peintres de Nouvelle génération (La vogue pour ce type de peintures réalistes a été lancée en 1991, par Fan Di'an, Yin Jinan, Zhou Yan qui ont co-organisé au Musée national d'histoire l'exposition "L'art de la nouvelle génération", avec comme caractéristique une attention à la vie réelle, dont Liu Xiaodong, Yu Hong, Li Tianyuan sont les principaux représentants) ; les liaisons dangereuses de l'art et du marché dès 1992 avec la "Biennale de Canton", organisée par Lü Peng ; la réussite du pop politique, du réalisme cynique sur la scène internationale grâce à l'exposition *Nouvel art chinois post-89*, co-organisée à Hong Kong par Zhang Songren et Li Xianting, avec comme conséquence l'invasion d'œuvres accumulant toutes sortes de "chinoiseries", et une vigilance en Chine des milieux artistiques à l'égard du phénomène post-colonial ; les efforts de Wang Lin pour défendre dès 1993, à Chengdu l'art expérimental, un art indépendant du marché ; la série d'articles publiés dans *Jiangsu Huakan* en 1994, concernant le sens et les orientations culturelles de l'art contemporain, l'identité culturelle des artistes, amenant l'établissement de nouveaux critères de jugement.

Si, selon He, les années 2000-2003 marquent l'entrée dans une autre époque, c'est en raison du nouveau contexte d'internationalisation et des transformations importantes des modèles établis de l'écriture de l'histoire de l'art. Une grande partie de l'article est consacrée à cette période dite "post-art [*hou yishu shi shidai* 后艺术史时代]" en référence au concept de "fin de l'art" de Danto. He Guiyan tente de répondre à cette question, comment écrire l'histoire d'un art qui succède à sa propre fin et qu'en est-il de l'art contemporain chinois, qui souffre alors d'une immaturité théorique ? Pour l'auteur, avec les années 2000-2003, le seul modèle sociologie du passé est inefficace pour intégrer un art contemporain diversifié dans un nouveau cadre théorique.

He Guiyan précise les spécificités de cette époque post-art : la société chinoise qui traverse brusquement les étapes des sociétés pré-moderne, moderne et postmoderne de l'Occident se trouve confrontée à un ensemble de problèmes tels que "l'éveil de la pensée, la liberté individuelle, les différences sociales, l'écart entre les riches et les pauvres, les communautés inférieures, le danger nucléaire, la pollution de l'environnement, le post-colonialisme etc." ; l'art contemporain, dans un contexte globalisé, s'est aussi diversifié. En plus de l'histoire locale, il doit prendre en compte le système de références de l'art contemporain occidental. Les processus de création se sont aussi transformés, les innovations stylistiques depuis la fin des années 1970 n'ont plus le même impact. Avec un accès illimité à l'information par le biais d'internet, ce n'est plus l'originalité qui est privilégiée, mais l'aptitude à exploiter, intégrer, greffer les ressources de l'histoire de l'art, générant ainsi un art aux multiples facettes. He Guiyan note les changements de valeurs, de conditions matérielles et sociales qui motivent l'entrée dans cette nouvelle ère post-art. L'esprit humaniste, "l'avant-gardisme et la nature révoltée de l'art contemporain, depuis le milieu des années 1990, se sont effrités, absorbés par l'opportunisme, le cynisme, l'utilitarisme". Seuls quelques rares artistes défendent le fondement lettré de l'art contemporain. L'expérience accrue des systèmes d'expositions a permis l'organisation en Chine de biennales [377] et de

[377] La première biennale de Shanghai organisée par le musée des beaux-arts de Shanghai date de 1996. Depuis les biennales ont progressivement pris de l'importance en Chine, et chaque année, on compte en moyenne deux biennales.

manifestations sur le modèle international. Après le succès du pop politique et du réalisme cynique, les artistes chinois se sont fait connaître en Occident avec des expositions individuelles ou collectives. L'ouverture du "Pavillon chinois" lors de la 53e Biennale de Venise en 2009 s'inscrit dans la stratégie du *soft power,* instrumentalisant ainsi les œuvres contemporaines chinoises. La légitimation de l'art contemporain au moyen d'un grand nombre d'expositions rétrospectives, individuelles, collectives organisées et sponsorisées par des galeries, des musées... font oublier la difficile conquête par quelques artistes téméraires des espaces publics à la fin des années 1970 et leur espoir d'une visibilité au milieu des années 1990. Mais He Guiyan suggère que ce soutien institutionnel n'est pas sans risque "en influençant imperceptiblement la régulation des stratégies de création des artistes". Comme d'autres auteurs, il dénonce l'énorme emprise du marché dont il retrace les liens avec l'émergence de l'art moderne occidental. En assurant au départ une certaine indépendance à l'artiste, le marché finit par imposer des exigences, transformant par exemple les signes de rébellion de l'art de années 1980 en objets de consommation. Les œuvres prises dans un engrenage – présentation, publicité, ventes aux enchères collections –, deviennent les instruments des opérateurs du marché de l'art. Cette nouvelle configuration défie les historiens d'art, qui doivent être très attentifs aux problèmes des différentes stratégies culturelles dissimulées par ces expositions, déceler si ces stratégies culturelles sont contrôlées par le marché, ou déterminées par l'idéologie nationale. He Guiyan leur confie une nouvelle mission : concevoir une nouvelle catégorie de discours de l'histoire de l'art, en se consacrant à reconstruire un système théorique pertinent et efficace, capable d'évaluer les œuvres mais aussi d'interroger les aspects de la réception, de la diffusion, du système d'exposition, des groupes de collectionneurs... modifiant ainsi radicalement les deux modèles d'écriture de l'histoire de l'art.

Ces résumés des différents textes concernant l'histoire de l'art contemporain chinois – trois récits proposés (Gao Minglu, Lü Peng et Lu Hong) – présentent des différences de méthodes mais reprennent à peu près les mêmes événements. La divergence majeure concerne l'évaluation de la nouvelle

vague et de la peinture pop politique et cynique. Gao Minglu qui défend l'apport positif de la nouvelle vague affiche du mépris pour les peintres des années 1990. Lü Peng, un des critiques engagés dans la constitution d'un marché de l'art en Chine, est un peu le "père spirituel" de ces artistes du pop politique et du réalisme cynique. Ces deux auteurs s'affrontent encore sur cette question. Le magazine *Xin zhou kan* 新周刊, mot à mot *Nouvel Hebdo* [*New weekly*], célébrant son XV[e] anniversaire, a choisi pour cet événement de faire un bilan de l'art contemporain chinois, en invitant plusieurs critiques à collaborer. Lü Peng, mécontent de la place négligeable accordée à l'art cynique et au pop politique, et du choix de l'invité d'honneur, Gao Minglu, consacré à cette occasion meilleur commissaire de l'année, a réagi en publiant en ligne *Pourquoi n'y a-t-il pas Wang Guangyi ?* sur le site *Art international* en août 2011. Ce texte au ton acerbe reflète le climat tendu dans le milieu de la critique, tout en offrant un regard implacable sur la presse. Le choix de *Xin zhou kan* confirme les enjeux politiques actuels de l'art contemporain en Chine, une situation à haut risque que dénoncent par ailleurs plusieurs auteurs. Pour ces raisons, je joins en annexe ce texte ainsi que sa traduction (*infra* p. 853 *sqq*).

Sur le plan théorique, les approches conceptuelles des auteurs (Gao Minglu, Sun Peng, He Guiyan) montrent, malgré quelques passages abstrus et de nombreuses redondances, que l'écriture de l'histoire de l'art contemporain est une des préoccupations majeures des critiques d'art, qui dans leur rôle d'historiens, après les écrits chronologiques et sociologiques, affichent la volonté de réexaminer avec des exigences théoriques – une meilleure connaissance des conceptions occidentales de l'histoire – les différents faits et en appel à réécrire l'histoire de l'art contemporain chinois.

5 - Analyse de la critique

J'ai précisé au tout début de ce travail les connotations "révolutionnaires" du terme *pipingjia* utilisé par les critiques pour se désigner. Dans les chapitres précédents, j'ai convoqué plusieurs auteurs pour esquisser le contexte historique et politique dans lequel la discipline s'est développée. De même, la connaissance du milieu de l'édition, essentiellement la presse, est une étape importante de ma recherche. Avant d'aborder les écrits critiques, afin de rappeler les événements marquants du développement de l'art contemporain chinois au cours des trois dernières décennies, j'ai fait appel à plusieurs critiques-historiens et présenté différentes réflexions et conceptions de l'écriture de l'histoire de l'art, une manière d'entrer enfin dans les textes. L'exposition *China/Avant-garde*, sa réception dans la presse de l'époque et son traitement par les historiens offrent un exemple pertinent des démarches des critiques. Au cours de ces trois dernières décennies de mûrissement, la critique contemporaine chinoise a fixé ses assises, suscitant dans les universités du pays l'intérêt parmi une nouvelle génération de chercheurs qui n'hésitent pas à s'attaquer aux sommités de la discipline, parfois en formulant des désaccords tranchés.

Ce dernier chapitre est articulé en trois parties, dans lesquelles j'aborde la terminologie et les difficultés de traduction, les prémices d'une approche théorique puis je présente et commente un choix de textes qui visent à proposer un modèle théorique. J'ai sélectionné quelques unes des personnalités de l'"ancienne génération", nées avec la République populaire, et de jeunes auteurs nés avec la "Nouvelle Chine à deux systèmes" et qui, contrairement à leurs aînés ont grandi dans des conditions beaucoup moins rudes.

La critique chinoise entre local et global

Malgré l'ambition d'universalité des auteurs désirant participer aux débats qui animent le milieu international de la critique d'art – une visée globale – les expressions, le style, l'argumentation... de leurs textes gardent une spécificité chinoise – une focalisation locale. J'ai longuement présenté ci-dessus le contexte politique, historique et social qui détermine en partie le travail des

ces auteurs. L'autre aspect concerne la langue qu'ils ont contribué à enrichir, d'une part en construisant de nouveaux termes pour désigner de nombreux concepts occidentaux, et d'autre part, en empruntant des termes existants à d'autres catégories pour exprimer certaines notions qu'ils mettent en évidence. Avec quelques tournures issues de la langue classique, ils donnent ainsi à leur style une coloration particulière, qui rend la lecture parfois malaisée, non seulement en raison de la terminologie – Michel Guérin rappelle dans « Le nouveau ou l'inédit (moderne/post moderne ? » (103) toute l'attention qu'il faut accorder aux mots choisis, une vigilance d'autant plus nécessaire lorsque s'ajoute comme ici une sorte de brouillage causé par la traduction – mais aussi en raison de la structure même des textes. Ainsi, dans le meilleur des cas, les auteurs débutent par un questionnement – prometteur – suivi d'un ensemble de faits, agrémentés de nombreuses références déstabilisant le lecteur qui peine à identifier les liens avec la question initiale, puis continuent ensuite par une affirmation souvent assénée et peu (ou pas) argumentée, et une conclusion qui n'apporte pas vraiment d'éclairage. Lors de ce travail laborieux, je reconnais n'avoir pas toujours su saisir toute la pensée de ces auteurs. J'espère pouvoir malgré tout contribuer à introduire le lecteur dans cette effervescence intellectuelle, une composante peu visible du développement de l'art contemporain chinois.

Les termes d'une langue à l'autre

En rendant compte des écrits des critiques d'art chinois, ma recherche constitue ce que Bourdieu (2002) nomme un "import-export intellectuel". Les auteurs chinois ont surmonté les entraves à une connaissance mutuelle de deux cultures, où les modes de pensée et les contextes historiques sont figés dans la langue. Les références utilisées par certains auteurs sont passées d'une langue à une autre avant d'être fixées par des néologismes dans le lexique chinois. Dans la compréhension des textes, je me suis donc livrée à un travail de re-traduction d'autant plus complexe. De plus, certains termes de la langue source désignent des concepts ou des mouvements délimités avec précision, d'autres ont des usages différents selon les contextes, ou ont transité par une autre langue. Ils sont porteurs de valeurs tantôt positives,

tantôt négatives qui diffèrent dans la langue chinoise. De même les néologismes pour classer les œuvres créées par les critiques chinois, par exemple les termes “art de chevalet [*jiashang yishu* 架上艺术]”, “art sans chevalet [*feijiashang yishu* 非架上艺术]” mentionnés au début de ce travail, ne correspondent pas à des catégories pertinentes du point de vue occidental, et n’ont donc pas véritablement d’expression équivalente.
C’est pourquoi il est nécessaire d’examiner les difficultés que j’ai rencontrées à la lecture des textes, ainsi que celles soulevées par les critiques chinois.

Moderne, contemporain, avant-garde

Selon Martina Köppel-Yang (22) ou Gao Minglu, “moderne [*xiandai* 现代]”, “avant-garde [*qianwei* 前卫]” ou encore “contemporain [*dangdai* 当代]” sont des termes pratiquement synonymes pour les critiques d’art dans les années 1980. Ce flottement ne facilite pas la tâche du traducteur qui sait qu’en se déterminant pour un mot, il oriente explicitement – et implicitement – le sens général du texte.
Par exemple, j’ai précédemment présenté (*supra* p. 205) la distinction entre deux termes proches *jindai* 近代 et *xiandai* 现代 que fait le philosophe Ye Lang dans *Aperçu d’une histoire de l’esthétique chinoise* (10) [378] . Or il n’est pas toujours aisé de discerner si l’usage de ces termes est rigoureux – en désignant précisément ces périodes – ou s’il s’agit d’un emploi approximatif.

De même de nombreux auteurs glosent sur le sens de “contemporain”. La contribution de He Guiyan (2009, 33-34) résume au mieux les différentes interprétations données à ce terme lorsqu’il est associé à “art” :

> Qu’est-ce que l’art contemporain ? En général, le terme “contemporain” possède une orientation temporelle, autrement dit on peut comprendre “contemporain” comme actuel, au présent, ou opposé à “passé”, à “traditionnel”. Selon cette acception, toutes les œuvres créées actuellement peuvent être appelées art contemporain. Mais dans le sens esthétique et culturel, “art contemporain” a un double niveau de signification. Par exemple, dans le contexte de l’histoire de l’art occidental, les caractéristiques esthétiques opposées au modernisme sont une condition requise de l’apparition de l’art contemporain : la première est le concept d’élitisme et les moyens d’expression

[378] In *Xiandai hanyu cidian*. Selon d'autres sources, *xiandai* désigne la période entre 1919 et 1949, *dangdai* à partir de 1949. Dans le *GRN xiandai* et *dangdai* ont des sens très proches :“Temps présents; époque contemporaine. Moderne; contemporain; actuel.”

déterminés qui s'opposent au modernisme, poursuivant sans cesse innovation et révolte, se réclamant de la valeur individuelle de l'originalité ; la deuxième est de subvertir la tradition moderniste fondée sur un discours formaliste, en tentant d'effacer la séparation entre l'art et la vie, proclamant que l'art retourne à la réalité de la société. Ainsi, selon l'usage des milieux de l'art occidental considère-t-on l'émergence des nouvelles pratiques du pop, du minimalisme dans les années 1960 comme ligne de démarcation entre l'art moderne et l'art contemporain. En se fondant sur les similitudes et les différences de l'orientation culturelle et de l'appel esthétique, on nomme "art moderne" l'art depuis les impressionnistes du milieu du XIX^{e} siècle jusqu'à l'expressionnisme abstrait américain, l'art apparu après le pop et le minimalisme, "art contemporain" ou "art postmoderne".

Mais dans les milieux de l'art chinois, l'art moderne et l'art contemporain sont des produits importés occidentaux, et ces deux concepts n'ont pas été clairement explicités. Face aux divers phénomènes artistiques depuis les années 1980, quand les historiens et les critiques de l'art contemporain chinois entreprennent une analyse et une définition de l'art des années 1980 et des années 1990, les conclusions qu'ils obtiennent sont en désaccord : l'un des points de vue est de considérer l'art des années 1980 comme de l'art moderne, celui depuis les années 1990 est compris comme de l'art contemporain ; l'autre point de vue considère directement l'art apparu depuis plus de 30 ans comme de l'art contemporain. Certainement, il y a aussi quelques distinctions fondées sur les styles ou les phénomènes artistiques comme la "peinture rationnelle", le "pop politique", la "nouvelle génération", les "nouveaux dessins animés" etc. Dans la mesure où il n'y a jamais eu de principe établi, les discussions qui se focalisent sur ce concept "art contemporain" dépendent inévitablement des définitions que chacun se donne. D'après moi "contemporain" souligne plus un appel de la culture même qu'un simple concept temporel. Ce n'est précisément qu'ainsi que nous pouvons différencier efficacement l'art contemporain et l'art académique (qui désigne principalement le réalisme académique traditionnel) du "pseudo-contemporain" (qui désigne principalement la peinture figurative et symbolique). Concrètement, l'art contemporain se différencie de l'art des académies et il est complètement différent de l'art moderne qui prend comme pré-requis la condition préalable de la forme. Bien qu'il recherche aussi la contemporanéité de l'expression du langage et une pluralité de formes, il est plus attentif à la situation réelle, aux conditions de vie, à la quête spirituelle des contemporains. Ses concepts culturels et artistiques se manifestent ainsi : l'art doit affronter directement la réalité, intervenir dans la réalité, réfléchir à la réalité, condamner la réalité. Mais ce qu'il est nécessaire d'expliquer c'est que la sensibilité, l'intention, l'introspection, la critique de l'art contemporain vis-à-vis de la réalité sont différentes de l'orientation idéologique du réalisme socialiste établi, éloignées de la mentalité des partis politiques. Au contraire, elles insistent sur une vision critique particulière, la critique est souvent une incision dans une perspective micro-sociologique.

Précédemment (*supra* p. 296-297), j'ai précisé les sens de "moderne" et "contemporain" chez Lu Hong qui utilise le premier terme pour désigner l'art des années 1980, et le second en référence à l'art des années 1990.

Modernisme et modernité

Un autre obstacle concerne la distinction entre "modernisme" et "modernité". Pour ces notions, le terme qui revient le plus fréquemment chez Gao Minglu est *xiandai zhuyi* 现代主义 littéralement "modernisme", alors que *xiandaixing* 现代性 "modernité" apparaît plus rarement. Ce choix provient peut-être de l'anglais, qui privilégie "modernisme" à "modernité". En français, pourtant, les deux termes n'ont pas la même connotation. Une différence subjective, selon Meschonnic (66) qui se réfère à Bernard Blistène et à Georges Balandier, mais "modernisme" est plutôt péjoratif :

> En France, modernisme paraît plutôt signifier cet excès du moderne, ou sa déviation, qui en fait la rupture radicale avec le passé. Où se ravive la valeur polémique du moderne. Mais surtout chez les détracteurs. C'est « la sottise et les impasses de la réduction moderniste qui ne voulait juger des œuvres qu'en termes de ruptures ! » [379]
>
> La différence est nette avec *modernité* qui, même dans le discours de ses critiques, n'est pas en soi un terme péjoratif. La différence se cherche autrement, mais revient à cette opposition, quand on utilise, pour les distinguer, l'opposition, mise à la mode par la grammaire générative, de la *profondeur* à la *surface* : la modernité, selon Balandier, « se forme et se dit à partir de ce qui effectue en profondeur, en mouvement de fond, le travail d'une société et d'une culture ; elle le révèle ; elle exprime les contradictions d'une époque, les tensions et les éclatements qu'elle génère » [380]. Le modernisme, c'est ce « qui se modèle sur les mouvements de surface, qui se façonne selon leur succession ». Le côté des « complaisances » (*ibid.*).

Selon Cusset (60), le modernisme désigne aux États-Unis, "leurs quelques grandes plumes du demi-siècle, des arnoldiens de droite [381] aux New York Intellectuals de gauche, qui vouèrent tous un culte tragique autant qu'esthétique à la haute culture comme sphère autonome, et y virent la dernière résistance aux conformismes en plein essor de la société industrielle."

---

[379] Note de Meschonnic : Bernard Blistène, un des commissaires de l'exposition « L'époque, la mode, la morale, la passion », dans *Galerie magazine*, avril-mai 1987, p. 118.

[380] Note de Meschonnic : G. Balandier, *Le détour, p. 132.*

[381] Allusion à Matthew Arnold (1822-1888).

Le terme de modernité apparaît dans la langue française vers le milieu du XIXe siècle chez Baudelaire – La modernité, c'est le transitoire, le fugitif – et Théophile Gautier, pour au départ concerner l'esthétique littéraire puis les arts plastiques. Selon Meschonnic, la modernité en art et en littérature se définit par la rupture (p. 67). Elle est une discontinuité (avec le social, avec le métier, avec le passé) (p. 68). Cependant Jacques Rancière (37) dans *Le partage du sensible* propose une interprétation plus complexe de la modernité :

> L'idée de modernité est une notion équivoque qui voudrait trancher dans la configuration complexe du régime esthétique des arts, retenir les formes de rupture, les gestes iconoclastes, etc. en les séparant du contexte qui les autorise : la reproduction généralisée, l'interprétation, l'histoire, le musée, le patrimoine... Elle voudrait qu'il y ait un sens unique alors que la temporalité propre du régime esthétique des arts est celle d'une co-présence de temporalités hétérogènes.

En ce qui concerne l'usage de ces termes dans la langue chinoise, je me suis reportée au *Grand dictionnaire des beaux-arts chinois* qui répertorie plusieurs mouvements du XIXe et du XXe siècles comme le romantisme, l'impressionnisme ou le futurisme, le dadaïsme, le minimalisme, mais ne propose aucune entrée concernant le modernisme ou la modernité, ni le post-modernisme. Cependant la définition qu'il donne du formalisme révèle une perception confuse et approximative de l'art moderne occidental. Le formalisme y est présenté comme un fourre-tout de doctrines :

> Le formalisme : une des écoles artistiques, esthétiques de l'Occident moderne. Il conteste que l'art soit le reflet de la vie sociale. Il conteste les principes selon lesquels le contenu de l'œuvre en détermine la forme, l'unité des contraires formes et contenu, il ignore le contenu du sens de l'œuvre, il considère la création artistique et littéraire comme un jeu de formes dépourvues de sens et a détruit les lois générales des formes artistiques. Ses caractéristiques principales sont : l'art pour l'art, la séparation de la réalité, le dégoût de la vie, la vacuité du contenu. Il recherche invariablement des formes d'expression absurdes et invraisemblables, telles que le structuralisme, le futurisme, le cubisme, le dadaïsme, le surréalisme qui dépendent tous de l'école formaliste.

Rappelons la définition de "formalisme" du *Grand Robert de la langue française* :

> Tendance à rechercher la beauté formelle en art (cf. la doctrine de « l'art pour l'art »). Doctrine selon laquelle les formes artistiques se suffisent à elles-mêmes (opposé à naturalisme, réalisme).

Lorsque Gao Minglu évoque les écrits de l'artiste Wu Guanzhong plaidant pour la "beauté de la forme", il différencie cette quête du formalisme occidental (*Discours de l'art abstrait* (20-21)) :

> Quand il [Wu Guanzhong] évoquait cette question, cela ressemblait beaucoup en apparence au "formalisme" du modernisme occidental, mais il y avait en fait une différence fondamentale. Bien que la beauté de la forme de Wu Guanzhong et le "formalisme" de la modernité occidentale soient ouverts sur les relations binaires du contenu et de la forme, cette différence est déterminée par le formalisme du modernisme occidental qui intègre le contenu, bien qu'apparemment il soit éliminé. Alors que la forme et le contenu que Wu Guanzhong et d'autres personnes au début des années 1980 ont préconisés sont opposés. Le "formalisme" de l'Occident, ce sur quoi il insiste, c'est l'indépendance de la forme, comme le souligne Sontag, la forme est la forme même, c'est l'œuvre même. Tout comme ce à quoi en appellent les peintures modernistes, comme le dit Greenberg, la forme est la forme en soi. La peinture est la peinture en soi. L'art est l'art en soi. Mais ce que rejette ce formalisme, ce sont ces formes d'art du passé comprenant la représentation réaliste et ces genres de contenus d'histoires littéraires, mais non le contenu en soi. Sontag met en garde les critiques : "La meilleure critique est celle qui fond dans la forme l'attention au contenu" [382] . C'est comme le formalisme de Greenberg considéré comme l'illustration avancée de "l'emballage avant-gardiste". Greenberg a dit : "le contenu doit être complètement dissous dans cette forme partielle ou totale indéductible [*buketuilun* 不可推论]. Cette forme n'est qu'elle-même et n'est pas une autre chose, quelle qu'elle soit [383]. [...]
>
> Wu Guanzhong a pris un exemple. Après avoir froissé dans sa main un papier blanc, il l'a jeté par terre, la lumière des rayons du soleil forment en soi des contrastes clairs-obscurs sur cette boule de papier, voilà la beauté. C'est une forme entièrement visuelle, différente des formes du modernisme occidental. C'est pourquoi la beauté formelle de Wu Guanzhong est opposée au contenu.

---

[382] Version française p. 27 : La meilleure critique est celle qui parvient à inclure dans l'examen de la forme tout ce qui peut toucher au fond même de l'œuvre. SONTAG, Susan, DURAND, Guy (trad.) (2010). « Contre l'interprétation ». In *L'œuvre parle*. Paris : Christian Bourgeois, coll. « Titres », nº 104, 2010, 469 p. (Texte écrit en 1964).

[383] Réf. donnée par Gao : Clement Greenberg (1961). « Avant-garde et Kitsch ». In *Art and Culture*. Beacon Press, p. 8. Version française *Art en Théorie* p. 592 : le contenu doit se dissoudre si entièrement dans la forme qu'il est impossible de réduire, en partie ou en totalité, l'œuvre d'art ou l'œuvre littéraire à quoi que ce soit qui n'est pas elle.) Problème entre réduire et déduire. Gao emploie *tuilun* 推论 [déduire]. Difficile de retrouver le texte de Greenberg dans la formulation de Gao.

Postmodernisme / postmodernité

Le terme postmoderne a été "inventé" dans le domaine de l'architecture en 1977 par Charles Jencks, auteur de *The Language of Post-Modern Architecture* [384] . Dans le *Grand Robert de la langue française,* le postmodernisme désigne le "mouvement postmoderne", "Qui rejette le modernisme de la première moitié du XXe siècle dans les arts plastiques et se caractérise par l'éclectisme, le kitsch ou le dépassement par la technique."

L'usage de ce terme, souvent décrié lors de son apparition, s'est généralisé. Il désigne selon Michel Guérin (105) "la façon dont la modernité s'attarde et persévère (voire exagère) par d'autres moyens... et par les mêmes aussi". La postmodernité vient bien après la modernité, mais en réprouvant, invalidant ses avancées.

Houxiandai 后现代 [postmoderne] est un des termes les plus utilisés par les critiques chinois mais sur lequel ironisent, lors de son apparition dans notre langue, plusieurs auteurs français, par exemple, cité par Meschonnic, Jean-François Lyotard, dans « Du bon usage du postmoderne » : "Le thème du postmoderne se prête merveilleusement à l'activation de la bêtise". (*Magazine littéraire* nos 239-240, mars 1987, p. 96).

Cette connotation dépréciative est encore perceptible chez Bürger dans son allocution « L'avant-gardiste après la fin des avant-gardes : Joseph Beuys » prononcée lors du séminaire consacré à son œuvre en 1998 : "La post-modernité : il s'agit d'une tour de Babel de citations et d'une confusion de styles" [385].

Michel Guérin, plus tempéré, dans le texte cité ci-dessus (104), associe "moderne" au passé et "postmoderne" au présent, tout en s'interrogeant sur la manière de traduire *postmodernism* : "(faut-il dire « post-modernité », « post-moderne » ou « post-modernisme » en traduisant *postmodernism* ?)" :

---

384 Cf. DELORME-MONTINI, Bénédicte (2010). « Le moment post-moderne ». *Le débat*, 2010/3, no 160, p. 179.

385 Cf. BÜRGER, Peter, ROCHLITZ, Rainer (trad.) (1998). *Séminaire Peter Bürger*, Villeurbanne : Institut d'Art Contemporain, coll. « Cahiers – Philosophie de l'art », p. 77.

> ... le moderne appartient à l'histoire (et au récit ordonné), alors que nous baptisons à tort ou à raison « postmoderne » un état de choses complexe que nous vivons *maintenant* – dans ce mélange d'aveuglement et d'éclairages multiples qui caractérise notre absence de distance par rapport au présent.

Étienne Souriau présente dans *Vocabulaire d'esthétique* (1990, p. 1019) la post-modernité comme *un retour à un certain classicisme, quand on se fatigue de ce qu'une modernité avait eu de trop évidemment passager*. (Anne Souriau)

En privilégiant *hou xiandai zhuyi* 后现代主义 [postmodernisme] à *hou xiandai xing* 后现代性 [postmodernité], les auteurs chinois ne semblent pas faire de distinction entre ces deux termes, tout comme entre modernisme/modernité.

Individualisme *vs* humanisme

La notion d'humanisme [*rendao zhuyi* 人道主义 ou *renwen zhuyi* 人文主义] qui est en Chine corrélative de celles d'individualisme [*geren zhuyi* 个人主义] et d'aliénation [*yihua* 异化] était au cœur des interrogations dans les années 1980. Gao Minglu (2009, 150) témoigne de son embarras pour traduire ce terme en anglais, une illustration de ce qu'il nomme le "décalage" ou *cuowei* 错位 [dis-location] entre contextes occidental et chinois.

> [...] juste à la fin de la Révolution culturelle, quand en Chine on parlait d'individualisme [*geren zhuyi* 个人主义], c'était très confus. L'individualisme dont nous parlions, en fait se dit en anglais *individualism*. *Individualism* est en Occident [une notion] suprême, mais pour les Chinois, quand ils parlent d'"individualisme", ils désignent des éléments négatifs de la société, aussi nous ne parlons jamais d'"individualisme". Par conséquent, après la Révolution culturelle, on ne parlait pas d'individualisme en Chine, on parlait d'"humanisme" [*rendao zhuyi* 人道主义]. Les années 1980 sont connues comme celles de l'"humanisme" [*renwen zhuyi* 人文主义] [386]. Juste à la fin de la Révolution culturelle, l'"humanisme" dont tout le monde parlait, désignait en fait l'*individualisme,* les choses qui ont une valeur en soi, soit l'individualisme. Il est différent du terme anglais "*humanism*" parce que *humanism*, après le Moyen-Âge, est un concept de liberté à la période de la Renaissance. Au début des années 1990, quand j'étais aux États-Unis, j'avais traduit *rendao zhuyi* par *humanism,* les Occidentaux étaient très perplexes. Les universitaires

[386] Ndtr. Ces distinctions sont évoquées dans le chapitre III de *Qiang* (GAO Minglu 高名潞, *Qiang. Zhongguo dangdai yishu de lishi yu bianjie* 墙。中国当代艺术的历史与边界。*The Wall. Reshaping Contemporary Chinese Art.* [Le Mur. Histoire et limites de l'art contemporain chinois.] Pékin : Zhongguo renmin daxue , 2006, p. 63 *sqq*.

> occidentaux disaient, *humanism* est un très vieux concept, notre société moderne n'utilise plus du tout cette notion.
>
> Au début des années 1980, les intellectuels chinois ont d'un côté recherché les valeurs individuelles, ils se sont opposés à l'aliénation, ils considéraient la libération de la pensée comme un synonyme de l'indépendance de la pensée individuelle. Mais d'un autre côté, l'humanisme, considéré comme l'appel des valeurs individuelles, a subi non seulement les limites de la tradition théorique de Marx (les discussions sur l'humanisme ont débuté dès les écrits du jeune Marx) mais ont aussi reflété en même temps le rejet de l'individualisme par la société chinoise, il en est ainsi jusqu'à maintenant. En fait la société chinoise ne comprend pas ce qu'on appelle l'individualisme pur, ce n'est qu'en ayant vécu pendant une longue période en Occident que l'on peut comprendre ce qu'est l'individualisme “américain”. L'individualisme est une notion de droit, les droits du sujet sont dignes de respect. Et dans la société chinoise, le “collectivisme” est encore un consensus sur les droits potentiels.

Cette relation entre les individus est inscrite dans le caractère “bienveillance” *ren* 仁, comme le note É. Bordeleau (121) :

> La pensée chinoise antique pense avec une grande aisance la dimension transindividuelle de l’existence. Même un philosophe contemporain chinois comme Mou Zongsan insiste sur cet aspect, sur le fait que nous n’existons jamais simplement en tant que purs individus, mais toujours en relation aux autres. Pensons simplement au grand concept confucéen de 仁 (*ren*). L’étymologie du caractère est explicite : à gauche, on trouve le radical de l’humain; à droite, le chiffre deux. Le sens est clair : on reconnaît sans équivoque une illustration graphique de la relation d’interdépendance constitutive qui définit notre « humanité ». Grâce au pouvoir tactile de son étymologie, l’idéogramme *ren* définit une zone éthique minimale et irréductible : il nous révèle que nous sommes toujours déjà rencontre avec autrui.

Mais le désarroi de Gao Minglu s’explique aussi par le contexte politique en Chine communiste. L’“humanisme”, objet d’un véritable procès, est l’enjeu de débats très animés chez les intellectuels engagés dans la préparation des réformes politiques au cours des années 1980. Cheng Yingxiang (2004, 182) rappelle le sort réservé à cette notion particulièrement “polluante” lors des campagnes contre la libéralisation bourgeoise : “tout article dans lequel figurait le caractère *ren* 人 [homme] (un des caractères les plus courants) devait être censuré”. Le principal pourfendeur de l’humanisme, Hu Qiaomu, à la tête de l’Académie chinoise des sciences sociales, tentera de clore le débat

dans un long rapport publié en janvier 1984 dans *Hong Qi* [红旗 Drapeau rouge], l'organe théorique du Parti). (Cheng Yingxiang 188-189).

Cuowei – Dislocation

« Dislocation » est la traduction que proposent les dictionnaires chinois-français pour *cuowei* 错位, un terme employé essentiellement par Gao Minglu, pour lequel il utilise *dislocation* dans les titres ou les textes en anglais. Formé de *cuo*, dont le sens courant est « erreur, se tromper » [387], *wei,* « position, se trouver », *cuowei* serait mot à mot « une position erronée, ou encore se trouver là par erreur ». Le *Grand dictionnaire Ricci de la langue chinoise* propose deux sens, un relevant de la physique, « nœud de dislocations », et le sens médical de « malposition, transposition, dystopie ». Dans le *Xinhua zidian* en ligne, on trouve également deux définitions, le déboîtement d'une articulation après un traumatisme (une dislocation), et un sens plus général, désignant une inversion, une erreur [*diandao* 颠倒, *cuochuan* 错舛] de positionnement, d'orientation entre des objets, avec comme exemple : *certaines œuvres produisent un phénomène de "cuowei" de l'appréciation et des connaissances de l'histoire. Cuowei* pourrait se traduire dans cet exemple par *distorsion.* C'est dans un sens approchant que Gao utilise *cuowei.* En français le terme "dislocation" ne me semble pas approprié, en raison d'une acception proche de dispersion, désagrégation, dissolution. Distorsion serait plus en accord avec la notion que développe Gao dans le texte « *Dis-location* de la modernité : repenser le discours sur l'art contemporain chinois » datant de 2006. Chez Gao, *cuowei* désigne les effets des jeux d'influences complexes chez les acteurs de la modernité en Orient et en Occident. Gao se réfère par exemple à l'enthousiasme des artistes modernes occidentaux comme Manet pour les estampes japonaises [ukiyo-e] alors qu'au même moment, les artistes japonais étaient dans la période d'occidentalisation de l'ère Meiji, et déconsidéraient ces estampes, rattachées à la tradition qu'ils se devaient de combattre. Le *cuowei* illustré ici est carrément une symétrie inversée, deux situations synchrones éloignées dans l'espace donnant deux réactions diamétralement opposées. D'une part, les "modernes" occidentaux se nourrissent de la "tradition orientale", comme John Cage ou Duchamp, influencés par la philosophie traditionnelle *chan*, de même les

[387] *Cuo* contient la clé du métal, le premier sens est *dorer, plaquer d'or*, puis *travailler le jade*.

“modernes” orientaux, s’intéressent au “passé” occidental. Ainsi les peintres chinois du début du XXe siècle ont cherché la modernité occidentale, non dans les mouvements modernes comme le fauvisme ou le cubisme, mais chez les peintres réalistes, déjà passés de mode en Occident.

Comment alors traduire *cuowei* ? Dans la pensée de Gao, les emprunts et influences ne sont pas transférables d’une aire culturelle à une autre, d’une période à une autre, et le modèle de la modernité occidentale ne peut pas s’appliquer à la “modernité” chinoise. C’est dans cette distinction que s’inscrit la notion de *cuowei*, un écart, un décalage, un déphasage, ou une distorsion. Cependant, en français « décalage » ou encore « écart » ont l’inconvénient de sous-entendre une comparaison selon un point de vue “juste” des développements de la modernité en Occident et en Orient, entrainant un parti pris implicite, de même « distorsion », qui s’oppose à l’idée de normalité, induit aussi une valeur négative. Or ce que Gao remet en cause c’est une conception de l’histoire écrite selon un schéma linéaire, et la tendance à appliquer un cadre unique, celui de l’Occident, pour expliciter l’art contemporain non-occidental. Selon le contexte, je me suis résolue à traduire *cuowei* par dis-location, distorsion ou décalage.

Dualisme/synthèse

Les intellectuels chinois qu’ils soient néo-confucéens ou influencés par les modes de pensée occidentaux affirment que “la pensée chinoise exclut le dualisme”. Cherchant à “poser les jalons d'une ontologie chinoise qui transgresserait l'interdit du dualisme”, Nicolas Chapuis dans l’article « Tristes Automnes : comment penser l'identité en Chine ? » montre les difficultés de nommer l’Être et l’Autre dans la langue chinoise, en raison d’“une vision du monde où la conscience de Soi se confond délibérément avec la conscience du Tout.” Il ajoute :

> Toutes les pensées chinoises classiques (c'est-à-dire les trois écoles : confucianisme, taoïsme et bouddhisme) admettent l'Unité suprême (tai-yi) du

> vivant, dont la pérennité est garantie par la fluidité du Dao - “Procès”, dans lequel se réconcilient et se résolvent antagonismes et contraires. [388]

Eryuanlun 二元论 ou opposition binaire *eryuan duili* 二元对立 sont des expressions récurrentes chez un auteur comme Gao Minglu qui les utilise pour résumer la conception occidentale du monde. Le projet théorique *yi pai* a l’ambition de supplanter cette vision qu’il juge trop restrictive et totalement étrangère à la pensée chinoise. En effet, *eryuanlun* n’est pas répertorié dans le *Ciyua*n, ce qui indique une apparition tardive dans la langue. Mais on le trouve dans le *Cihai* (16) avec comme définition :

> ... une doctrine philosophique qui considère que le monde a deux principes indépendants, de nature différente (c’est-à-dire l’esprit et la matière). Le principal représentant est le Français Descartes. Désigne vaguement n’importe quelle doctrine religieuse ou philosophique qui divise l’univers en deux parties indépendantes, comme les doctrines du dualisme, du manichéisme de la Perse ancienne (le bien et le mal), de la théorie philosophique de l’école du Vedânta de l’Inde (le Brahmâ et le moi), de Platon (les idées et les choses) et de Kant (les noumènes et les phénomènes)...

Chez Gao Minglu, le dualisme renvoie à l’opposition du sensible et de l’intelligible de Platon. Cette conception a été remise en cause par Hegel, puis par Heidegger. Gao préfère, au dualisme qu’il juge inapproprié pour comprendre l’art contemporain chinois, les notions de “synthèse” ou de “fusion [*ronghe* 融合]”, mais il privilégie le terme *qihe* 契合 que le *Grand Ricci* traduit par *s’ajuster, concorder ; Concorde; accord des sentiments, des volontés. S’entendre ; être d’accord*. Selon le dictionnaire *Wenlin,* le caractère *qi* 契 se compose dans sa partie supérieure du caractère *jie* 丰 représentant des encoches sur un bâton et du couteau *dao* 刀 pour tailler ces encoches. La partie inférieure *da* 大 est un rajout tardif. *Qi* désignait initialement le pacte, le contrat qui était rédigé “sur une tablette de bois que l’on divisait en deux moitiés destinées à chacun des contractants”. *Qi* s’applique aussi à des objets administratifs, symboles du pouvoir comme les sceaux, les insignes et contremarques. Le sens actuel a gardé l’image d’origine : “S’entendre; être d’accord, de mêmes goûts. 7. Coïncider; aller ensemble; se compléter

---

[388] CHAPUIS, Nicolas (2000). « Tristes Automnes : comment penser l'identité en Chine ? ». *Alliage* nº 41-42 (en collaboration avec la revue *Dialogue*), p. 157-168. En plus de l’article on peut se reporter au livre paru chez You-Feng la même année *Tristes Automnes : poétique de l'identité dans la Chine ancienne,* 203 p.

mutuellement. Grand ami; âme sœur". *He* 合 renvoie à l'idée d'union, d'harmonie. Le *Ciyuan* propose comme synonyme de *qihe* 契合 *rongqia* 融洽 (S'accorder; s'entendre bien. Harmonie; concorde. Fondre et fusionner) et *xiangfu* 相符 (Correspondre; être conforme à; s'accorder; coïncider; concorder. Conforme). *Qihe* n'est pas répertorié dans le *Cihai* qui propose l'expression *Qihefa* 契合法 ou méthode de concordance.
Cependant, dans son ouvrage théorique sur l'École du *yi*, Gao donne à *qihe* un sens proche de fusion, celui de *Synthesis*. En effet, dans le sommaire, le titre du chapitre « "*Yi pai" de qihe lilun* "意派" 的契合理论 [Théorie de la concorde de l'"École du *yi*"] » est traduit en anglais par *Yi Pai: a Theory about Synthesis*.

La dualité se dit *eryuanxing* 二元性 ou *erchongxing* 二重性, notion conforme à la pensée chinoise. Débattue dans le *Yi Jing,* puis par Lao Zi (Chapitre XLII du *Daodejing « le un engendre le deux* »), elle est résumée par Yang Shangshan (c. 585-670) par une formule restée célèbre *« yi fen wei er »* 一分为二 [un se divise en deux]. Les néo-confucianistes comme Zhang Zai, les frères Cheng considèrent "que l'unité est indivisible bien qu'une dualité œuvre au sein des phénomènes", puis à la fin des *Ming* Wang Fuzhi défendra "l'idée que sans la dualité il n'y a pas d'unité et inversement" [389] . C'est cette idée d'unité et de totalité que Gao Minglu nomme *zhengyixing* 整一性 (que je traduis par unité totalisante) et qu'il oppose au dualisme occidental *eryuanlun*. La théorie *yi pai* a pour but de restaurer cette unité, Gao utilise aussi l'expression imagée "*ni zhong you wo, wo zhong you ni* 你中有我，我中有你" (mot à mot "en toi il y a moi, en moi, il y a toi") soit la notion de symbiose.

Représentation

Tout autant que "dualisme", le concept de "représentation" en art est étranger à la pensée chinoise, le traduire en chinois ne va pas de soi, ce que démontre le critique Duan Lian dans l'article « Wudu Fuke lun "Gong'e" 误读福柯论《宫娥》 [Erreurs d'interprétation de la thèse sur les "Ménines" de Foucault] »,

[389] Jean-Claude Pastor, *Éléments pour une lecture du Siwen neipian de Wang Fuzhi (1619-1692),* p. 197, note 124. Jacques Gernet dans *La Raison des choses*, ouvrage consacré à l'œuvre de Wang Fuzhi, développe la relativité des opposés complémentaires (autour du caractère *dui* 对). p. 84-102.

publié dans le quatrième numéro de l'éphémère revue *Pipingjia* 批评家 [Critique] en 2009. Duan, en se référant au texte français et à sa version en anglais, dénonce le choix contestable du traducteur chinois pour désigner les deux concepts-clés de ce texte (représentation et regard) :

> La "représentation" [*zaixian* 再现] chez Foucault est représentation, termes identiques en français et en anglais, et ce terme est spécialement utilisé dans les théories de la critique contemporaine, tout en étant un concept important des théories de la culture postmoderne. Le traducteur chinois dans *Les Mots et les choses* s'est rendu compte que c'était un terme spécifique et un concept théorique, mais il ne connaissait pas le terme général utilisé dans les milieux académiques chinois, c'est pourquoi il a, sans exception, traduit par le terme chinois "*biaoxiang* 表象 [représentation, image...]", en même temps, il a utilisé aussi par erreur ce terme chinois comme verbe.

En effet, la plupart des critiques que j'ai étudiés utilisent *zaixian* 再现 dont le sens d'après le *Grand Ricci* est : réapparaître, reparaître, en psychologie, réapparaître (dans le champ de la conscience), ou encore répétition; reproduction avec comme sens artistique, en littérature "reproduction (de la réalité dans l'école naturaliste)". Alors que *biaoxiang* 表象, terme choisi par le traducteur de la version chinoise du livre de Foucault est défini ainsi par le *Xinhua cidian* :

> ... image qui reproduit dans le cerveau les caractéristiques extérieures de la réalité objective perçue, et l'image construite en raison de la force de l'imagination active chez l'homme. C'est une forme élevée des connaissances de la perception. C'est un maillon intermédiaire pour passer directement à la pensée abstraite.

Dans le *Grand Ricci* : *biaoxiang* désigne les notions de représentation, figure, image (psychologie), avec comme composés *biaoxiang zhuyi* 表象主义 ou *biaoxiangshuo* 表象说 [phénoménalisme].

Le concept de représentation sur lequel les artistes de la modernité et des avant-gardes ont spéculé, est une des préoccupations de Gao Minglu qui rappelle les positions critiques prises par certains auteurs occidentaux, principalement les structuralistes[390] . Il se distingue de la notion d'imitation

---

[390] Cf. *infra* la présentation du texte « Discours de l'art abstrait » (p. 490 *sqq*.) et l'ouvrage *Yi pai lun*, p. 553 *sqq*. de Gao Minglu.

mofang 模仿 ou *mimesis,* en référence à Platon qui n'avait que mépris pour l'imitation, en particulier celle du peintre.

Regard/*gaze*

Si la langue anglaise a des termes différents pour désigner le regard ordinaire et le concept de regard (*look* ou *glance*/*gaze*), en français, seul le contexte permet de trancher. Aussi traduire en chinois le texte « Les suivantes » de Foucault exige de connaître précisément les concepts foucaldiens. Duan Lian dans son article critiquant la traduction chinoise de *Les mots et les choses* de Michel Foucault, précise quels termes il faut employer en chinois pour le mot "regard" :

> Dans l'art contemporain occidental, spécialement dans les recherches culturelles et les théories critiques, le "regard [*ningshi* 凝视]" est un grand sujet de conversation, sa plus grande théorie a sa source dans les écrits de Foucault et du psychologue français Lacan. En considérant la terminologie critique dans les arts contemporains et les concepts académiques dans la recherche culturelle, "regard [*ningshi* 凝视]" indique une attention relativement longue, le regard de cette attention contient le sens de connaissance et de droit, avec un contenu politique, caché, exerçant et contrôlant une identité, un pouvoir, des désirs etc. Le "regard" ainsi est devenu un concept culturel essentiel pour les questions de statut.

La notion de regard [*ningshi* 凝视] est étudié en Chine à travers les textes de Foucault et de Lacan. Duan Lian mentionne une anthologie réunie par Wu Qiong 吴琼, spécialiste d'esthétique et de philosophie occidentales, *Plaisirs du regard : psychanalyse de la culture cinématographique*. L'auteure insiste dans la préface (8) « Sens visuel et culture visuelle » sur la notion de "regard" chez Lacan : "Le regard indique un pouvoir dominant et un pouvoir de contrôle, c'est l'entrelacement dialectique entre voir et être vu, c'est une saisie des lignes du regard de l'autre, face aux désirs du sujet [391]."
Selon Duan, "regard" ne peut pas être traduit par un terme ordinaire comme *muguang* 目光, mais par un terme plus "technique" [*ningshi* 凝视] (*infra* p. 461.)

---

[391] Titre en chinois : WU Qiong 吴琼 (2005). *Ningshi de kuaigan : dianying wenhua de jingshen fenxi* 凝视的快感：电影文本的精神分析, Beijing, Zhongguo renmin daxue, 2005, p. 8.

Écoles et formes artistiques

Minimalisme

L'utilisation par certains auteurs des noms de mouvements, d'écoles artistiques manquent souvent de rigueur, et le *Zhongguo meishu da cidian* 中国美术大辞典 [Grand dictionnaire des beaux-arts chinois] propose des définitions qui sont loin d'être conformes au sens courant en Occident, comme la définition de "formalisme" donnée ci-dessus. Ainsi, le terme minimalisme (ou art minimal), apparu à New York dans les années 1960, désigne un nombre restreint d'artistes, la plupart américains, dont les pratiques s'opposent radicalement à l'expressionnisme abstrait, à la peinture gestuelle et au Pop art en vogue à cette époque, en éradiquant toute subjectivité. Dans les textes critiques occidentaux, l'emploi de "art minimal" est strictement réservé à ces artistes, par exemple Robert Morris, Donald Judd ou Frank Stella. En chinois, deux expressions sont utilisées par différents auteurs *jijian yishu* 极简艺术 [art minimal] et *jishao zhuyi* 极少主义 [minimalisme]. Gao Minglu présente longuement ce mouvement pour y opposer les artistes qu'il regroupe sous le terme de maximalisme [*jiduo zhuyi* 极多主义].

Le *Grand dictionnaire des beaux-arts chinois* définit *Jijian yishu* 极简艺术 en insistant sur la position radicale des artistes de l'art minimal, mais ces caractéristiques de "réduction" des moyens plastiques sont comparées à l'œuvre de Liang Kai de la dynastie des Song du sud, ou aux peintures de Zhu Da de la dynastie Ming :

> [le minimalisme] a aussi émergé dans les créations d'œuvres de l'artisanat d'art, de la peinture, de la sculpture dans la Chine moderne. Le portrait *Han Shan et Shi De* de Liang Kai de l'époque des Song du Sud et les paysages, les fleurs et oiseaux de Badashan ren (Zhu Da), possèdent des traits "minimaux".

Les auteurs chinois s'autorisent ainsi une extension du sens d'un terme spécifique de la critique d'art occidentale, ce qui entraîne parfois des argumentations confuses ou manquant de rigueur. Sans compter que l'exemple de la peinture de Liang Kai (Ill. 32) est en contradiction avec la doxa des artistes de l'art minimal. Liang Kai, certes, témoigne d'une économie de

moyens, mais dans ce double portrait, brossé à grands traits, il s'autorise une liberté du geste que se refusait un Kenneth Noland ou un Frank Stella.

Art conceptuel

En interdisant en février 1989 d'exposer dans le cadre de *China/Avant-garde* toute œuvre "conceptuelle" ainsi que les œuvres critiquant le maoïsme ou celles à caractère pornographique, on peut se demander comment les responsables du NAMOC se représentaient l'"art conceptuel" ?

"Art conceptuel" se dit soit *guannian yishu* 观念艺术 soit *gainian yishu* 概念艺术, termes non répertoriés dans le *Grand dictionnaire des beaux-arts chinois*. *Gainian yishu* est défini dans le *Cihai* (3746), comme un mouvement artistique apparu dans les années 1960 en Occident. Les caractéristiques mises en avant sont : privilégier l'idée sur la réalisation, donner à voir le processus d'élaboration en présentant un ensemble de documents préparatoires, l'importance donnée au texte, la dématérialisation de l'œuvre, celle-ci existant en fait dans la tête du spectateur, et une exploration de la place du corps dans l'espace. L'exemple choisi est une pièce de Klaus Rinke "Changement de position dans un moment unique de temps" de 1972. Cependant le travail de cet artiste allemand ne se limite pas à l'art conceptuel, il est plutôt "inclassable", abordant des préoccupations liées au land art ou au body art. Dans de nombreux textes critiques, *art conceptuel* permet de caractériser toute pratique non conventionnelle qui met en avant la démarche, englobant en fin de compte toute pratique artistique digne de ce nom, ce que dénonce aussi Frédéric Le Gouriérec, dans le chapitre intitulé « Quand les mots créent des faits mythiques et n'expliquent pas les faits réels ». Ainsi Jia Fangzhou emploie *Art conceptuel* pour qualifier les premières œuvres du groupe Xiamen dada. Peggy Wang (2010) montre que les termes "art sans chevalet" et "art conceptuel" recouvrent en fait les mêmes pratiques, qui s'opposent à l'art dit "de chevalet", réaliste et récupéré par le marché. En français, le terme "art conceptuel" est aussi utilisé parfois de manière abusive. Au sens strict, citant le *Dictionnaire universel de la peinture,* le *Grand Robert de la langue française* définit l'art conceptuel comme une "forme d'art privilégiant « l'idée artistique au détriment de son apparence spécifique » ou « la structure même du langage spécifique à l'œuvre d'art (…) ce qui constitue son auto-analyse »". L'étiquette

“art conceptuel” ne désigne pas un groupe homogène, mais Ghislain Mollet-Viéville dans l’ouvrage de référence *Art minimal & conceptuel* (67), distingue deux tendances, l’une concernée par les mathématiques, la sémiologie, la philosophie ou la sociologie et l’autre plus ouverte à l’imaginaire et à la poétique [392].

Gao Minglu entreprend une présentation historique de l’art conceptuel dans la deuxième partie « Contradictions et énigmes insolubles des théories modernes occidentales » du premier chapitre de *Yi pai lun* (23-26) traitant du concept occidental de représentation. Il utilise plusieurs expressions, *guannia*n 观念, pour conceptuel, dans l'expression *art conceptuel* ; *linian* 理念, pour idée (par exemple l’idée chez Platon), *gainian* 概念, en référence aux “matériaux” de l'art conceptuel. Au groupe initial Art & Language, il inclut ensuite de nombreux artistes qui ont donné un fort contenu politique à leurs œuvres, alors qu’au départ, les artistes conceptuels interrogeaient la fonction même de l’art :

> L'art conceptuel (*Conceptual Art*) est une interrogation de “tout est art”. Ce qu'il interpelle, ce n'est pas comment certaines formes peuvent mieux représenter le réel, mais les questions de l'efficacité de “tout est art” et qu'est-ce qui est art. En d'autres termes, ce que veut l'art conceptuel, ce n'est plus la question d'utiliser quelque type de forme pour représenter le réel, mais comment se produit, dans le système esthétique ou social, l'effet des œuvres d'art considérées comme un objet matériel total (l'objet *Object,* qui comprend en même temps le contenu et la forme).
>
> À la fin des années 1960, c'est d'abord en Angleterre et en Amérique du Nord qu'est apparu l'art conceptuel avec le groupe “Art & Language” (*Language Group*) comme représentant, avec comme première proposition que la création artistique ne concerne pas les activités de figuration mais les activités de conception. L'œuvre représentative est *Une et trois chaises* de Joseph Kosuth.
>
> L'œuvre se compose d'une chaise réelle, d'une photographie de chaise et d'une définition d'un dictionnaire du mot chaise. L'artiste conceptuel affirme, que ce soit une chaise réelle ou la photographie qui imite une chaise (ou une peinture), toutes sont fausses, il n'y a que le concept qui concerne la chaise qui est vrai. Parce qu'il n'y a que le concept de chaise qui est réel, il décrit objectivement la nature de la chaise, il généralise et transcende le phénomène d'individualisation de la chaise (par exemple, la chaise vue ou celle qui est copiée sont toutes les

[392] Artistes regroupés par Mollet-Viéville dans son ouvrage *Art minimal & conceptuel* sous l’étiquette “art minimal” : Robert Morris, Tony Smith, Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin, Sol LeWitt, John McCracken, Fred Sandback... ; sous l’étiquette “art conceptuel” : Robert Morris, Joseph Kosuth, Tania Mouraud, Dan Graham, Victor Burgin, Art & Language, Bernar Venet, On Kawara, Douglas Huebler, Stanley Brouwn, Robert Barry, Sol LeWitt, Lawrence Weiner, Ian Wilson...

> deux des chaises concrètes, qui ont des couleurs spécifiques, des qualités de matériaux différents) [393].
>
> Sans aucun doute, dès les débuts de l'art conceptuel, on est revenu au texte de Platon. La réalité est le reflet de l'idée, l'art (à l'époque de Platon cela signifiait l'imitation) était le reflet d'un reflet. Seule l'idée, d'une qualité intrinsèque, est réelle. C'est pourquoi l'art conceptuel anglo-américain de la fin des années 1960 et du début des années 1970, pour une grande part, a créé des œuvres en remplaçant les formes de la peinture et de la sculpture par l'écriture et les concepts. L'art conceptuel n'est plus obsédé par les relations entre la forme et le contenu, au contraire il tente de revenir aux questions fondamentales de l'art, à l'épistémologie de l'art. En d'autres termes, déchiffrer le sens des images et des formes artistiques c'est manquer un peu d'intelligence. En fait, l'art est une production de concepts. C'est pourquoi l'art doit arriver directement aux concepts et au sens. C'est certainement la volonté de remplacer les théories visuelles (ressemblance) et l'apriorisme (principe) par les théories de la connaissance [394].

Gao considère ensuite des artistes engagés dans des démarches politiques, sociologiques comme Hans Haacke, Barbara Kruger et Cindy Sherman... comme des artistes conceptuels. Il néglige ainsi la spécificité d'une démarche centrée sur les conditions de l'élaboration de l'œuvre, quitte même à éluder l'étape de la fabrication comme chez Lawrence Weiner. Une telle imprécision peut amener à considérer toute œuvre, qu'elle soit abstraite, réaliste ou plus complexe, comme conceptuelle, puisque produite par un travail de la pensée, et dans ce sens on peut dire alors que tout art est conceptuel. (En abordant

---

[393] Ndtr. Kosuth a collaboré au groupe Art & Language fondé par Michael Baldwin et Mel Ramsden, auxquels est associé Charles Harrison, qui a depuis publié *Art en théorie* avec Paul Wood. Pour les deux chaises de l'œuvre de Kosuth, la réelle et celle qui est photographiée, Gao Minglu ne précise pas que la photographie représente la chaise réelle à taille réelle (rapport 1) et en noir & blanc. Il s'agit de la même chaise. En revanche la définition du dictionnaire s'applique à toutes les chaises, quel que soit le matériau, la forme, le style, la couleur...). Ce que dit l'artiste dans un entretien avec Jérôme Sans, in KOSUTH, Joseph, *Place de l'écriture, cinq œuvres*. Arles/Figeac, Actes Sud/Musée Champollion, 2002, p. 12 : ... "Je me considère comme le plus ancien artiste d'appropriation vivant, puisque ma lecture particulière de Duchamp était évidente dès mes premières réalisations. La grande différence est que je n'ai jamais signé les éléments que je me suis appropriés. J'ai précisé, dès le début, qu'ils ne servaient qu'à construire du sens (c'était cela l'idée) et qu'ils n'avaient pas d'autre valeur que celle-ci. [...] J'ai rompu sur l'œuvre fondée sur tous les raisonnements modernistes qui existaient à cette époque, et j'ai également sorti l'activité du cahier des charges moderniste en faisant en sorte qu'il soit impossible de qualifier la chaise, par exemple, de "sculpture". Je crois que cela signifie que l'opposition entre la déclaration de Donald Judd "Tout ce qui constitue la sculpture, mon œuvre en est dépourvue" et les déclarations de certains autres qui affirmaient au contraire qu'il s'agissait bien de sculpture est tombée dans l'oubli depuis longtemps et le minimalisme est simplement devenu un nouveau style de la sculpture moderniste, même si c'est le dernier..."

[394] *Renshilun*, 认识论 [théorie de la connaissance, épistémologie]. *Xing* 形 est présenté plus haut comme la *ressemblance* et *li* 理 le principe. L'apriorisme est rattaché à *li*. Ces deux notions-clés de la théorie de Gao sont présentées *infra* p. 571-572.

l'art de la performance, Gao le considère aussi comme une sorte d'art conceptuel, puisque procédant de concepts).

Abstraction

Appliqué dans le domaine de l'art pour désigner une "technique artistique qui aboutit à un objet d'art ne correspondant pas à des éléments reconnaissables", le terme « abstraction » serait une traduction d'*Abstraktion* proposée dans ce sens par Wörringer en 1908. En art, la notion d'abstraction n'a cessé d'évoluer et de faire débat, comme le rappelle Georges Roque dans *Qu'est-ce que l'art abstrait ?* (2003). En analysant les écrits des principaux artistes qui ont "inventé" l'abstraction, il cerne les différents sens du terme "abstrait", désignant au départ, alors que la peinture abstraite n'existait pas encore, une forme d'esquisse qui s'écartait d'une représentation réaliste. Roque montre aussi comment les peintres ont pris modèle sur la poésie (ou la musique) pour concevoir un véritable langage plastique (19).

Ce qui intéresse Nadia Podzemskaia, dans *Abstraction, un concept à définir* (34) "est de comprendre les raisons pour lesquelles le terme d'abstraction propre au raisonnement logique ait pu à un certain moment se retrouver au cœur même de la recherche artistique pour se rapporter au problème de l'objet et de la référence à la réalité". Des œuvres symbolistes, spirituelles, prenant des libertés avec la réalité ont été qualifiées d'abstraites, mais dans le langage courant « art abstrait » désigne tout art non figuratif, une signification distendue que déplore Étienne Souriau dans *Vocabulaire d'esthétique*. Dans la langue française les expressions « art non figuratif », « art non objectif », ou encore « art concret » sont d'autres manières de nommer l'abstraction, catégorie qui reste "vague et nébuleuse" (Podzemskaia, 33). Et dans les dictionnaires chinois consultés pour ce travail, l'abstraction désigne aussi un ensemble disparate de démarches artistiques, allant de Kandinsky à Duchamp.

En chinois, « abstrait », « abstraction » se dit *chouxiang* 抽象. Le *Cihai* définit cette expression comme le contraire de « concret [*juti* 具体] » et la relie à l'activité de généralisation de la pensée, tout comme dans la langue française. *Chouxiang* désigne également la pensée métaphysique, dénommée aussi

« abstraction pure [*kongdong de chouxiang* 空洞的抽象] », opposée à l'abstraction scientifique, qualifiée de méthode erronée d'observation qui isole, sépare de la réalité. La « beauté abstraite » [*Chouxiang mei* 抽象美], expression prisée par un artiste comme Wu Guanzhong, s'obtient par une composition de formes géométriques qui exclut toute image concrète de la réalité objective. L'art abstrait se traduit par *chouxiang pai* 抽象派 [École de l'abstraction] ou *chouxiang zhuyi* 抽象主义 [abstractionnisme].

Les dictionnaires chinois de référence, de langue ou d'esthétique, donnent une vision large et contestable de l'art abstrait. Par exemple, dans un article d'une vingtaine de lignes, le *Cihai* précise succinctement son origine historique, mais en énumérant avec dérision les matériaux utilisés par les artistes, l'art abstrait semble concerner tout ce qui ne rentre pas dans l'art réaliste :

> [...] Après la deuxième guerre mondiale, le nouveau centre des activités de l'art abstrait se déplace de l'Europe de l'Ouest aux États-Unis. Ceux qui se tournaient vers les extrêmes recherchaient dans leur subconscient d'une manière effrénée, frénétique, une expression du moi. Ils utilisaient à leur guise déchets, goudron, charbon, briquaillons, petites pierres, sable, graisse, mortier, cordes de coton coupées... pour composer leurs "œuvres d'art", voire ils peignaient leurs tableaux avec des queues d'âne, des pattes d'oiseaux, des pattes de chat, ou encore un modèle nu recouvert de couleurs qui se roulait sur la toile, ou avec leurs propres pieds imprégnés de peinture à l'huile, ils piétinaient la toile dans tous les sens ou avec les lèvres imprimaient des traces colorées, etc. Ainsi ils étaient appelés "l'école des barbouilleurs" [*tutu mo pai* 涂涂抹派] (ou encore le tachisme [*taxi zhuyi* 塔希主义 (en translitération)], qui provient du français "tacher" (salir [*nongwu* 弄污]). Les bases philosophiques sont les théories du solipsisme et de la psychanalyse de Freud. Parmi les figures représentatives, il y a aussi le Soviétique Malevitch, le Hollandais Mondrian, l'Américain Pollock, l'Allemand Marc.

Cette liste hétéroclite de matériaux évoque des artistes très différents tels que Tapiès, Klein, Dubuffet... rattachés à tort à ce courant, grossièrement assimilés au mouvement du tachisme, et qui auraient été sous l'emprise de Sigmund Freud. Le *Grand dictionnaire des beaux-arts chinois* reprend mot pour mot le texte du *Cihai,* avec quelques compléments comme l'urinoir de Duchamp qui figure dans la liste des matériaux. L'abstractionnisme y est caractérisé par une séparation totale de la vie réelle, le recours aux symboles abstraits pour exprimer un univers mental pur, une opposition à décrire le

monde matériel objectif au moyen d'un langage plastique concret. Son invention est attribuée à Kandinsky, auteur de la première peinture abstraite *Improvisation* en 1910, alors que comme le souligne Nadia Podzemskaia (35), cette œuvre de Kandinsky daterait de 1913. *Du spirituel dans l'art* est présenté comme le premier texte théorique. Les peintures abstraites des artistes pionniers sont décrites "comme une combinaison étrange de couleurs, de formes et de structures abstraites". Le *Carré blanc sur fond blanc* de Malevitch est donné comme exemple des "extrémismes" atteints par certains artistes. L'article signale la fondation de l'association *Abstraction-création* à Paris en 1930, puis donne la même longue liste des matériaux utilisés [395].

Mais ce dictionnaire des beaux-arts distingue « l'abstractionnisme » [*chouxiang zhuyi*] de « l'art abstrait » [*chouxiang yishu*], terme qui désigne toutes les œuvres s'éloignant d'une représentation fidèle de la réalité en utilisant les procédés de simplification, transformation, conceptualisation... Dans cette catégorie sont cités à la fois Cézanne, Picasso, Matisse, Chagall, Klee... justement des peintres qui n'ont jamais réellement franchi la frontière de l'abstraction.

> Art abstrait : terme général qui désigne en Europe au XX^e^ siècle toutes sortes de styles ou d'écoles en révolte contre l'art traditionnel réaliste imitant la nature. Se manifeste d'abord dans la peinture, la sculpture. Toutes ces écoles n'ont pas existé en même temps, souvent elles se sont formées et développées les unes après les autres dans des alternances croisées. L'esprit général est que les artistes transforment à leur guise, selon principalement leur conscience, l'apparence extérieure concrète des objets de la nature, en tendant vers la simplification, la transformation, la conceptualisation. Les personnalités représentatives sont Cézanne (1839-1906), Matisse (1869-1954), Picasso (1881-1973) etc.
>
> Il y a aussi des éléments essentiels de composition, à partir des objets de la nature, comme le traitement technique des détails des formes, des couleurs, dans l'architecture ou la musique, qui font que leur abstraction, leur harmonie, leur rythme deviennent une sorte de sentiment esthétique qui peut être indépendant. Les artistes représentatifs de cet aspect sont Chagall (1887-1985), Kandinsky (1866-1944), Joan Miró (1893-1983) etc. Il y a aussi les frontières de l'art qu'une abstraction pure, expressive, organique, régulière,

[395] Cette interprétation de l'art abstrait pourrait être en corrélation avec les écrits de Michel Tapié, critique influent au Japon dans les années 1950. C'est lui qui le premier a parlé d'art informel (en 1952 dans *Un art autre*. Paris : Gabriel-Giraud et fils, repris en fac-similé dans *Quelque chose de très mystérieux, intuitions esthétiques de Michel Tapié*. Paris : Artcurial, 1994). Mais il semblerait qu'il n'existe aucune traduction en chinois de cet auteur [Tapi'ai 塔皮埃].

> composant avec certaines images des lois naturelles géométriques non figuratives, qui font ressentir une sorte de rythme latent, vivant, inscrit dans une loi éternelle. Les artistes représentatifs de ce genre sont Mondrian (1872-1944), Paul Klee (1879-1940), Victor Vasarely (1908-1997), Jackson Pollock (1912-1956) etc.

Yi Ying dit à peu près la même chose dans un long texte publié en 2007 dans la revue *Wenyi Yanjiu* « L'art abstrait et l'expérience de l'art contemporain chinois : critique sociologique de l'histoire de l'art ». Il précise que le terme *chouxiang* s'appliquait au début des années 1980 à toute œuvre non réaliste [396].

Il est donc nécessaire de préciser dans quel sens les auteurs utilisent ce terme *chouxiang* 抽象. Pour Gao Minglu, l'expression "art abstrait" désigne d'abord l'art non-figuratif, de Kandinsky à Frank Stella, mais selon le contexte, il recouvre également l'art figuratif qui cherche à transmettre des idées, comme la peinture de Gauguin. Dans une conférence axée sur le discours de l'art abstrait, (2006,10) l'abstraction est selon Gao un produit de la modernité occidentale, une création de l'individualisme initié par le Mouvement des Lumières, et se distingue des ornements abstraits que l'on peut voir sur des objets archéologiques dont les différents motifs sont une production collective :

> Sans le modernisme occidental, il n'y aurait pas d'abstraction, l'abstraction est un produit du modernisme occidental. Certains ont dit que l'abstraction est une forme simplifiée extraite d'une image figurative. D'où ils ont avancé la thèse "d'une abstraction existant en Chine depuis l'Antiquité". Encore plus d'amateurs déduisent que les dessins sur les poteries peintes de Yangshao suivent le processus de l'évolution de la figuration vers l'abstraction. D'après eux les dessins de poissons des poteries de Yangshao sont passés par le processus d'une transformation progressive de poissons figuratifs à des dessins de poissons abstraits. Mais l'archéologie prouve que sur les poteries peintes, les dessins de poissons "réalistes" et les dessins de poissons abstraits existent souvent à la même époque voire au même endroit et en même temps. De ce fait, cela infirme la thèse qui parle de cette sorte d'évolution.

En reprenant trois ans plus tard ce passage dans *Yi pai lun* (4), Gao distingue la simplification des formes qui tendent à l'abstraction et l'abstraction opposée à la figuration qui ne renvoie à aucun objet de la réalité. Aussi la formulation

---

[396] Référence de ce texte : YI Ying 易英 (2007). « Chouxiang yishu yu Zhongguo dangdai yishu jingyan : yishu shi de shehuixue piping 抽象艺术与中国当代艺术经验——艺术史的社会学批评 » [L'art abstrait et l'expérience de l'art contemporain chinois : critique sociologique de l'histoire de l'art]. *Wenyi yanjiu,* 2007-5, p. 116-121.

« poissons “abstraits” [“*chouxiang*” *de yu* 抽象的鱼] » relève l’ambiguïté de ce terme. Dans un autre passage qui concerne la peinture rationnelle, il écrit :

> [...] les artistes de l’avant-garde du mouvement de 85 ont malgré tout sorti la bannière anti-style et anti-expression personnelle, avec une forme “similaire à l’abstraction mais non abstraite”. Ils ont créé ce que j’ai nommé la “peinture rationnelle”. La peinture rationnelle est le “modernisme” au sens de ce pays, la Chine. Elle est une sorte de modernisme oriental, mais n’est pas le modernisme au sens de l’abstraction occidentale.

Les artistes de la peinture rationnelle, une peinture figurative utilisant de nombreux objets comme symboles (pommes, verre, table...), ont choisi de s’éloigner du réalisme en privilégiant des formes épurées et une palette restreinte. Pour que cette formulation, “similaire à l’abstraction mais non abstraite” ait un sens, dans la première occurrence, le sens de “abstraction” pourrait être en accord à l’art abstrait tel que le définit Souriau (9), un art représentatif non-figuratif, puisque la représentation n’est pas réaliste, l*es objets du monde réel ne sont pas représentés tels qu’ils nous apparaissent dans la perception* ; en revanche la deuxième occurrence renvoie à l’art au premier degré de Souriau, soit l’art non représentatif. En formulant autrement la phrase de Gao, on pourrait dire que les peintres “rationnels” font un art *abstrait figuratif*.

Gao Minglu, au cours de sa conférence, considère l’art abstrait comme un langage, en tentant de lui appliquer les définitions de Saussure. Codage et décodage, signifiant, signifié sont des occurrences fréquentes. Gao partage ainsi la vision de Roque dans *Langage et art abstrait*, deuxième partie de *Qu’est-ce que l’art abstrait* ? Je présente plus loin (*infra* p. 494 *sqq*.) les relations que Gao établit laborieusement entre la linguistique et l’art abstrait.

Le terme « abstraction », terme toujours à définir selon le titre du texte de Nadia Podzemskaia, a des significations complexes, parfois antagonistes, dans les écrits en français. Il en est de même dans les textes chinois comme l’attestent les différentes définitions données par les dictionnaires. De plus, son origine occidentale alimente les discours anticolonialistes et nationalistes, et ses connotations politiques, comme la démocratie, ou la liberté individuelle, en ont fait sans surprise un sujet de controverses, occupant le centre des débats. Rappelons à ce sujet, comme le soulignent Charles Harrison et Paul

Wood, auteurs de *Art en théorie* (1074), que l'opposition art abstrait/art réaliste est en Occident une des caractéristiques de la culture intellectuelle des années 1960/1970, période de la guerre froide. Elle est liée à la situation politique, l'abstraction étant considérée par les uns comme un art bourgeois et mystificateur, et l'art réaliste comme le corollaire d'un dogmatisme politique. Cette conception modèle totalement la pensée des critiques chinois. Défendre l'art abstrait ou simplement s'y intéresser pouvait être considéré comme une position dissidente, ce que Li Xianting apprit à ses dépens : en 1983, il coordonne un dossier spécial sur l'abstraction qui paraît dans la revue officielle *Meishu* en janvier. Cette initiative entrainera son exclusion de l'association *Meixie* (*infra* p. 479). Toutefois, *ZGMSB,* publication plus autonome, consacre son numéro 6 du 17 août 1985 à l'art abstrait, Kandinsky et Mondrian y sont à l'honneur.

Performance, art performatif

Pour désigner les pratiques de la performance, qu'Érik Bordeleau appelle "art performatif" dans sa thèse *[E]Scape*, les critiques chinois ont choisi l'expression *xingwei yishu* 行为艺术, mot à mot "art comportemental". "Une pratique considérée par les autorités chinoises et le milieu conservateur comme une forme de subversion sociale dangereuse" (Gao au sujet du travail de Zhuang Huan (*infra,* p. 612, note 661), et pour cette raison interdite pendant de nombreuses années dans les lieux d'expositions. Bordeleau précise (214) :

> L'idée de comportement renvoie directement à la tradition confucéenne, pour laquelle toute conduite individuelle comporte une dimension rituelle qui exprime une certaine position dans l'ordre social. Gao Minglu a souligné avec beaucoup de clarté les implications socio-politiques liées à ce choix terminologique : "Ce concept traditionnel donné à la scène de l'art chinois de la performance a de manière inhérente (ou congénitale) une signification sociale. Ce contenu social est toujours présent, indépendamment de si oui ou non un artiste individuel tente d'exprimer ou non certains contenus sociaux dans sa performance spécifique [397]."

---

[397] "This traditional concept imparted to the Chinese performance art scene has inherently (or congenitally) a social significance. This social content is always present regardless of whether or not an individual performance artist attempts to express certain social content or not in his/her specific performance work". Gao Minglu (2000). « Private Experiences and Public Happenings, the Performance Art of Zhang Huan », in *Pilgrimage to Santiago*, 2000. Texte en ligne sur le site de l'artiste <www.zhanghuan.com>. Consulté le 3 novembre 2012.

> En traduisant « performatif » par « comportement » ou plutôt « conduite », les artistes chinois ont résolument signifié leur intention de confronter les règles régissant la conduite des corps dans l'espace public.

L'expression *xianchang yishu* 现场艺术, art du "direct" ou « live art », qui pour Bordeleau (215) serait plus appropriée, n'est pas vraiment utilisée. On trouve cependant dans certains textes le terme *xingdong* 行动 [action], par exemple pour décrire les premières performances du groupe Concept 21 *xingdong zhanxian* 行动展现 [Déploiement de l'action] (*ZGMSB* du 19 janvier 1987).
Le *body art* proche de l'art de la performance, est désigné par *renti yishu* 人体艺术 ou *shenti yishu* 身体艺术 [Art corporel], vécu comme un "comportement", il a aussi en Chine une forte visée sociale.

À ces difficultés de traduction de concepts ou de catégories artistiques, s'ajoute la saisie laborieuse de raisonnements peu probants, de démonstrations filandreuses. Les redondances nombreuses entravent la compréhension générale. Après la lecture et la traduction de plusieurs textes, les intentions des auteurs peuvent rester confuses.

Débats d'idées et prise de conscience

Les réflexions sur les conceptions de l'histoire et de la philosophie de l'histoire présentées dans la quatrième partie illustrent la détermination des critiques chinois à s'engager dans une recherche théorique. Cette volonté est perceptible dès le milieu des années 1980, au moment de l'essor de la nouvelle vague, dans les différents articles, textes courts de moins de 500 caractères, parus dans les n^{os} 26 et 27 de *ZGMSB* des 20 et 27 janvier 1986 (*supra* p. 47) parmi lesquels se trouvent plusieurs contributions des membres de l'Institut de recherche en art. Alors que l'association *Meixie* vient de créer un comité théorique, concrétisé par la tenue d'une conférence nationale des théoriciens de l'art à Pékin, du 8 au 12 décembre 1985, ces deux numéros de *ZGMSB* abordent de manière rudimentaire, avec des titres parfois ambitieux et prometteurs, plusieurs questions auxquelles les critiques et théoriciens se trouvent confrontés.

Premières interrogations

Shao Dazhen y récapitule l'ensemble des discussions et controverses qui enflammaient les revues depuis la fin des années 1970. Il pose onze questions en formulant implicitement les réponses. Il évoque les modes de création, en suggérant que la diversité est propice à un enrichissement de l'art ; la fonction du thème, faut-il défendre l'unicité ou le pluralisme ; les relations entre le contenu et la forme, qui méritent une réflexion plus approfondie ; le slogan de *ziwo biaoxian* 自我表现 [expression de soi], liée à l'essence de l'art, qui soulève deux questions, doit-on l'encourager et comment délimiter son statut dans la création ; la subjectivité de l'artiste ; la fonction de l'art ; le dilemme entre traduire les caractéristiques individuelles ou nationales, les dernières pouvant entraver la modernisation de l'art ; l'abstraction ; le renouvellement des concepts, éliminer ou non les concepts existants et/ou assimiler ceux venus d'Occident ; l'orientation de la *guohua*, s'opposer radicalement à la tradition ou innover sur les bases de cette même tradition. La dernière question concerne la théorie :

> Les questions de méthodologie. Certains pensent qu'on ne peut pas utiliser la dialectique et le matérialisme historique pour examiner la question, parce que ces méthodes sont obsolètes. On peut étudier la question avec la métaphysique. L'outrance, la partialité sur le plan théorique peuvent attirer la considération de la société. La recherche théorique ne doit pas être attentive aux résultats, mais doit prêter attention au processus. L'exhaustivité peut entraver la perspicacité et la clarté de la recherche théorique.

Shao Dazhen insiste sur les trois dernières questions qui soulèvent la relation avec l'Occident, le grand sujet à débattre, "l'art chinois confronté au choc de la culture contemporaine occidentale". Quant à Shui Tianzhong, dans un court texte métaphorique et bucolique, « Bienvenue au printemps de la théorie de l'art », annonçant l'arrivée d'un printemps trop longtemps attendu, il dénonce le cadre stérile précédemment imposé et signale "l'éclosion" de jeunes chercheurs, qui s'élancent dans une véritable compétition. Peng De, préoccupé par l'indépendance de la critique, dans « Désolation de la théorie » insiste sur le rapport de force entre les théoriciens, les peintres et les rédacteurs de magazines et la difficulté pour les premiers de préserver une conscience personnelle. Dans les conditions de publication de l'époque, avec

les écrits sur commande, les théoriciens courent le danger d'être influencés par la psychologie sociale et les milieux de la peinture pourraient rejeter la théorie. Il conclut son article par cette question : "Est-ce les théoriciens qui modèlent les revues ou est-ce les revues qui modèlent les théoriciens ?" Yi Ying se recentre sur la critique dans « Nécessité de renouveler le concept de la critique », en défendant un retour à l'art, aux éléments plastiques mis en jeu dans les œuvres. Le dialogue avec les jeunes artistes – qui n'ont pas subi les dix années de troubles de la Révolution culturelle, et qui se sont familiarisés avec les textes occidentaux – n'est possible que si les critiques d'art se "dépêtrent des modèles traditionnels". C'est aussi une condition pour fonder une discipline indépendante. Pour Pi Daojian [398], abordant la notion de qualité, la théorie, qui comprend la théorie fondamentale, la critique et l'histoire de l'art, doit préserver un domaine de recherche distinct des autres disciplines auxquelles elle est intimement liée (philosophie, esthétique, art et littérature, sociologie...). Pi Daojian regrette que la théorie de l'art soit dédaignée. Sa reconnaissance passe par le travail des théoriciens, qui doivent posséder de l'enthousiasme et le courage de dire la vérité. Dans « Nous avons aussi besoin d'une critique de la critique », Jia Fangzhou privilégie le terme *pinglun* 评论 [commenter, commentaire], avec 25 occurrences, *piping* n'apparaît qu'une fois pour désigner un critique américain, non cité. Pour Jia, le mépris de la critique est déjà une forme de critique, et ne concerne que la mauvaise critique. Il dénonce les critiques flatteuses mais sans intérêt et plaide pour une critique fondée, efficace, même si elle peut être blessante. Jia rejoint les préoccupations de Pi Daojian, la difficulté de dire la vérité dans un système où généralement c'est l'artiste qui commande et rétribue un texte sur son travail. Sun Meilan, née en 1931, professeure d'histoire de l'art à la CAFA, donne son avis sur la critique, en rappelant d'abord les aspects funestes, toujours dans

---

[398] Pi Daojian est né en 1941 dans le Hubei. En 1979 il entre comme étudiant-chercheur à l'institut de recherche en art (histoire de l'art chinois) du Hubei. Il obtient son diplôme en théorie de l'histoire de l'art en 1981, puis est chargé de cours dans cette université. Dans les années 1980, il participe à la création de la revue *Meishu sichao* et à son comité éditorial. En 1988, il entre en tant que théoricien au comité de *Meixie.* En 1992 il rejoint l'université normale Huanan à Canton (université normale de la Chine du Sud) et prend la direction du département des beaux-arts. Il est régulièrement invité par différents instituts de recherche universitaires et il est membre de plusieurs institutions muséales (musée provincial du Shanxi, musée des beaux-arts de Canton...). Il fait aussi partie du comité d'organisation de la triennale de Canton. Il est connu pour ses écrits théoriques, critiques, et ses activités de commissaire d'exposition.

les esprits, de la critique, alors que des campagnes contre la “pollution spirituelle” se succèdent :

> La force d’inertie de l’histoire entrave toujours l’esprit des gens, les fantômes à casquette, à bâtons n’ont pas complètement disparus. Le mode de pensée unique, le sectarisme, la restriction de la liberté d’action, les parallélismes mécaniques sont sur le plan académique des obstacles au développement d’une exploration libre. Une critique pertinente n’est pas la même chose que punir quelqu’un sur de fausses accusations, affirmer avec justesse n’est pas la même chose que jouer du bâton à tort et à travers, les décisions arbitraires grossières ne sont pas la même chose que le courage académique. Mais dans la réalité, comme tout cela se confond facilement !

Le travail du théoricien doit se développer “transversalement”, en prenant en compte les écrits occidentaux, mais surtout “longitudinalement” en explorant la tradition. Sun Meilan, spécialiste de Li Keran et de Xu Beihong, insiste sur les spécificités nationales, et propose de réexaminer les sujets anciens pour y apporter des réponses en accord avec l’époque présente.

En 1986, la rhétorique est encore sous l’emprise du lexique maoïste, les auteurs s’adressent aux “camarades” et “travailleurs de l’art”, condamnent le sectarisme des années passées et esquissent les critères d’une bonne critique, *pinglun*. Toutefois, le terme *piping* est utilisé à plusieurs reprises.

J’ai signalé au début de ce travail les premiers articles datés de 1989 que Peggy Wang (*supra* p. 46) considère comme les prémices d’une réflexion académique. Cependant, en tenant compte des textes de *ZGMSB* que je viens de présenter, je pense que les premiers questionnements théoriques sont plutôt à situer en 1986. Cette même année, en novembre, *Meishu* publie dans sa rubrique “Théorie de l’art” un texte de Zhou Yan – « *Shijue yu shijue yishu* 视觉与视觉艺术 [Vision et arts visuels] » et un article de trois pages de Jia Fangzhou « Réveil de la conscience ontologique de la critique. Retour sur vingt années de critique d’art » [399]. Ce numéro comporte aussi un surprenant dossier consacré à l’art conceptuel occidental, des écrits ou des citations de quatre artistes (Sol LeWitt, Joseph Kosuth, Agnes Denes et Robert Irwin) ont

---

[399] Le titre original de cet article est « Piping benti yishi de juexing. Meishu piping ershi nian huigu 批评本体意识的觉醒。美术批评二十年回顾 », p. 32, 41-42. Jia Fangzhou précisera plus tard dans l’introduction de *Ère de la critique* (2003) qu’il s’agissait d’une commande de la rédaction de *Meishu.* Dans *Ère de la critique*, Jia reprend plusieurs passages de ce texte.

été traduits par An Nei 安内) [400].

Dans ce numéro de novembre, Jia Fangzhou, dix ans après la fin de la Révolution culturelle, consacre la première partie de son texte aux conséquences néfastes sur le développement de la critique d'art de ce douloureux épisode de l'histoire chinoise. (Jia utilise ici le terme *piping*). Pour démontrer que ces dix années de Révolution culturelle (1966-1976) sont dix années perdues pour la critique, il rappelle quelques titres très politiques du numéro de *Meishu* qui marque la résurrection de la revue au début de 1976 [401] . La rhétorique maoïste illustre la situation de la critique, son climat tendu, la violence latente dans les milieux académiques de cette époque. Ces textes ni théoriques ni logiques, ne relèvent pas de la critique académique mais d'une intense pression politique. En abordant la critique depuis le début des années quatre-vingt, Jia constate que les modèles théoriques, les systèmes de références toujours utilisés par la plupart des gens datent des années 1950-60 et ne sont plus adaptés au nouveau contexte. Selon Jia, le IIIe plénum du Comité central (15-18 décembre 1978 [402]) est l'événement qui marque un réel changement dans les pratiques de la critique qui prend la liberté de débattre de questions jusqu'alors "interdites" (*supra* p. 90). Entre 1979 et 1984 – la période de "fièvre culturelle" que j'ai mentionnée au début de ma thèse – l'ensemble des problèmes théoriques ont été abordés, mais Jia (41) distingue deux questions ontologiques, à ses yeux fondamentales, qui concernent la valeur de l'art [*Yishu benti de jiazhi* 艺术本体的价值] et la valeur

---

[400] Le titre du dossier est « Gainian meishujia lun gainian meishu 概念美术家论概念美术 [Des artistes conceptuels débattent de l'art conceptuel] » *Meishu* 1986-11 p. 58-63. Agnes Denes et Robert Irwin étaient pratiquement inconnus en France à cette époque. Si je prends l'exemple d'*Artpress*, mensuel consacré à l'art contemporain, on trouve un article sur Robert Irwin dans le numéro 53 (novembre 1981). Agnes Denes, artiste américaine, d'origine hongroise, née en 1931 à Budapest, n'est pas répertoriée dans l'index couvrant les années 1980-1992 (soit des numéros 34 à 170) publié dans le hors série no 13 *L'histoire continue*, 4ème trimestre 1992, p. 192-204. Elle n'apparaît pas non plus dans les archives mises en ligne sur le site de la revue (<http://www.artpress.com>. Consulté le 28 juin 2014.

[401] Jia cite "Le prolétariat a besoin, dans une superstructure comprenant tous les domaines culturels, de mettre en pratique une dictature totale face à la bourgeoisie." ; "Repousser la tendance à réhabiliter les droitiers du monde des arts et de la littérature" ; "Pour poursuivre la Révolution culturelle dans le domaine des arts et de la littérature, on ne doit pas réhabiliter la *peinture noire." ; "*Pour persister dans la révolution artistique, on doit combattre les 17 années de *ligne noire* dans l'art et la littérature"...

[402] Cf. *supra* p. 136 *sqq*. Dans le texte mis en ligne, cette expression *San zhong quan hui hou* 三中全会后 est remplacée par "En entrant dans les années quatre-vingt [*Jinru bashi niandai* 进入八十年代]", l'ancienne expression ne dit peut-être plus grand chose à la jeune génération de lecteurs chinois !

de l'artiste [*yishujia benti de jiazhi* 艺术家本体的价值]. Il dénonce la divergence entre les théoriciens de l'art absorbés par ce travail de redécouverte de concepts et les critiques de l'époque qu'il juge défaillants, serviles face aux artistes, incompétents... De vassale de la politique, la critique est devenue tributaire de la création. Il s'appuie sur le texte de Gao Shu (alias Shui Tianzhong) « *Cong Li Xiaoshan de wenzhang kan meishu piping* 从李小山的文章看美术批评 » [Lire la critique d'art à partir du texte de Li Xiaoshan], publié en octobre 1985 dans *ZGMSB*. Jia note à partir de la fin de l'année 1985, lors de la rencontre nationale des théoriciens de l'art, un changement significatif qu'il nomme le "réveil de la conscience ontologique de la critique", soit une prise en compte de l'étude de la critique pour elle-même [403] . L'émergence de cette réflexion est pour l'auteur le vrai point de départ du développement de la critique. Il présente ensuite la situation en Occident où les critiques ont manié avec succès différents modèles théoriques [404] . Sur le statut et les qualités du critique et de son travail, Jia insiste sur l'aspect créatif, indépendant, le critique fait œuvre, tout comme l'artiste, il ne fait pas un simple communiqué, ou une publicité en vue de vendre un artiste, "une bonne critique est une production intellectuelle indépendante", "elle est l'œuvre d'un critique", "l'art d'étudier l'art". La fonction de la critique n'est pas d'expliquer l'œuvre ; la critique moderne ne recherche pas une vérité unique ; le critique révèle autant de choses sur lui que sur l'œuvre ou sur l'artiste qu'il étudie... Dans une longue énumération, Jia fait certaines propositions ou recommandations qui peuvent sembler parfois très banales, mais cet appel à respecter un code de bonne conduite dans le milieu de la critique reflète l'état de la réflexion en 1986 [405] . Pour Jia, ce réveil – un effet positif de la nouvelle politique en Chine – entraîne une auto-évaluation de la critique (plus exactement un "auto-jugement" [*ziwo*

---

[403] Jia signale que ce tournant vers une réflexion "ontologique" existe aussi chez les artistes. Il donne comme exemple le texte du peintre Wu Guanzhong *La beauté de la forme dans la peinture*, publié dès 1979.

[404] Alors qu'en Chine la critique sociologique était hégémonique, Jia précise qu'en Union soviétique et en Europe de l'Est, comme dans les autres pays occidentaux, les critiques avaient recours à différentes méthodes : l'analyse systémique, psychologique, structuraliste, sémiologique et sémantique... (41).

[405] J'avance deux hypothèses : cette prise de conscience est peut-être une conséquence de la publication de l'article polémique de Li Xiaoshan sur la peinture traditionnelle chinoise (publié la première fois en juillet 1985 dans *Jiangsu Huakan*) et l'émergence des premières performances au sein des écoles d'art.

panding 自我判定]) et la mise en place d'un nouveau système de valeurs avec de nouveaux critères. Un autre facteur explique cette orientation récente de la critique : l'émergence d'une diversification des pratiques artistiques rend obsolètes les anciennes méthodes. Par contre Jia condamne un nouveau mode critique, froid, impersonnel, manquant d'émotion apparu à cette époque, tout en lui reconnaissant cohérence et rigueur. Pour lui, une bonne critique se fonde sur une compréhension intuitive, elle doit stimuler et engendrer des émotions esthétiques, avoir une profondeur philosophique et être lisible. Mais cette "intervention de l'émotion [*ganqing de jieru* 感情的介入]" ne remplace pas la réflexion théorique. Jia cite quatre revues *Meishu sichao*, *Meishu* et *Jiangsu Huakan* qui, en créant une colonne spéciale dédiée à la théorie critique, participent de ce développement ainsi que *ZGMSB* qui vient juste de faire son apparition. Les collaborations qui s'instaurent librement entre les différentes associations *Meixie* au niveau provincial, les galeries, les rédactions, les instituts de recherches, les écoles d'art et les nombreux séminaires organisés dans toute la Chine... contribuent à créer une atmosphère favorable à ce réveil [406]. En novembre 1986 Jia Fangzhou reste confiant dans les progrès à venir, avec l'entrée en scène de jeunes critiques talentueux, malgré de nombreux artistes encore frileux face au nouveau climat culturel et social. En concluant son texte avec une réplique de Méphistophélès "toute théorie est grise, est toujours vert l'arbre de la vie" (Goethe), Jia tente de redonner avec lyrisme des couleurs à la théorie :

> ... la théorie n'est pas grise, elle peut aussi être toujours verte, verte, être vivante... le gris n'est pas la couleur inhérente de la théorie, mais la couleur d'une condition. Notre théorie a connu sa période grise, sa période "livide" et sa période "rose"... Maintenant de très nombreux signes indiquent que notre théorie, notre critique, progressent vers le vert saturé du pouvoir de la vie.

Dans cette présentation d'une partie des textes publiés en 1985-1986, j'ai veillé à conserver certains termes utilisés par leurs auteurs qui, en cernant avec pertinence les obstacles à surmonter, montrent incontestablement leur volonté de s'impliquer dans une réflexion théorique.

---

[406] En août 1986, critiques et artistes réunis à Zhuhai décident d'organiser de manière non-officielle l'exposition qui prendra en 1989 le nom de *China/Avant-garde* (*supra* p. 317 *sqq.*).

Trois ans plus tard, en octobre 1989, *Meishu* publie un dossier préparé par Gao Minglu, « Théorie de l'art – Correspondance sur la critique de l'art contemporain chinois », dossier qui rassemble huit textes, dont trois sont signés par Yi Ying, Peng De, Jia Fangzhou qui s'étaient exprimés trois ans plus tôt dans *ZGMSB*. Dans ce dossier Lang Shaojun délimite la critique « Piping de zijue 批评的自觉 [Conscience de la critique] » (23-24) ; Yi Ying dénonce l'aporie des méthodes « Fangfa de kunhuo 方法的困惑 » (25) ; Yin Shuangxi plaide pour que la critique d'art sorte du ghetto de la presse spécialisée et trouve sa place dans les journaux et les émissions d'actualité « Fazhan xinwen yishu piping 发展新闻艺术批评 » [Développer la critique d'art journalistique] (26-28) ; Jia Fangzhou appelle à sortir du chaos « Zouchu "hundun" queli fangwei 走出"混沌"确立方位 » (29) ; Peng De revient sur la position et le décalage de la critique « Piping de dingwei yu weiyi 批评的定位与位移 » (29-30) ; Wang Lin insiste sur les difficultés « Piping de nanti 批评的难题 » (30) ; Sun Jin 孙津 sur les valeurs d'autorité « Quanwei jiazhi de shixian 权威价值的实现 » (31) et Fan Daming 范达明 souligne la subjectivité des critères d'évaluation des œuvres d'art « Meishu zuopin pingjia biaozhun de zhuguanxing 美术作品评价标准的主观性 » (32, 41).

Lang Shaojun est né en 1939. Il fait partie de la première cohorte d'étudiants diplômés de l'Institut national de recherche en art (CNAA) au lendemain de la Révolution culturelle. Dès 1981 il assure la direction du laboratoire de recherche en art moderne (structure dépendante du laboratoire de recherche en art au sein du CNAA [407]). Il est actuellement directeur du centre d'études de la théorie de l'art de l'université du Hubei. Il est l'auteur d'une édition remarquée des œuvres complètes de Qi Baishi. Ses textes ont été rassemblés dans l'anthologie publiée en 2010 par les éditions *Renmin meishu* de Pékin. Jia Fangzhou l'a également intégré dans le premier volume de *Ère de la critique* (*supra* p. 121).

Dans son texte *Conscience de la critique* Lang pose en sept points les exigences de toute critique d'art digne de ce nom. Fonder une discipline passe d'abord par la revalorisation du statut de la critique, celle-ci est encore

[407] Sur le site du CNAA <http://www.zgysyjy.org.cn/newart/xueshuyanjiu.jsp> (consulté le 25 octobre 2013), on trouve actuellement 17 laboratoires différents dans l'organigramme de cette institution.

au service non seulement de la politique mais aussi des artistes. Comme les auteurs des textes de *ZGMSB*, Lang fustige l'indigence des connaissances des critiques – essentiellement en histoire de l'art et en philosophie. Il ironise sur ceux qui se contentent de manier de nouveaux termes "qui donnent le vertige" sans chercher un renouvellement complet des connaissances. Tout en reconnaissant une efficacité au modèle sociologique, il lui reproche son hégémonie et plaide pour renouveler et diversifier les approches théoriques, évoquant "les critiques formaliste, structurale, psychologique, mythologique – la proto-critique –, la critique d'interprétation phénoménologique, la critique de la réception esthétique..." Mais les connaissances théoriques doivent s'appuyer sur le sens esthétique du critique d'art, qui doit donner vie à son style – Lang recommande l'usage "de métaphores, de qualificatifs, d'hyperboles". Le critique doit aussi écrire en tenant compte de l'héritage historique, il ne doit pas s'opposer radicalement à la tradition. Il ne détient aucune vérité, l'interprétation d'une œuvre reste tributaire de l'artiste et du regardeur.

Si Lang évoque à la fois la formation et la posture morale du critique, Yi Ying s'interroge sur le modèle de la critique formaliste et de sa pertinence pour aborder l'art chinois. Celle-ci s'est constituée avec l'essor de l'art pur, selon Yi Ying, elle est "une des conditions essentielles de la critique de l'art moderne", mais son application dans le contexte chinois pose problème, car précisément "l'art pur", issu de l'art moderne occidental, n'a pu et ne peut se développer en Chine. La critique formaliste est donc peu efficace pour rendre compte des relations de l'art et de la société car l'artiste subit toujours son influence quand il produit une forme "pure" : "Le choix de la forme n'est donc pas un problème de pureté de la forme, mais possède plutôt des facteurs émotionnels complexes". Yi Ying propose de lui substituer une méthode qu'il nomme méthode critique culturelle [*wenhuaxue de piping fangfa* 文化学的批评方法] :

> En posant, pour l'étudier, la forme artistique dans le grand contexte culturel, on peut voir des relations diversifiées d'une richesse incomparable. Celles-ci peuvent être des relations historiques – longitudinales [*zongxiang* 纵向] – refléter la réflexion de la civilisation chinoise moderne sur l'histoire ainsi que la contrainte de comment l'histoire est subie sur le plan idéologique. Elles peuvent aussi être des relations transversales [*hengxiang* 横向]. C'est un phénomène

> encore plus complexe, qui peut et se développer simultanément avec les tendances de l'art contemporain et aussi produire des relations avec les tendances sociales, politiques, ou encore être une sorte de disposition abstraite, comme le sentiment de solitude de l'homme moderne, et aussi être une inquiétude provoquée par des problèmes sociaux concrets comme les questions de logement, du coût de la vie, d'environnement etc. Quand nous sommes en train d'analyser les relations complexes du contenu des œuvres avec ces questions, nous ne devons d'autant pas oublier que c'est en partant de cette entrée, la forme, qu'on y a accès.

Pour Yi Ying la critique formaliste ne peut que mener à une impasse.

Yin Shuangxi est né en 1954, il soutient en 1991 un master au département d'esthétique de l'Académie des beaux-arts de Xi'an, puis en 2002, à la CAFA, un doctorat en théorie et histoire de l'art. Dans cette institution, il est membre du comité académique et assure la fonction de rédacteur adjoint de la revue *Recherche en art*. Directeur du centre national de recherche de la sculpture, il est aussi rédacteur en chef de la revue "Sculpture chinoise". Il occupe différentes fonctions auprès de structures centrées sur l'architecture, l'art urbain, l'art environnemental... et à la fondation Wu Zuoren, ainsi qu'au musée He Xiangning et à l'OCAT à Shenzhen (*OCT Contemporary Art Terminal,* OCT étant l'abréviation de *Oversea Chinese Town*). Ses textes ont été publiés aux éditions des beaux-arts du Hebei dans la collection "Critique de l'art contemporain" et Jia Fangzhou en a sélectionné quelques uns dans *Ère de la critique*.

Sa contribution dans ce numéro de *Meishu* porte sur les relations de la critique avec la presse d'information grand public. Yin déplore le peu d'intérêt de ces médias pour l'art contemporain et en appelle à une critique qu'il nomme "critique journalistique" [*xinwen yishu piping* 新闻艺术批评], dont la fonction pourrait être d'accompagner la mutation culturelle de la société et de faciliter chez les lecteurs la compréhension de l'art contemporain. Yin dénonce la médiocrité de cette presse d'information, plus proche d'une presse à scandale, avec des reportages qu'il qualifie de "potins", "les critiques et les analyses honnêtes et sobres y sont rares" [408] . Yin illustre ce désintérêt en notant l'absence quasi totale d'articles sur l'exposition *China/Avant-garde*

[408] Yin rejoint ici le point de vue de Lu Hong qui condamne aussi cette presse généraliste (*supra* p 305).

dans le *Quotidien du peuple*[409] . Cette situation est due selon lui à une carence de la formation aux métiers de l'information sous l'emprise d'une forte pression politique – à cette époque, l'objectif était "de mobiliser les masses à participer à la construction des quatre modernisations" - et affichant un mépris pour les activités artistiques. Cette presse "manque d'une sorte de vision stratégique pour participer directement, influencer, modeler l'esprit culturel du lecteur, encourager le développement et la pénétration de la culture moderne dans la société." À l'ignorance des responsables d'édition, à leur manque de curiosité pour les expositions, s'ajoute la vanité des artistes qui se satisfont d'une piètre publication dans les journaux ou à la télévision. Yin accuse cette presse de fausser la réalité en mettant en avant des artistes médiocres. Puis il rappelle le rôle fondamental de la presse en France au XIX^{e} siècle, "précisément dans ces critiques immédiates d'une presse forte, sont nées les toutes premières analyses et définitions des styles des écoles artistiques impressionniste, fauve, cubiste etc., nous laissant un cours d'histoire de l'art bien clair". Il propose que les quotidiens à l'instar du *New York Times* engagent des critiques d'art pour animer une rubrique spécialisée.

Yin définit ensuite ce qu'il entend par critique journalistique (il privilégie le terme *pinglun* commentaire et *huajia* peintre) :

> Au sens large, elle désigne les commentaires concernant l'art publiés dans les journaux, à la radio, la télévision, certaines revues relativement d'actualité (hebdomadaires, bihebdomadaires, mensuels etc.), comprenant des comptes rendus d'histoire de l'art chinois et étranger (les peintres et les œuvres), des comptes rendus sommaires des musées d'art réputés, comme le film doublé "Palais du Louvre" de la télévision... Le point important c'est qu'on a besoin de commentaires et pas seulement de reportages. La critique d'art journalistique au sens strict désigne les commentaires sur l'art contemporain publiés dans la presse d'information mentionnée ci-dessus, particulièrement ce sont les tendances des cercles de la peinture contemporaine, les expositions de peinture en cours, les peintres les plus prometteurs, etc. À cause de sa spécificité, la critique d'art journalistique souligne particulièrement l'actualité,

---

[409] En effet, le *Renmin ribao* n'a consacré qu'un seul article à *China/Avant-garde*, le 21 février 1989 soit cinq jours après la fin de l'exposition, un texte sur deux colonnes signé par Zhou Peiyuan 周培源. Dans son numéro du 6 février, le lendemain du vernissage, un court communiqué de l'agence *Xinhua*, en page 2, relate l'incident des tirs de pistolet. Aucun communiqué annonçant le vernissage dans les numéros précédents, rien non plus dans les suivants, alors que le 7 février – ce sont les fêtes du Nouvel an – *Renmin ribao* publie en première page une grande photographie montrant des étudiants des beaux-arts portraiturant les passants près du temple de Confucius à Pékin alors que l'exposition China/Avant-garde est ignorée.

> c'est le point essentiel de sa différence avec la critique d'art en général, c'est par l'objet de la réception de l'information qu'elle est déterminée.

Yin résume les caractéristiques de cette critique d'art journalistique à l'aide de quatre termes : "large" (soit le public), "rapide" (soit sa réactivité), "vrai" (soit une obligation d'authenticité de l'information, de l'art), "brève" (soit les contraintes de l'édition). Yin la conçoit comme "une 'description instantanée' dans le sens de la phénoménologie, comme le baromètre de l'art de l'époque". Mais elle n'a pas la vocation de se substituer à la critique spécialisée. Ses missions sont essentiellement pédagogiques et informatives, tout en intervenant dans la notoriété des artistes. Cette capacité à juger d'une œuvre est la tâche la plus difficile, elle exige des connaissances, "une analyse et un jugement incisifs", et constitue ce que Yin nomme "une science première, une histoire de l'art première". En conclusion, il fait huit propositions pour développer la critique d'art journalistique :

> 1) - Séparer les annonces et la critique. Améliorer l'utilisation des fonds des peintres du passé pour organiser des conférences de presse en grand nombre, ensuite envoyer quelques informations, chercher quelqu'un pour écrire le modèle d'une courte éloge. Les journaux, la télévision peuvent à un prix avantageux publier les annonces des expositions et les commentaires par les journalistes artistiques, les commentateurs professionnels ou par les lecteurs.
>
> 2) - Créer une colonne spéciale sous le contrôle des critiques. La presse, la télévision ouvrent une rubrique de critique d'art, engagent un certain nombre de commentateurs spécialisés ou de contributeurs spéciaux, concluent et signent un contrat. Les rubriques et chroniques... sont prises en charge par les commentateurs. C'est différent de la presse, de la télévision qui peuvent avoir des commentateurs avec une vision académique différente, insistant sur des types de peintures, d'écoles, de peintres différents. Commentateurs et peintres préservent une certaine distance, refusent de recevoir des pots-de-vin, ils prennent les œuvres comme but de la critique.
>
> 3) - Concernant les particularités des arts visuels, la télévision a une grande signification pour la critique journalistique. Espérons que la télévision produise des films sur l'art à propos des excellentes expositions de peintures en Chine et à l'étranger, des collections de musées. Qu'une présentation admirable, qu'une analyse évaluatrice soient faites par des commentateurs spécialisés.
>
> 4) - La télévision, les grands journaux renommés, les publications, peuvent s'unir avec les structures industrielles et commerciales, les musées, les galeries célèbres etc. pour organiser des expositions de peintures de haut niveau, sélectionner les œuvres, attribuer les prix, faire la publicité et la critique avec l'aide des critiques. Beaucoup d'industries au Japon, de grands journaux,

organisent souvent des expositions d'art, des compétitions de jeu de go, de football... Cela a conduit au phénomène culturel de la fondation de maisons de presse et d'entreprises industrielles et commerciales.

5) - Journaux et télévision organisent fréquemment des discussions informelles de commentateurs, peintres, lecteurs. Peindre et échanger en direct, en même temps, c'est le meilleur moyen d'attirer hommes de lettre, universitaires, scientifiques etc. pour développer d'un point de vue différent des commentaires au sujet des peintres, des expositions.

6) - Journalistes et rédacteurs s'efforcent d'élever leurs propres goûts artistiques. Le département de théorie de l'histoire de l'art, la recherche en art qui ont les qualifications, ouvrent aux journalistes des cours de perfectionnement, des discussions sur l'art. Former un groupe de commentateurs en art de type journalistes avec un regard artistique original et un style d'écriture singulier.

7) - Les départements de chinois des collèges et des universités, les départements de journalisme, les instituts de radio et de télévision ouvrent des cours d'histoire de l'art, d'appréciation et de pratique de l'art, d'écriture de commentaires sur l'art etc. Les départements d'histoire de l'art des académies des beaux-arts élargissent le recrutement des étudiants, ouvrent des cursus de journalisme, d'interview d'information artistique, de critique journalistique etc. Suivant le développement du journalisme, la spécialisation des journalistes artistiques, des éditeurs, cette profession progressivement en prendra la responsabilité avec les diplômés des départements mentionnés ci-dessus.

8) - Encourager les critiques d'art à étudier les spécificités des médias, les buts et les exigences de l'écriture ; s'efforcer d'écrire avec une profondeur académique, et de généraliser avec clarté des articles critiques plaisants pour le lecteur. Le critique doit participer positivement aux activités artistiques de la presse, renforcer les échanges avec la presse, et ne doit pas toujours attendre une ouverture d'esprit et une compréhension du rédacteur en chef. Dans une telle époque, le critique qui ne comprend pas la signification majeure de la presse, de la télévision n'est pas un vrai critique au sens moderne.

Ce long extrait de Yin Shuangxi révèle en fait l'état dégradé de la presse chinoise en 1989.

Dans « Zouchu 'hundun' queli fangwei 走出"混沌"确立方位 [Sortir du "chaos", déterminer une direction] » Jia Fangzhou dépeint longuement la situation chaotique de la critique qui souffre selon lui d'une absence de modèle. Il dénonce chez certains auteurs une tendance à agrémenter leurs textes d'emprunts de termes et de notions "glanés de-ci de-là" et mixés dans un "mélange sauté", une "rénovation de façade", conduisant à une inconsistance théorique. Jia revient sur le modèle unique de la critique, celui de la critique sociale, une critique de "plus en plus déformée, aliénée", dont la "réputation

est ruinée, avec un visage hideux", et qui se montre incapable de prendre en compte la diversité des pratiques artistiques. Transformer un modèle est une tâche complexe. Assimiler tous les nouveaux concepts ne suffit pas à concevoir un modèle théorique pertinent. Jia avance une autre cause de ce marasme, la non-professionnalisation des critiques qui, pour la plupart, sont des amateurs :

> Ce que j'appelle la "non professionnalisation" est précisément qu'en Chine, on n'a pas encore formé un contingent de critiques contemporains professionnels relativement fort. Les critiques sont pour beaucoup des "amateurs" ou bien sont peintres, ou encore s'occupent de recherche en esthétique, de recherche en théorie, ou sont en même temps des enseignants experts. Bien qu'au sens large la recherche en histoire soit aussi une sorte de critique, son but après tout est différent, la critique contemporaine ne focalise pas leurs recherches. Beaucoup d'historiens ont leurs propres sujets de recherche réservés et leur travail de chercheur. C'est pourquoi, écrire des textes critiques devient souvent un "extra", une sorte de "travail commandé", mettant à profit chaque seconde de loisir ou "un commentaire sur ses sentiments personnels". Et c'est précisément cette qualité d'amateur de la critique qui fait que les critiques ont du mal à étudier avec concentration les questions sur l'art contemporain. Il est de plus difficile de s'absorber dans des discussions approfondies sur les méthodes et les théories de la critique contemporaine.

Professionnalisés, les critiques devront déterminer leur propre position. Jia encourage le pluralisme, rechercher une vérité unique mène à une impasse. Il renvoie le lecteur à l'article « Réveil de la conscience ontologique de la critique », publié en novembre 1986 dans *Meishu,* dans lequel il avait déjà abordé cette question.

Quant à Peng De, en opposant *dingwei* 定位 [fixer la place, implantation] (mot à mot "place fixe") et *weiyi* 位移 [décalage, déplacement (mot à mot "place mouvante"], il signe un texte court assez hermétique sur le positionnement du critique et la nécessité de s'adapter à un contexte culturel en mutation [410]. Il use de métaphores (libellules, boules de neige...) pour illustrer le processus

[410] J'ai mentionné à plusieurs reprises ci-dessus Peng De mais sans le présenter. Cet auteur est né en 1946 dans la province du Hubei. Il est diplômé en 1970 du département de chinois de l'université normale Zhonghua, Il enseigne quelques années puis en 1984, il entre à l'association *Meixie*. Quatre ans plus tard il rejoint la fédération *Wenlian* (le laboratoire de recherche en théorie de l'art). Il est actuellement professeur à l'Académie des beaux-arts de Xi'an. Il a dirigé plusieurs revues dont *Meishu sichao*. Ses écrits ont été sélectionnés par Jia Fangzhou dans *Ère de la critique.* Il a publié plusieurs livres dont *La critique de style chinois* aux éditions Hunan meishu.

critique qui prend naissance dans une intuition. La théorie n'est d'après lui "que la continuité, l'amplification ou la sublimation d'une compréhension fortuite d'une première impression" et enfle, sur un terrain propice, à la manière d'une boule de neige. Position et limites sont corrélatives, ce n'est qu'en déterminant sa position que le critique peut distinguer des styles ou des écoles. En faisant un détour par les tenues vestimentaires de la vallée du bas et du moyen Yangzi, Peng démontre l'unicité d'un phénomène culturel qui dépend d'un lieu et d'une époque et ne peut se répéter. Il applique ensuite ce principe à l'art :

> Dans une culture artistique plus pure, cette situation existe largement. L'art moderne importé depuis la période du mouvement de la nouvelle culture, après avoir été largement diffusé dans les années 1980, a pénétré pour l'éternité l'art chinois. Il a éliminé la possibilité d'être répété encore une fois. Précisément en raison de la substitution incessante des buts de la culture artistique et des critères de valeur correspondants, celui qui critique n'a plus besoin de les défendre avec fermeté.

Face au nouveau, la critique doit tenir compte de l'ancien, Peng défend une attitude tolérante :

> Concernant le phénomène artistique en totalité, la critique n'est pas seulement une circulation à sens unique d'une critique juste qui remplacerait une fausse critique, d'une nouvelle critique remplaçant l'ancienne, mais elle contribue plutôt à un développement continu de l'expérience de l'art. Elle a comme but que le nouveau dépasse mais tolère l'ancien, que le large, le profond, le riche dépassent et tolèrent l'étroit, le superficiel, le simple.

La fonction du critique est de repérer les œuvres exceptionnelles, d'assurer un lien entre l'artiste et le public. Mais Peng s'alarme d'une critique évaluatrice qui, en prenant son rôle trop au sérieux, risque "de délaisser l'essentiel pour rechercher le superflu". Dans ce texte, l'auteur évite le terme *pipingjia* pour désigner le critique, il lui préfère l'expression *pipingzhe* 批评者 [celui qui critique] [411] et il aborde peu, trop peu les critères que se donne le critique pour fixer sa position.

---

[411] *Pipingzhe* 批评者 désignerait à la fois les artistes, les spectateurs et les critiques, selon Sun Jin, dont je présente le texte sur les normes de la critique ci-dessous. *Meishu* 1989-10 p. 31. (*infra* p. 397-398).

Wang Lin que j'ai déjà longuement présenté (*supra* p. 78 *sqq.*), distingue deux difficultés majeures dans « Les difficultés de la critique » : l'interprétation et les préjugés. La critique, qui "n'est pas un commentaire mais une ouverture de l'intelligence", cherche à interpréter l'art, mais l'art résiste à l'interprétation. Wang définit l'art comme "un outil de communication sociale". Pour illustrer l'écart entre l'artiste qui crée l'œuvre et le public qui la reçoit, il cite deux vers du roman *Le rêve dans le pavillon rouge* de Cai Xueqin : "Chacun de s'écrier : "L'auteur est ridicule !, mais qui saura goûter le suc qu'il dissimule ? [412]". Selon Wang :

> ... la mission de la critique n'est pas de parler de certaines expériences personnelles, mais de pointer à travers celles-ci les facteurs et les procédures qui les engendrent. Disons sérieusement, la critique est la révélation d'un événement spirituel et non pas un propos sur un état émotionnel.

En s'appuyant sur Arnheim, il prône une étude psychologique des œuvres. Abordant la question des préjugés, Wang Lin se réfère à Gadamer et à Piaget, puis à Wolfgang Iser :

> Puisque l'activité artistique est l'expérience d'un individu face à la vie et à la survie, cela comprend toutes les activités de l'esprit de la perception à la pensée, du subconscient à la conscience, incluant toute la psychologie de la personnalité qui comprend le ça, le moi et le surmoi. À l'instant où se produit la perception esthétique, le corps et l'esprit, la tradition culturelle et l'expérience individuelle participent à l'expression. La critique dès le commencement est marquée d'une empreinte personnelle.
>
> Iser, le pionnier de l'esthétique de la réception, pensait que dans la structure originale de l'œuvre étaient contenus les germes de toutes sortes d'interprétations que le lecteur pouvait actualiser, mais même le critique le plus perspicace n'était pas en mesure de découvrir tous les "lecteurs parfaits". Vénérer une critique qui n'ait pas le moindre préjugé c'est la même chose que de vénérer une pure impression personnelle, c'est trop naïf.

Wang Lin insiste ensuite sur le rôle du temps qui crée une distance entre la création et la réception, puis il conclut sur le travail créatif du critique. Pour lui, toute réception d'œuvre est une forme de création :

> La critique doit fournir un sentiment de liberté, d'initiative et des occasions renouvelées. Le critique doit à partir de sa propre compréhension créer le sens

[412] J'ai emprunté la traduction à Li Tche-Houa et à Jacqueline Alézaïs, *Le rêve dans le pavillon rouge*, Bibliothèque de la Pléiade, p. 13.

> de l'œuvre, c'est précisément sur ce point que nous disons avec raison que la critique produit une œuvre, et produit aussi le public social qui peut comprendre l'œuvre.

En abordant ainsi le point de vue du récepteur, la contribution de Wang Lin apporte une nouvelle perspective au débat.

Dans le texte suivant « Quanwei jiazhi de shixian 权威价值的实现 [La réalisation de la valeur d'autorité] », texte dense et abstrus, Sun Jin, de l'institut littéraire Lu Xun, aborde ce qu'il nomme la "valeur d'autorité" qu'il définit comme le résultat ou "le sens ultime [*zhongji hanyi* 终极含义]" d'une critique dotée de critères rationnels, ou encore plus loin dans son texte "la rationalité des critères" [413] . L'autorité de la critique désigne "aussi toutes sortes de "doctrines [*dinglun* 定论]" que l'on nomme ainsi en histoire de l'art, ainsi que certaines évaluations des grands maîtres et des critiques". Selon l'auteur, le "critère [*biaozhun* 标准]" implique certains droits et devoirs du critique à l'égard de la critique et de celui qui est critiqué. Sun distingue l'autorité de la critique qui est convaincante et acceptée et le relativisme extrême des critères de la critique qui s'attachent à différencier le vrai du faux, le bien du mal et qui reflètent aussi chaque valeur d'autorité particulière. Sun attribue trois contenus à cette autorité de la critique [*piping de quanweixing* 批评的权威性] : le canon [*jingdian* 经典] ou la référence générale qui évalue les œuvres d'art ; la reconnaissance de l'histoire et l'"auto-suffisance" des œuvres mêmes, dont l'interprétation est déterminée par la nature fermée des œuvres. Ces critères qui entraînent la réalisation de la valeur de l'autorité n'ont pas pour vocation de guider ou d'aider le regardeur à "comprendre" certaines œuvres d'art. De même "la critique n'a pas à subir les modèles de quelques théories fondamentales établies (incluant les questions de l'être, du savoir,

---

[413] Né en 1953, Sun Jin soutient sa thèse de doctorat en 1988 (art et littérature) au département de chinois de l'université normale de Pékin. Puis il enseigne aux étudiants de troisième cycle de cette université et à l'institut littéraire Lu Xun. Il a publié plusieurs ouvrages dont *Xifang wenyi lilun jian shi* 西方文艺理论简史 [Histoire concise de la théorie des arts et de la littérature en Occident] (1986), *Zai zhixue de jixianchu* 在哲学的极限处 [Les limites de la philosophie] (1988), sa thèse *Jidujiao yu meixue* 基督教与美学 [Christianisme et esthétique] (1990) et *Meishu piping xue* 美术批评学 [Étude de la critique d'art] (1994, réédité en 2011)... Il assure la direction du laboratoire de recherche sur les questions agricoles de l'université normale de Pékin. En effet, outre l'esthétique, ses recherches concernent la sociologie et la politique et sont centrées sur la situation de la paysannerie chinoise confrontée à la modernisation du pays.

des méthodes, etc.)". Sun conclut son texte en portant un jugement sur l'état de la critique chinoise :

> La réalisation des valeurs d'autorité dans les activités de la critique, je pense qu'à présent c'est la question que la critique d'art chinoise doit impérativement examiner. Actuellement, la critique semble très apte à une critique concrète (c'est très bien), surtout concernant l'"art moderne", mais elle est très défaillante vis-à-vis des connaissances conscientes du style et de la qualité de la critique elle-même (c'est très mauvais). C'est une des raisons intrinsèques qui fait que la critique a des difficultés à approfondir ou à s'élever.

Le dernier texte de ce dossier est signé par Fan Daming 范达明 [414] et traite de la subjectivité de l'évaluation des œuvres d'art. Le critique d'art est désigné par l'expression *meishu pinglunzhe* 美术批论者, mot à mot celui qui commente l'art. La subjectivité des critères est illustrée par quatre catégories de sujets confrontés aux œuvres, celui qui crée, celui qui apprécie, celui qui vend et celui qui critique. Pour l'artiste – Fan n'emploie jamais ce terme, il lui préfère *meishu chuangzuozhe* 美术创作者 [415] [celui qui crée de l'art] – il s'agit d'une auto-évaluation qui mesure les relations entre les motivations initiales et le résultat final. Une bonne œuvre doit incarner le projet de l'artiste qui réussit alors une œuvre accomplie [*wanchengpin* 完成品]. L'amateur d'art (le spectateur ou le collectionneur) – dans le langage de Fan Daming, celui qui apprécie l'art [*meishu jianshangzhe* 美术鉴赏者] se fie entièrement à son sens visuel, il n'a pas forcement accès à la motivation de l'artiste. Il s'agit d'une "évaluation libre" ou encore une "évaluation spontanée", et en prenant en compte l'œuvre seule, elle serait donc plus objective. Mais chaque amateur

---

[414] Fan Daming est né en 1947, il occupe actuellement plusieurs fonctions importantes dans diverses structures académiques et artistiques (axées sur la critique, l'esthétique, la photographie ou le cinéma) de la province du Zhejiang : secrétaire général de l'association de l'étude de la critique d'art ; directeur du comité de la recherche académique, responsable des éditions de photographies du Zhejiang. Il tient un blog sur internet <http://damingfan.blog.163.com/>. Consulté le 3 novembre 2013. Ses écrits concernent essentiellement la peinture traditionnelle chinoise. En 1989, il était rédacteur en chef de la revue *Jiating jiaoyu zazhishe* 家庭教育杂志社 [Éducation familiale], basée à Hangzhou (Zhejiang). Il a soutenu le travail de Cui Zhenkuan 崔振宽, maître dans la peinture traditionnelle de paysage.

[415] Le caractère *zhe* 者 est ici une particule quasi-pronom, enclitique, qui donne au verbe ou à la proposition qui précède, la valeur d'un substantif : Celui qui ; ce qui ; le fait que ; p. ex. : dans *zuozhe* 作者 celui qui compose ; l'auteur. Fan Daming n'utilise pas le suffixe *jia* 家, plus courant, qui a une connotation de qualité, de "spécialiste en". *Jia* est souvent équivalent au suffixe -iste. Il peut désigner une classe de personnes, une école (en philosophie, arts, etc.) ou a le sens de "Maître ès" (arts, lettres, philosophie, etc.) ou "spécialiste en". (Source *GRN*).. Ainsi on retrouve ce suffixe dans "écrivain" *zuojia*, "artiste" *yishujia* ou *meishujia*, "critique" *pipingjia*, "poète" *shijia...*

d'art fonctionne souvent inconsciemment avec des critères qui lui sont propres. Il est regrettable ici que Fan Daming ne développe pas plus l'influence de l'éducation et du contexte social sur le jugement critique de l'amateur d'art ainsi que celle de la subjectivité.

Le marchand de peinture [*huashang* 画商] se conforme à des critères économiques pour évaluer la qualité d'une œuvre, qui s'élève en même temps que le bénéfice qu'elle procure au marchand, une "évaluation intéressée". Fan Daming propose trois facteurs qui expliquent la valeur économique d'une œuvre : produite par un maître, ancienne [*yuangu* 远古 haute antiquité] ou innovante. Dans le premier cas, Fan reconnaît que la valeur économique ne suit pas toujours la valeur artistique. Et si l'œuvre est ancienne, transmise de génération en génération, sa valeur historique "dépend toujours de la valeur artistique, car une œuvre dépourvue de valeur artistique est difficile à transmettre à travers les générations". Cette valeur artistique repose sur la singularité, ainsi innover permet de l'acquérir. Une œuvre innovante est souvent "le signe de la naissance d'un nouveau langage artistique, d'un nouveau style, d'une nouvelle école..." ; son auteur peut être inconnu du milieu de l'art et du public, d'où un désintérêt de la part des marchands trop soucieux "de rechercher des succès rapides et des avantages immédiats" et qui manquent parfois de perspicacité, de formation artistique. La valeur économique concerne donc "le travail conventionnel des maîtres, le travail transmis de la haute antiquité, ainsi qu'un travail d'innovation" dont l'auteur peut être inconnu, mais qui peut "acquérir d'un coup la célébrité, et à partir de là marcher dans les pas des maîtres". Mais ces différents types d'œuvres ont à peu près la même valeur, "pouvant être très demandées et voir leur prix augmenter, ces œuvres reçoivent ainsi les faveurs du marchand d'art". Fan Daming appelle à une entrée en scène de nouveaux critiques et théoriciens qui se doivent d'être impartiaux et d'une autorité remarquable.

Après l'artiste, l'amateur, le marchand, Fan en vient au critique d'art, plus exactement "celui qui commente l'art [*meishu pinglunzhe* 美术评论者]" qui tente "en même temps de s'occuper à la fois de la motivation subjective du créateur d'art et de l'impression objective de l'amateur d'art, et qui de plus élimine complètement la nature utilitaire du marchand d'art". Le critique

incarne avec la “critique consciente [*zijue pinglun* 自觉评论]” la combinaison subjectif-objectif, il propose “toutes sortes d’analyses et de jugements esthétiques, d’interprétations sémantiques ou idéologiques des œuvres d’art”. Fan ensuite note que tout critique a obligatoirement créé ou choisi un cadre théorique. Des cadres multiples qui guident l’évaluation de la critique, et qui définissent les critères d’évaluation :

> Des cadres théoriques différents, pour les critiques d’art, ce sont différents systèmes de coordonnées de références de l’évaluation, c’est-à-dire ce sont les critères d’évaluation. Le cadre théorique est pour la théorie l’aboutissement et le résultat de l’étude de la pratique, souvent aussi il devient la critique [*piping* 批评], c’est à dire que l’évaluation dépend du point de départ référentiel.

L’évaluation du critique est une “évaluation consciente” :

> Ce que l’on appelle “conscience” est l’éveil [*juewu* 觉悟] rationnel du moi vis-à-vis des choses et de l’esprit, des actes et des connaissances. La prééminence de la conscience ou le bon et le mauvais du niveau d’habileté de l’“auto-évaluation” dépendent complètement de la prééminence du degré d’éveil rationnel du moi dans un certain domaine. Il est le lieu essentiel de ce que l’on appelle l’“évaluation consciente” des critiques. En d’autres termes, la prééminence du degré de conscience artistique et théorique du critique d’art, devient la plus importante échelle qui détermine la supériorité des critiques d’art face à l’évaluation des œuvres - ici, nous avons une découverte intéressante : le problème des critères d’évaluation des œuvres d’art que nous voulions discuter.

Les types d’évaluations proposées par Fan Daming – auto-évaluation, évaluation spontanée, évaluation intéressée, évaluation consciente – n’ont rien en commun, mais peuvent parvenir au même résultat. Une œuvre peut donc, sur des critères différents, faire l’unanimité. Il s’agit alors d’un “chef-d’œuvre” selon Fan.

Les textes présentés ci-dessus témoignent de l’engagement des critiques d’art dans le grand mouvement du “réveil de la pensée” porté par la “fièvre culturelle” de ce début des années 1980. Ces contributions peuvent être rangées dans la catégorie de la méta-critique, critique de la critique, les avancées significatives sur le plan théorique viendront plus tard. Néanmoins, elles apportent des éléments intéressants, en particulier sur l’immense curiosité de ces auteurs, leur quête d’une indispensable indépendance par

rapport au système. Les modèles théoriques qui ont montré leur efficacité en Occident sont connus, ils sont énumérés et parfois discutés.

Retour au débat

Un an plus tard, en octobre 1990, le numéro de *Meishu* publiait sous le titre « Piping de benti yishi he kexue xing 批评的本体意识和科学性 [Conscience ontologique de la critique et sa nature scientifique] » un débat proposé à l'initiative de Gao Minglu entre Yi Ying, Fan Di'an, Wang Mingxian et Yin Shuangxi, débat centré sur les conditions de la critique de l'art contemporain chinois. Même si parfois les intervenants semblent suivre leurs propres idées, sans se préoccuper des échanges précédents, l'intérêt de ce compte rendu est de présenter un état des lieux de la critique à cette époque charnière, marquée par un nouvel isolement du pays. Le processus d'Ouverture et de réformes est bloqué après les événements de Tian'anmen, dont la responsabilité est largement attribuée aux intellectuels "qui se sont laissé corrompre" par les idées occidentales, un moment peu propice aux débats d'idées. Mais cette discussion montre l'avancement de la réflexion.

Les termes *piping* et *pinglun* sont utilisés à égalité. Dans la première partie de cette discussion, les cinq critiques dressent un premier bilan mitigé pour les dix années écoulées. Avec peu de supports (revues, magazines, éditions) et un lectorat limité (Yin Shuangxi), l'impossibilité d'en faire son métier (Gao), la critique chinoise apparue depuis 1979 est selon Yi Ying une sorte de discussion, elle s'apparente à de simples commentaires de l'actualité artistique, diffusant les informations, tout en recherchant des effets sensationnels. Il distingue trois niveaux dans la critique (*piping*) : le commentaire journalistique [*xinwenxing pinglun* 新闻性评论], mentionnant Diderot, Roger Fry, Greenberg, "le niveau le plus superficiel mais le plus proche des œuvres" ; le commentaire de l'expert (le commentateur professionnel) donnant l'exemple de Zhou Yan, dont la critique suit le modèle philosophique, mais s'éloigne des œuvres ; la forme de l'historiographie, "avec laquelle la distance temporelle est encore plus étirée". C'est par sa technicité que la critique pourra se distinguer du "commentaire" de la *guohua* (*lun*). Yi Ying rappelle les origines littéraires de la critique d'art en Occident, en citant

Histoire de la critique de Lionello Venturi (1885-1961) [416]. Il précise aussi (25) que les chercheurs du département de recherche en art de la CAFA s'orientent en majorité vers l'histoire, très peu s'intéressent à la théorie ou à la critique.
Le constat de Gao (25) est tout aussi négatif :

> En considérant la théorie de l'art depuis dix ans, la question comme la "beauté formelle", c'est le peintre Wu Guanzhong qui l'a soulevée en premier. À cette époque, il n'y avait pas de théoriciens. Maintenant on doit changer ces conditions, le critique doit prêter attention aux problèmes généraux, s'efforcer de découvrir et de réfléchir à certaines questions techniques. Il ne peut pas toujours interpréter en étant à la remorque des productions [*bu neng zongshi gen zai chuangzuo houmian jieshi* 不能总是跟在创作后面解释].

Toutefois, Fan Di'an défend le travail accompli, tout en soulignant la partialité de privilégier certains événements [*redian* 热点 points chauds] qui focalisent l'attention, laissant dans l'ombre d'autres activités artistiques. Une démarche que Fan juge naturelle, c'est "le résultat inévitable de la participation dynamique de la critique à l'art contemporain, aux facteurs qui fondent la culture contemporaine, elle incarne aussi sa vitalité". Mais la mission de la critique n'est pas de "déterrer la pensée des artistes". (Yi Ying). Avant 1985, la création et la critique insistent sur l'objet [*duixiang* 对象 : le but, l'objet de la pensée, de l'imagination, opposé au sujet], une sorte d'"ontologie de l'objet [*duixiang bentilun* 对象本体论]" (Gao, 23). Mais avec la nouvelle vague, l'intérêt des artistes s'est déplacé sur eux-mêmes, pour eux, "l'essence de l'art est l'essence de l'artiste". Gao propose donc de passer de l'"ontologie de l'objet" à une "ontologie structurelle [*jiegou benti* 结构本体]", en considérant l'intention, l'œuvre et le contenu de l'œuvre comme une critique organique [*youjiti de piping* 有机体的批评], une démarche différente de la "nouvelle critique" et de la "critique formelle" de l'Occident. Dès cette année 1990, Gao invite à chercher des solutions dans la culture chinoise.
La pensée critique est passée d'un mode unique [*danyi* 单一] dans les années cinquante, soixante, à une vision pluraliste dans les années quatre-vingt (Fan, 23), mais ces deux démarches sont pareillement centrées sur l'œuvre et "trop étroitement collées à la création". La nouvelle vague, en insistant sur le

---

[416] Yi Ying précise le nom du traducteur, Chi Ke 迟轲. Plus loin dans la discussion, Yin Shuangxi précisera que Venturi avec Greenberg sont les deux auteurs occidentaux que les critiques chinois ont, à l'époque, "un peu compris".

concept, a déstabilisé les critiques (Yin, 23), qui ne savaient plus comment analyser et interpréter ces nouvelles formes artistiques. Le critique doit se focaliser sur les œuvres qui présentent des caractéristiques “modernes” et qui sont susceptibles “de développer les germes d’un langage et d’un style artistiques”, soit selon Yi Ying, être attentif plutôt au “dynamisme” des œuvres, qu’à leur structure et caractéristiques plastiques.

Le débat se centre ensuite sur la nécessité de concevoir la critique imbriquée avec l’histoire et la théorie fondamentale comme une discipline académique. Ces intervenants ont une connaissance de nombreux écrits occidentaux, dont Fan Di’an recommande la lecture, pour “gagner un nouveau territoire de la pensée”. La critique est alors conçue comme une activité théorique confrontée aux œuvres ou aux artistes (Gao, 22). Fan Di’an complète les propos de Gao en insistant sur la fondation ontologique de la critique [417] :

> Actuellement, les critiques commencent à avoir leur propre domaine de recherche comme la peinture à l’huile, la *guohua*, les phénomènes d’avant-garde dans l’art contemporain ou bien ils sont attentifs aux différents éléments qui composent l’œuvre, comme le sujet, la forme, les genres etc. Mais ce n’est qu’une différence de buts de recherche, et non des différences de critiques. Sur cette base il peut se créer des méthodes critiques différentes. Mais le sens de la méthode critique n’est pas de comment indiquer l’objet, mais doit être un éclairage en soi, c’est-à-dire le pilier de la pensée critique et le mode de langage. On peut dire que construire l’ontologie de la critique est la mission “extrême” de chaque critique, elle ne peut s’accomplir en un jour, mais les critiques doivent toujours en avoir conscience, pour que l’activité de la critique devienne un processus qui accumule et perfectionne lui-même la construction de l’ontologie. Je pense, quand l’ontologie de la critique sera progressivement formée, les points chauds de la critique ne concerneront plus le monde de la création mais celui de la critique.

Les questions de méthodologie, de processus critique, d’approches macroscopique ou microscopique, de points de vue, de jugement de valeur... sont ensuite examinées, en prenant comme exemple les écrits de Panofsky. Ainsi, pour Yi Ying, la critique ne peut fonder une méthodologie que dans la pratique :

---

[417] Mot à mot *Piping ruhe jianli ziji de benti* 批评如何建立自己的本体 [Comment la critique fonde-t-elle sa propre ontologie].

> Qu'appelle-t-on critique ? J'ai une idée élémentaire concernant la réflexion théorique des conditions actuelles de l'art contemporain. On ne doit pas utiliser le modèle philosophique pour le calquer sur l'art, le but de la philosophie est de prendre la réalité comme objectif [*mubiao* 目标] mais la réalité ne prend pas la philosophie comme son objectif final. Les critiques veulent se dépêtrer des liens avec les artistes en expliquant leur propre théorie. Maintenant il y a certains peintres qui disent que la théorie ne donne pas envie de lire. Ce n'est pas certain qu'il faille leur imposer de lire, la théorie peut par toutes sortes de voies "de diffusion douce" influencer les peintres. Bien que la théorie renforce les relations de dialogue au niveau des idées, on ne peut éliminer les problèmes de l'objectivation [*duixianghua de wenti* 对象化的问题]. Il faut encore prendre l'objet comme sujet, fixer la conscience du sujet sur l'objet.

Gao Minglu insiste sur les problèmes opératoires du processus critique, tout en appelant à plus de finesse et de rigueur :

> Pour analyser une œuvre, il faut rechercher un point de vue, il faut étudier les caractéristiques signifiantes [*fuhao tedian* 符号特点] que forment les relations entre les parties et le tout, étudier la psychologie et les questions objectivées de l'auteur incarnées dans les œuvres, avec aussi ici un problème de point de vue.

Yi Ying oppose analyse microscopique [*weiguan* 微观] et approche macroscopique [*hongguan* 宏观], il juge cette dernière trop présente chez Gao ou Zhou Yan. Yi prend l'examen minutieux des manuscrits du Moyen-Âge par Panofsky comme exemple d'une analyse microscopique. Mais selon Gao, exiger à la fois une vision macroscopique, microscopique et perspicace, est utopique. Il propose un pluralisme dans la recherche. Yin Shuangxi (23) suggère de pénétrer le macroscopique par le microscopique. En résumant l'approche de la perspective chez Panofsky, il démontre aussi sa maîtrise de cette notion :

> Panofsky parle de la perspective dans des textes admirables. Il a entrepris sur la perspective des Égyptiens, la perspective des primitifs et la perspective centrale qui s'est formée depuis la Renaissance etc. une enquête, une comparaison. En remontant aux sources, il nous fait comprendre qu'il n'existe pas un seul vrai système de perspective juste, les transformations, les divergences que l'art moderne met en œuvre vis-à-vis des perspectives diverses, ont leurs causes inhérentes et leur rationalité, leur authenticité dans l'art. Je pense que ce qui manque vraiment dans le milieu de la critique, c'est la rigueur et le goût de l'étude.

Les relations du milieu de la critique avec les artistes sont déterminantes. Peng De en 1986 dénonçait déjà le peu d'intérêt des artistes pour les textes théoriques. Cette situation n'a pas évolué, les artistes n'attendent de la critique qu'une explicitation de leur travail, un soutien pour établir leur renommée. Une vision courte, selon Fan Di'an qui assigne à la critique une mission plus noble :

> En fait, le peintre à l'inverse devrait être un peu attentif à la conscience critique que les critiques d'art révèlent dans leurs textes, parce qu'elle n'est pas seulement une aide pour un artiste, elle est profitable au processus de la culture contemporaine.

Mais Yin Shuangxi (25), à la fin du débat, anticipe avec clairvoyance l'évolution de cette situation, en réservant un rôle de premier plan à la critique, tout en dénonçant non sans humour l'incurie de certains théoriciens. Mais Yin n'avait pas prévu que les "commissaires d'exposition" deviendraient alors les personnages incontournables de la scène artistique :

> Il y a maintenant des théoriciens qui ne lisent pas, ni ne regardent de la peinture, et qui n'étudient pas non plus, ni n'écrivent, mais ils peignent et vendent leurs peintures de manière excessive. Cela peut se comprendre, la théorie et la critique sont une voie oisive [*jimo* 寂寞].
> Les conditions actuelles sont très intéressantes. D'un côté, les peintres sont occupés à peindre et à vendre leurs toiles, comme s'ils n'avaient pas besoin des critiques. D'un autre côté, il y a aussi beaucoup de personnes qui coûte que coûte cherchent des critiques pour des textes, des catalogues, des introductions d'expositions les concernant. En réalité, cela inclut un peu plus de réflexion sur le commerce. Si jamais le système des galeries se construit, le marché de l'art en Chine ira vers un fonctionnement normal. Pour la sélection des peintres, l'évaluation deviendra extrêmement importante, les peintres alors seront face à l'intense compétition du marché et à une sélection draconienne, finalement il sera impossible en s'appuyant simplement sur les stratégies de l'argent et de l'information pour établir fermement sa propre position historique, de contourner le milieu de la critique qui fera autorité. Ceci est manifeste à l'étranger [418].

Une autre mission est clairement énoncée par Yin Shuangxi : promouvoir la compréhension et la réception de l'art chinois dans le monde. Fan Di'an constate que si l'art chinois peut commencer à rivaliser avec les œuvres

---

[418] Ce débat date de 1990. Un an plus tard, Brian Wallace ouvre la première galerie à Pékin : la *Red Gate Gallery*.

occidentales, la critique, sur le plan théorique, “ne peut radicalement pas dialoguer avec les milieux de la critique occidentale” (Fan, 24). Il souligne l’urgence d’établir cette position académique, alors que le système des galeries n’est pas encore construit et que la critique des peintures qui domine alors est faite par les peintres eux-mêmes (25).

Gao Minglu propose de chercher des réponses du côté de la linguistique :

> Maintenant il y a encore un problème crucial, si nous voulons construire notre propre ontologie de la critique, nous sommes obligés de réfléchir à cette dichotomie de la rupture du contenu et de la forme. Le développement de la linguistique contemporaine nous éclaire, le contenu n’est pas une chose partielle, conférée au sujet, simplement imposée. Un terme dans la structure contextuelle possède de multiples sens, forme et contenu n’ont pas les relations d’un verre rempli d’eau. Il y a une expression populaire : on pense que l’art moderne occidental ne prête attention qu’à la forme, en fait, c’est pour que nous considérions la dichotomie forme/contenu à laquelle nous sommes habitués comme une idée préconçue que nous soutenons. L’art moderne occidental et la philosophie, la linguistique modernes etc. ont une unité au niveau de leur structure d’ensemble. Elles expriment une nouvelle saisie du monde. Par exemple, le cubisme analytique de Picasso semble révolutionner la forme ou la manière, mais si on relie les explorations continues depuis Cézanne concernant la nature structurelle de l’espace et le monde physique, alors on peut découvrir que l’essence symbolique de sa peinture est en correspondance relative avec leurs saisies de la structure du monde. Et cet éclairage a déjà commencé à apparaître dans la philosophie critique de Kant et la linguistique moderne de Saussure, il devient le point de jonction des changements radicaux de la philosophie moderne occidentale, de l’art et des autres sciences. La révolution du langage est causée par la transformation des manières de considérer le monde.

Définissant ensuite les conditions du jugement de valeur, Yi Ying prône la comparaison avec des œuvres d’artistes différents, à l’instar de Wölfflin appréciant *La Cène* de Vinci. Pour Fan Di’an, “le jugement de valeur est caché dans le style, il contrôle potentiellement par derrière l’expression de la critique”. Pour Gao Minglu, le jugement de valeur prend en compte les signes précurseurs [*xianzhao* 先兆] présents dans les œuvres. Wang Mingxian, qui n’intervient qu’une fois dans ce débat, recommande de recourir à la sémiologie et regrette que les critiques chinois aient une connaissance insuffisante et superficielle des théories occidentales. Yin Shuangxi fait le point sur ces carences qui touchent à la fois la culture occidentale et la culture

classique chinoise. Exceptés Greenberg et Venturi qui étaient lus et “un peu compris”, les autres auteurs ont plongé les chercheurs dans l’embarras. Ces derniers n’ont pas été en mesure de transposer à la critique d’art les théories de la critique littéraire occidentale, déjà connues en Chine. De même, l’héritage des théories de la critique classique chinoise est encore peu connu des chercheurs, à part les *Annales des peintres célèbres des dynasties successives* de Zhang Yanyuan, et le *Traité de peinture* de Shi Tao. Dans l’ensemble, ces textes sont des modèles techniques et ne répondent pas aux critères de la critique d’art. Peu de recherches concernent la pensée esthétique du marxisme (Lukacs, Benjamin, Marcuse... la pensée artistique du “marxisme occidental”) et celle des débuts de la République populaire. Yin mentionne un article de Jia Fangzhou sur ce sujet mais sans plus de précisions.

En 1990, construire une discipline sur des bases scientifiques, une mission pour se montrer “dignes de l’histoire” (Gao, 24), fait alors consensus parmi les intervenants. En cherchant des modèles du côté de la linguistique ou de la sémiologie, aucun ne doute que la critique, entraînée par “les perspectives de plus en plus prometteuses du développement de l’art contemporain”, n’en restera pas “à une narration de l’expérience visuelle” (Fan, 24). Dans le contexte chinois, cette responsabilité touche à des compétences et une sensibilité esthétiques, mais aussi “à une conscience citoyenne (le principe moral de prendre en charge la société)” (Gao, 25), principe illustré par la personnalité du lettré de la Chine classique, pratiquant avec talent à la fois la littérature et la peinture et exerçant des fonctions officielles. Cette remarque de Gao renvoie à une notion-clé de la pensée chinoise, la fusion de l’éthique et de l’esthétique [419] . L’indépendance de l’art, associée en général à la modernité, est attestée dans les textes classiques selon Gao (25) qui s’appuie sur une expression de Zhou Dunyi de la dynastie Song, passée dans la

---

[419] Dans *Zhongguo yishu jingshen* 中国艺术精神 [L’esprit de l’art en Chine], Xu Fuguan (1902-1982), philosophe, insiste sur cette relation éthique/esthétique. L’auteur, professeur à l’université Tunghai de Taiwan a écrit ce livre en 1965, il a été édité en 2001 aux éditions de l’université normale Huadong de Shanghai. Mathias Obert présente les idées philosophiques de cet auteur dans « La pensée esthétique de Xu Fuguan (1902-1982) », article publié dans la *Revue internationale de philosophie (2005/2 nº 232),* en ligne sur le site CAIRN, <www.cairn.info/revue-internationale-de-philosophie-2005-2-page-267.htm.>. Consulté le 8 août 2013. Gao Minglu défend des idées très proches de celles de cet auteur, mais dans *Yi pai lun* il ne s’y réfère pas. Lü Peng le cite dans le chapitre consacré à l’art à Taiwan.

langue sous forme de *chengyu* ou proverbe : “les œuvres littéraires véhiculent la Voie [*wen yi zai dao* 文以载道]”. Gao en insistant sur la mission sociale de l’art, suggère de négliger les problèmes matériels auxquels savants et artistes sont confrontés en donnant l’exemple de Van Gogh, (ou du peuple hébreu), soit privilégier la transcendance [420].

Yi Ying déplore que les critiques d’art aient trop peu d’occasions d’échanger, et il signale la publication de *Mon avis sur la critique* par les Éditions des beaux-arts du Hunan. Il pressent que la génération suivante, qui bénéficie d’une amélioration des conditions de formation, sera mieux armée sur le plan méthodologique. La conscience d’être en quelque sorte des pionniers est perceptible tout au long de ces échanges (Yin, 25), leur travail ingrat de déchiffreur, une recherche sur le long terme, deviendra incontournable pour les futurs critiques d’art [421] . La critique nourrit la recherche théorique. Évoquant la méta-théorie [*yuan lilun* 元理论] Gao insiste sur les notions de processus, de programme, et de mise en réseau, engendrées par une “force motrice”, “sans cette dernière, la critique reste une virtualité.” Yi Ying rappelle (25) que deux ans plus tôt, lors de la conférence de Hangzhou en 1988, les participants avaient commencé à s’interroger sur les différences entre la critique d’art, l’histoire de l’art, la théorie de l’art. Yi avait alors lancé l’idée d’organiser une conférence consacrée à la critique d’art.

Dans cet échange assez décousu, les cinq intervenants partagent leurs doutes, ils montrent aussi que pour “fonder cette discipline académique”, ils sont conscients d’avoir à cette époque très peu de connaissances [422], et que la recherche est une voie hasardeuse, dont ils n’espèrent tirer aucun bénéfice.

---

[420] “Les savants doivent dans toute situation persévérer dans la recherche académique, prêter attention au développement de la culture spirituelle de l’humanité. Le peuple hébreu, quand sa nation fut en difficulté, ne s’est pas du tout préoccupé de résoudre les problèmes concrets et difficiles de sa propre existence, mais a créé quelque chose de spirituel, prouvant que ce pays avait un esprit transcendant. Mais les fonctionnaires chinois, qu’ils entrent comme soldats, se retirent en sauvages, ils réfléchissent toujours aux conditions de leur propre existence. Dans l’œuvre de Van Gogh, combien y a-t-il de relations avec sa vie personnelle ? Ce que l’on voit bien plus dans son œuvre, c’est le religieux, la transcendance” (25).

[421] Cette remarque de Yin Shuangxi se vérifie aujourd’hui, chez de jeunes théoriciens comme Sun Peng (*supra* p. 228-236) et Liao Shangfei (*infra* p. 632-655).

[422] Peu de temps après ce débat, au cours des années 1990, plusieurs critiques sont invités, essentiellement aux États-Unis, où ils complètent leur formation dans les universités américaines, à l’exemple de Gao Minglu ou de Zhou Yan.

Comme le déplorait quatre ans plus tôt Pi Daojian, le domaine de la critique reste dédaigné.

Depuis ce débat, la discipline a attiré en deux décennies de nombreux étudiants, les publications sont abondantes et l'ambition théorique est explicitement affichée dans le titre des livres comme *Yi pai lun* [Théorie de l'École du *yi*] (2009) dans lequel Gao Minglu convoque à la fois la linguistique, la sémiologie, la philosophie, l'historiographie ou encore la sociologie et la psychanalyse, illustrant parfaitement l'interdisciplinarité souhaitée par Lang Shaojun, une des conditions nécessaires à l'épanouissement de la critique d'art.

Le temps de la méta-critique

Confortant la place prépondérante de la méta-critique, nombreux sont les critiques qui ont pris comme sujet de réflexion la critique elle-même et qui retracent l'évolution de celle-ci dans un contexte politique très particulier : les années maoïstes de 1949 à 1966, puis le système d'économie planifiée et enfin à partir de 1985 l'émergence d'une exigence théorique. Après avoir exposé les difficultés rencontrées par les critiques lors de la prise de conscience de leurs "droits et devoirs", comme le formule Sun Jin, je voudrais dans cette cinquième partie montrer le point de vue des critiques chinois sur le travail accompli. Qu'en est-il en effet deux décennies plus tard du style, de la terminologie ou de la rhétorique ? Cet aspect de la critique a fait l'objet de plusieurs analyses dont une de Pi Daojian et celles de deux jeunes auteurs, Duan Jun et Dai Dan, qui ont étudié l'évolution du style, qualifié au départ de littéraire et qui, progressivement, s'est enrichi de concepts théoriques et méthodologiques.

Un langage métaphorique

Hérité de la critique classique qui maniait un lexique organique et imagé comme "os, tendons, chair, sang, souffle, vent, résonance..." pour déterminer les règles de la peinture et apprécier les œuvres, l'usage de métaphores reste répandu chez de nombreux critiques. Par exemple, préfaçant l'ouvrage de Yi Dan (2) consacré au groupe d'artistes "Les Étoiles", *Xingxing lishi* 星星历史 [Histoire des Étoiles], Zou Jianping 邹建平 conclut ainsi son texte :

> “Les Étoiles” de 1979 à aujourd'hui sont une travée entre les deux siècles. Vingt années sont passées. “Les Étoiles” ont depuis longtemps brûlé leur énergie, se sont perdues dans la poussière de l'histoire. Les membres des “Étoiles”, en s'appuyant sur leur propre courage, sont devenus des étoiles de l'aube, les braves qui ont créé l'histoire. Mais dans le ciel actuel, ils sont comme de faibles astres dans une gigantesque galaxie [423].

Wang Lin utilise une image vivante pour ironiser sur la démarche des artistes en attente d’une opportunité, après le passage de Achille Bonito Oliva, chargé en 1993 de la sélection des artistes chinois pour la 45ème Biennale de Venise :

> Loin de moi l’intention de nier la sélection de Monsieur Oliva, je veux seulement montrer les résultats que cette sélection a engendrés, quand un groupe d’artistes de la nouvelle vague montent dans le train qui file vers Venise, conduit par Monsieur Oliva, et qu’une foule de gens imitant la nouvelle vague afflue encore à la gare, attendant le même train qui ne reviendra pas une deuxième fois [424].

Le vocabulaire à consonance militaire, outre *avant-garde,* est aussi partout présent, en particulier pour désigner les lieux de débats, véritables “champs de bataille [*zhanchang* 战场]”, ou les critiques qui sont “allés au combat [*shangzhen* 上阵]”, ou encore chez He Guiyan les “critiques et artistes [...] compagnons d’armes dans les tranchées [*tong yi zhanhao li de zhanyou* 同一战壕里的战友]”.

D’autres images surprennent le lecteur occidental, ainsi à la une du premier numéro de *ZGMSB* (juillet 1985), Zhai Mo, rapporteur des débats du symposium sur la peinture à l'huile qui s'est tenu en avril 1985, à Jingxian, file la métaphore en écrivant :

> ... le modernisme de l'art occidental est une phase formulée par “longtemps après l'union, on verra la division”. Il ressemble à une vilaine chenille.” Les spécificités esthétiques qui se sont formées au cours d'une longue période déterminent que la Chine ne peut pas complètement reprendre les sentiers battus de l'école moderne occidentale, mais elle subit inévitablement l'influence, l'étendue du cheminement de ses idées et défie une tradition sclérosée. La Chine est tout à fait capable de faire une synthèse et d'assimiler

---

[423] Ce texte est daté du 26 novembre 2001. Y a-t-il un jeu de mot de l’auteur sur 星星 *xingxing* ? Quand le deuxième caractère est au ton neutre, l’expression signifie “un tout petit peu”, avec le ton accentué a comme sens “étoile” dans la langue orale.

[424] WANG Lin : « Aoliwa bu shi Zhongguo yishu de jiuxing 奥利瓦不是中国艺术的救星 [Oliva n'est pas le sauveur de l'art chinois] », in *Piping de Shidai*, vol. II, p. 75-79.

> les points forts de l'art moderne et post-moderne. Dans la structure de ses propres cultures ethniques et psychologiques, la chenille se transforme en papillon.

Un peu plus loin, abordant l'affirmation de la personnalité, il ironise :

> Tout le monde pense que l'expression de la personnalité qui faisait défaut dans le passé est confinée à l'espace de la création artistique dans une sphère étroite, c'est juste comme une armée gigantesque traversant un pont fait d'une seule planche. L'un après l'autre, l'un pousse l'autre [425].

Puis reprenant et commentant une intervention du peintre Wu Guanzhong :

> Wu Guanzhong, peintre de la vieille génération, a parlé de la compréhension des "relations familiales" entre l'encre et la peinture. Ce que son art recherche, ce sont "des fils de cerfs-volants, non coupés". Si l'art s'envole à nouveau très haut, ne coupons pas les fils de la vie, les fils du peuple, les fils figuratifs.

Pour Dai Dan, dans « Une autre orientation de la critique, l'analyse situationnelle », "le langage de la critique d'art utilise toutes sortes d'expressions indirectes, riches et passionnées" dans lequel on peut distinguer trois modes pour décrire caractéristiques et qualités des œuvres. L'auteur s'appuie sur un article de Baxandall de 1979, *« Le langage de l'histoire de l'art »* [426]*.* Il en reprend les trois catégories de termes : les termes métaphoriques (comparaison et métaphore) comme "un riche sens du rythme", "une forme poétique", "accord de" ; les expressions motivées (causalité et inférence), comme "irrésolu", "qui a un projet", "sensible", "fait avec beaucoup de minutie", "difficile", "habile"... un style prisé par les artistes, les commissaires artistiques ou les commanditaires ; des termes d'effet privilégiés par les spectateurs ou les récepteurs tels que "inimaginable", "attire l'attention", "troublant", "ennuyeux", etc.

Pour illustrer son propos, Dai convoque Zhang Huaiguan, théoricien et calligraphe, actif entre 713 et 760 (dynastie Tang), qui célèbre une calligraphie

---

[425] Traduction complète de cet article *infra* p. 779 *sqq.*

[426] Le titre de cet article « The Language of Art History [Le langage de l'histoire de l'art.] ». In *New Literary History*, Vol.10, nº 3, Anniversary Issue, (Printemps 1979), publié par The Johns Hopkins University Press, p. 453-465. Une partie de ce texte est repris dans l'introduction de *Formes de l'intention,* p. 28-31 (Trois genres de mots descriptifs). (*Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*. Nîmes : Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Art ».)

de Suo Jing 索靖 de la dynastie Jin (265-420) au moyen d'une grande quantité de métaphores :

> Le langage critique de Zhang Huaiguan peut être considéré à un certain degré comme un modèle réduit de la critique d'art chinoise. En Chine depuis l'Antiquité, les auteurs de critiques d'art, près de mille en tout, sont sans exception des lettrés ayant reçu une éducation confucéenne qui utilisent des figures de style somptueuses et compliquées pour exprimer leur vécu émotionnel vis-à-vis d'une expérience de l'art où la part perceptive surpasse de loin la part rationnelle. C'est la raison pour laquelle la critique d'art a dégénéré en un mystère vide de sens, manquant d'une puissance d'analyse. Quels que soient les critiques ou les lecteurs, tous se cantonnent au statut de lettrés. Au sens strict, en Chine, la critique d'art de l'Antiquité ne peut être qualifiée de recherche scientifique, elle est seulement une œuvre littéraire, un point c'est tout. Ses degrés d'efficacité et de fidélité concernant l'interprétation des œuvres sont très douteux. Cette pensée de la critique d'art de l'Antiquité présentant ce genre de compréhension n'a pas encore disparu, elle persiste toujours dans la critique de l'art contemporain chinois. Nous devons considérer avec prudence le langage de la critique d'art qui possède de telles faiblesses d'interprétation.

La critique, qui au départ n'abordait que l'interprétation des œuvres, est souvent associée à une production littéraire dont elle reprend certains défauts. Ce reproche est récurrent dans les textes écrits au moment où se posait la professionnalisation du critique, soit au début des années 1990.

Pi Daojian et l'évolution de la terminologie

Placé sous la responsabilité de Lu Hong et de Pi Daojian, le premier symposium organisé par le musée des beaux-arts de Shenzhen, les 15 et 16 décembre 2003, avait choisi comme titre *Symbiose et interaction : la critique de l'art contemporain et l'art contemporain*. Vingt-cinq critiques [427] sont intervenus en abordant ce sujet selon quatre axes : les écrits critiques dans les modèles des cultures contemporaines ; situation locale, contemporanéité et langage globalisé ; l'expansion des médias artistiques et les tournants du langage de la critique ; systèmes de réactions et de contrôle dans les mécanismes de la critique d'art. L'intervention de Pi Daojian portait sur les transformations du langage de la critique « Cong yuci zhuanhuan kan 80-90 niandai Zhongguo

[427] Plusieurs critiques mentionnés dans ma thèse ont participé à ce symposium dont Shui Tianzhong, Wang Lin, Pi Li, Feng Boyi, Liu Xiaochun, Zhu Qi, Sun Zhenhua, Leng Lin, Wu Hong, Fan Di'an, Yi Ying, Li Xiaoshan, Gao Ling, Gao Minglu, Jia Fangzhou, Xu Hong, Li Xianting, Yin Shuangxi, Huang Du, Lu Hong, Liao Wen...

meishu piping 从语词转换看80—90年代中国美术批评 [Lire la critique d'art chinoise des années 1980-1990 à partir des changements de termes]. Dans ce texte, Pi Daojian montre, en suivant l'évolution de la terminologie, comment la critique, piégée au départ dans des débats politiques, en particulier pendant les années maoïstes – les mots à la mode étaient alors "sujet [*zhuti* 主题]", "image [*xingxiang* 形象]", "modèle [*dianxing* 典型]", "vrai [*zhenshi* 真实]", "réalisme [*xianshi zhuyi* 现实主义]" – est devenue une discipline avec une ambition académique.

Selon Yi Ying [428], cité par Pi Daojian, les textes du début des années 1980 abordant des problèmes plastiques comme le réalisme, l'art abstrait et l'essence de la beauté, ne sont que le "reflet du mouvement de libération de la pensée dans le milieu de l'art". L'auteur leur reconnaît tout de même un effet positif sur la formation des mouvements d'avant-garde. Les critiques d'art (plus exactement les "commentateurs d'œuvres") n'ont pas conçu de systèmes théoriques adaptés aux événements significatifs de l'histoire de l'art contemporain chinois, comme les expositions des membres des "Étoiles", l'apparition du mouvement des "cicatrices" ou du "réalisme du terroir" dont les œuvres ont été largement reproduites dans *Meishu,* la revue officielle de l'époque. Pour Pi Daojian "la symbiose et les interactions de la création de l'art contemporain et de la critique, la critique de la théorie et la théorisation de la critique ont commencé à partir de la nouvelle vague de 1985."

Pi Daojian a organisé son texte en fonction des termes à la mode à un moment donné, signalant les auteurs engagés et dressant un bilan des acquis ou des échecs.

Ainsi, à partir des mots en vogue, tels que histoire [*lishi* 历史], culture [*wenhua* 文化], sens [*yiyi* 意义], modernisme [*xiandai zhuyi* 现代主义], avant-garde [*qianwei* 前卫], avant-garde [*xianfeng* 先锋], mis en corrélation avec Gao Minglu, Li Xianting, Lang Shaojun, Liu Xiaochun, Peng De, Jia Fangzhou et lui-même, qui correspondent à l'émergence difficile de l'art expérimental au milieu des années 1980, Pi Daojian entreprend un bilan du travail des

[428] Yi Ying (1996). « Meishu piping de jinzhan yu paihuai 美术批评的进展与徘徊 [Progrès et fluctuations de la critique d'art.] » In *Jiushi niandai Zhongguo meishu* 1990-1992 九十年代中国美术1990—1992 [*L'art chinois des années quatre-vingt-dix, 1990-1992*. Xinjiang meishu sheying, p. 143.

critiques : en révolte contre les critères du système dominant, les artistes maintenus à l'extérieur des institutions ont pâti non seulement de l'absence d'un marché et de collectionneurs, d'un isolement par rapport au public et d'une difficulté pour diffuser leur travail, mais surtout de l'immaturité de la réflexion théorique. Pi Daojian dénonce une tendance mégalomaniaque à la fois chez les artistes expérimentaux des années 1980 et chez les critiques d'art, alors que ces derniers recherchaient consciemment une position intellectuelle indépendante. Affirmant une démarche critique et un sens du devoir social, la plupart des critiques, qu'ils aient défendu des idées conservatrices ou d'avant-garde, abordaient par habitude les œuvres selon le modèle de la "théorie du reflet", privilégiant une relation d'explication à sens unique entre l'œuvre d'art et le spectateur, considéré comme un simple "percepteur" de la réalité. Le style de ces écrits avant-gardistes s'apparentaient à "des écoulements d'émotions" sur un mode déclaratif, ou en "étaient réduits à appliquer mécaniquement le mode de langage de l'idéologie dominante".

La deuxième période prise en compte par Pi Daojian, le début des années 1990, est marquée par les expressions suivantes : "histoire [*lishi* 历史]", "logique du marché des profits et des célébrités [*minglichang luoji* 名利场逻辑]", "conjoncture [*qingjing* 情境]", et "sélection [*xuanze* 选择]", auxquelles correspondent les critiques Fan Jingzhong, Huang Zhuan, Yan Shanchun 严善醇, Yi Ying, Yin Jinan et lui-même. Une décennie qui débute par une "tempête politique", un arrêt des échanges avec les pays occidentaux, et dans le domaine de l'art, une interruption des activités artistiques et critiques. L'art expérimental est totalement rejeté, de nombreux artistes et critiques, les uns après les autres, choisissent l'exil. Ceux qui sont restés en Chine vivent reclus dans leurs ateliers. Des voix s'élèvent pour critiquer l'art expérimental des années 1980, le jugeant trop "mystique [*xuanxue* 玄学]", avec une vision théorique trop "macroscopique *hongguan* 宏观]", et s'en prennent à "l'hégélianisme [*heige'er zhuyi* 黑格尔主义]". La traduction des œuvres de Gombrich par Fan Jingzhong influence alors considérablement le milieu de la critique d'art qui découvre une approche de l'art expérimental autre et les théories "concernant la logique de la conjoncture et celle du marché des profits et des célébrités". La lecture de Gombrich entraîne certains auteurs

comme Huang Zhuan à appliquer “la logique de la conjoncture” pour réévaluer la “Vague de 1985”, dont il dénonce alors la situation trop anarchique, un manque de critères, une formation universitaire défaillante, ou comme Lü Peng, pour qui les abus de la nouvelle vague sont liés inévitablement “à l’enthousiasme du romantisme populaire”. En investissant le marché de l’art, ces critiques tentent “à travers la valeur du marché d’établir la valeur sociale de l’art expérimental”. La “première biennale d’art des années 1990 (section peinture à l’huile)” organisée en octobre 1992 à Canton illustre ce tournant [429].
Pi Daojian juge que cette première approche, qui cherche à renouveler les pratiques de la théorie et de la critique d’art en utilisant une philosophie scientifique inspirée de Gombrich, a ruiné les effets du langage de la vieille critique, mais n’a pas été en mesure d’offrir de “modèles de langage de substitution efficaces”. Pi dénonce “son extrémisme et sa partialité” qui, en remplaçant la recherche par les opérations [*caozuo* 操作], en utilisant le prix pour mesurer la valeur des œuvres, ont entraîné l’art “dans le bourbier de l’utilitarisme”. Cela pourrait, d’après Pi expliquer “l’avortement [*liuchan* 流产]” de la deuxième biennale de Canton.

Au milieu des années 1990, de nouveaux termes dominent la critique d’art, tels que “corps [*shenti* 身体]”, “concept [*guannian* 观念]”, “sensation [*ganjue* 感觉]”, “tirer les leçons de l’expérience [*tiyan* 体验]”, “interaction [*hudong* 互动]”, sous la plume de critiques plus jeunes comme Qiu Zhijie, Zhu Qi et Wang Nanming. Les discussions sur le sens renouvellent la critique, en éliminant du domaine de l’art contemporain le modèle critique de la “théorie du reflet” :

---

[429] Jia Fangzhou dans *Ère de la critiqu*e précise (413) : “La première session de la biennale de l'art se tient à Canton (section peinture à l'huile), inaugurée en octobre 1992 au centre d'exposition du Grand hôtel central de Canton, 400 pièces y sont exposées. Depuis la grande exposition de 1989 *China/Avant-garde*, c'est la première exposition organisée en leur nom par des critiques, dont Lü Peng (commissaire en chef et aussi responsable artistique), Pi Daojian (Inspecteur artistique en chef), Peng De (responsable du comité de surveillance) ainsi que Shao Hong, Yan Shanxin, Yi Dan, Yang Xiaoyan, Huang Zhuan, Zhu Bin (comité d'évaluation), Yin Shuangxi, Chen Xiaoxin, Yi Ying, Gu Chengfeng (comité de surveillance), et Yang Li, secrétaire. L'exposition a décerné de nombreux prix. Mais en raison d’un problème avec le montant des ventes des œuvres et les récompenses, des différends juridiques ont créé des tensions pendant deux ans.” En juin 2002, Wu Hong, Huang Zhuan, Feng Boyi et Wang Huangsheng organisent la première triennale d'art contemporain chinois de Canton, intitulée *Redéchiffrement* : dix années d'art expérimental chinois (1990-2000). L'inauguration a lieu en novembre au musée de Canton.

> Dans les années 1990, de jeunes critiques avec Qiu Zhijie comme représentant soulignent que “l’art ne peut pas nous faire approcher de la vérité” ; “l’art ne peut que permettre plus de divertissement pour tous” ou une formulation plus académique “l’art n’est qu’une sorte de pré-réflexion. C’est une préparation à la réflexion qui refuse de devenir une pensée. Il ne nous aide absolument pas à pénétrer certains points de vue, mais nous aide, sous n’importe quel angle à nous échapper”. D’après eux, le cœur de l’art ne consiste absolument pas en une transmission de concepts, mais en une reconstruction des sensations. “L’art ne doit pas être un support de sens mais doit utiliser certaines formes en elles-mêmes pour produire une sorte de sensation. De plus, cette sensation doit être neuve, étrange”.

En jouant sur l’homophonie, la “théorie du reflet [*fanying lun* 反映论]” devient la “théorie de la réaction [*fanying lun* 反应论]”, un concept différent que Qiu Zhijie, dans « Pourquoi ai-je fait cette œuvre aussi bien ? » explique ainsi : “les erreurs du déterminisme historique consistent à simplifier l’homme en un percepteur (celui qui perçoit), mais l’homme n’est pas seulement fait de connaissances et de perceptions, il a aussi une imagination et s’en remet à la pratique” [430] . Pi résume ces deux “théories” par les formules : reflet = un individu qui n’existe que par son nom = perception = relation d’explication à sens unique ; et réaction = un individu réel = perception, imagination, action = relations interactives. Il constate aussi que ces débats portant sur le sens sont étroitement liés aux nouveaux langages artistiques qui se développent à cette époque, en particulier l’art vidéo.

Vers le milieu des années 1990 les mots prisés par la critique deviennent “colonialisme culturel [*wenhua zhimin zhuyi* 文化殖民主义]”, “post-colonialisme [*houzhimin zhuyi* 后殖民主义]”, “post-modernisme [*houxiandai zhuyi* 后现代主义]”, “globalisation [*quanqiuhua* 全球化]”, “indigénisation (ou inculturation) [*bentuhua* 本土化]”. Les principaux auteurs ciblés sont Huang Zhuan, Fan Di’an, Wang Nanming, Lu Hong, Wang Lin, Yin Shuangxi, Huang Du, Leng Lin, Feng Boyi, Pi Li et Pi Daojian. Le système académique et l’art expérimental locaux sont alors déstabilisés par un style d’art “tourné vers l’étranger [*waixiangxing* 外向性]”. Le phénomène le plus marquant est l’apparition des commissaires d’exposition qui se substituent aux critiques.

---

[430] Qiu Zhijie (1996). « Wo weishenme zuochu le zheme hao de zuopin《我为什么做出了这么好的作品》 [Pourquoi ai-je fait des œuvres aussi bien ?], in *Yishu yu lishi yishi*《艺术与历史意识》 [*Art et conscience de l’histoire*], Hangzhou, p. 28.

Plusieurs raisons sont données par Pi Daojian : “le manque d’autonomie individuelle” ; “l’influence du système de la circulation de l’art sous contrôle de l’Occident” ; “le retard dans l’actualisation des connaissances chez les critiques”. Pi dénonce l’influence néfaste de cette nouveauté des “commissaires” qui avec un semblant de prospérité masquent en fait l’indigence de leur réflexion théorique et de leurs écrits critiques. En privilégiant des expositions conçues pour des visiteurs étrangers et inévitablement interdites par les autorités, tout en négligeant le travail critique, ces commissaires ont directement influencé de manière désastreuse, selon Pi, le développement de l’art contemporain chinois : l’appréciation des œuvres restant tributaire des critères occidentaux et la “prolifération spontanée” de productions artistiques répondant aux attentes des Occidentaux. Artistes et critiques ont fondé leur réussite en opposant les idéologies chinoise et occidentale. Certains critiques en Chine se sont alors tournés vers la théorie post-moderniste pour questionner l’état actuel de l’art contemporain, plus particulièrement cet art “internationalisé”, alors que les pratiques de l’encre expérimentale n’ont pas été concernées par cette tendance. Pi épingle aussi dans ce processus l’imperfection du système académique local qui a sa part de responsabilité dans l’“aphasie” du langage de la critique.

À la fin des années 1990, d’autres termes deviennent à la mode dans les textes de Fan Di’an, Pi Li, Huang Du, Leng Lin, Huang Zhuan et Gu Chengfeng : “urbanisation [*chengshihua* 城市化]”, “vie quotidienne [*richang shenghuo* 日常生活]”, “idéologie [*yishi xingtai* 意识形态]”, “métropole [*dushi* 都市]”, “généralité [*gonggongxing* 公共性]”. La fin de cette décennie est marquée par une forme d’institutionnalisation de l’art expérimental. Les académies d’art (la CAFA, l’Académie nationale des beaux-arts de Hangzhou) ont introduit les nouveaux médias dans leur cursus, en confiant cet enseignement à certains artistes de l’art expérimental. De même, Pi note une amélioration dans l’organisation des musées (par exemple les musées de Shanghai, de Canton, le musée He Xiangning de Shenzhen) en accueillant des expositions d’art expérimental conventionnel. Depuis le début des années 2000, signe des effets du *soft power,* ces pratiques expérimentales sont intégrées dans les projets d’échanges culturels entre gouvernements. L’art tourné vers l’étranger,

vers l'extérieur, s'oriente alors vers l'intérieur, entraînant des modifications des langages artistique et critique. Les discours sur l'urbanisation par exemple ont commencé à pénétrer les théories critiques de l'art contemporain. Partant de la vie quotidienne, de la théorie urbaine, des généralités etc. ces types de discours se sont libérés de l'idéologie. En regardant vers l'intérieur et non plus vers l'étranger, les acteurs du milieu de l'art ont "fourni une opportunité à la société contemporaine d'accepter l'art contemporain et à l'art contemporain de se confronter à la société locale chinoise."

Pi Daojian insiste sur les transformations idéologiques après l'entrée de la Chine dans la mondialisation, entraînant un conflit des systèmes de valeur. Il préconise que les artistes et les critiques se focalisent sur les questions qui concernent la société chinoise, tout en maintenant une posture critique. Car un art "sans nuisance" face au système en vigueur soulève une question déontologique :

> Quand l'artiste collabore avec l'idéologie dominante de la société, où s'arrête la morale de l'artiste ? L'essence de l'art contemporain est de s'opposer au système, mais l'art expérimental qui manque du soutien du système est illusoire et, de plus, facilement instrumentalisé. Ce paradoxe est particulièrement évident dans le système d'exportation des années 1990. Quand nous regardons l'art contemporain qui, encore et encore, à l'étranger, est présenté au public par le gouvernement, nous croyons qu'il a contourné certaines zones sensibles. L'art contemporain est alors légitimé, mais s'il a enrichi (ou contourné) ces zones sensibles, l'art contemporain lui-même a-t-il encore une existence ? S'il ne contourne pas ces zones sensibles, quel pourrait donc être encore l'avenir de l'art contemporain ?

Dans ce texte Pi Daojian montre l'évolution des critiques qui, en partant d'un discours émotionnel se sont tournés vers une ambition théorique. Mais leur terminologie est tributaire à la fois des modifications des pratiques artistiques, des réformes économiques qui ont profondément transformé une société peu préparée à la réception d'œuvres contemporaines, ainsi que des institutions et du pouvoir politique qui tiennent à garder la main. Comme les autres auteurs, Pi Daojian met en relation recherche de profits immédiats, œuvres médiocres et défaillance de la critique.

Duan Jun et les formes d'énonciation

Le langage de la critique d'art est aussi le sujet de l'article de Duan Jun « Dui zuijin piping yuyan de fenxi 对最近批评语言的分析 [Analyse du tout récent langage de la critique] », publié dans *Pipingjia* [Critique] en décembre 2008 (81-83). Selon cet auteur, la langue qu'utilisent les critiques est issue à la fois de la langue parlée *baihua* défendue par le mouvement du Quatre mai et des traductions en *baihua* de la langue occidentale à qui elle a emprunté la structure "sujet, prédicat, complément d'objet". Elle n'a plus aucun lien avec la langue de la critique classique. Duan utilise ici aussi le terme *cuowei*, [décalage dis-location] pour comparer deux conceptions de l'art (classique et contemporain) et les divergences de méthodologie pour ces deux types de critiques d'art. Il dénonce mais sans préciser à quelle période il se réfère – ce qui est regrettable – un recours systématique aux citations :

> Autrefois les textes critiques exagéraient les références à d'autres auteurs, entraînant très facilement un relâchement de la pensée des critiques. Les textes en étaient réduits à une compilation de documents traitant de sujets proches, il était alors très difficile d'y voir les points de vue personnels des critiques.

Actuellement, il note un changement de style, une nouvelle forme d'adresse, d'énonciation, le "je" apparaît dans la majorité des textes dans des formules telles que "je crois que", "j'attire l'attention sur", "personnellement je pense que"... Une telle prise de position des critiques était déjà la marque de fabrique de *ZGMSB* dont les principes éditoriaux permettaient à chacun de mettre en avant sa personnalité. Mais Duan Jun y voit aussi une tactique de prudence de la part des auteurs qui, avec un "je crois que", tentent d'éviter ainsi les controverses ou les objections qui formuleraient des points de vue différents. Il distingue la pensée et la manière de l'exprimer : selon lui une idée brillante ne suffit pas pour faire une critique brillante, le style doit procurer un plaisir chez le lecteur. Il juge que la critique accessible sur internet, malgré son "franc-parler" qui provoque souvent de grandes polémiques, n'atteint pas un tel niveau. La remarque de Duan Jun à ce sujet renvoie au temps des campagnes lancées contre certaines œuvres littéraires ou artistiques :

> Cependant, parlons de façon pratique et réaliste. Dans les écrits de type polémique, qu'il faille absolument rester maître de sa mauvaise humeur est une chose presque impossible. Mais déformer les idées originales de l'adversaire pour en réfuter plus commodément les procédés, c'est complètement réducteur.

Cette cyber-critique, dont la notoriété ne se dément pas, vraie stimulation pour la discipline, ne se soucie guère de la critique “académique” qui continue de l’ignorer, mais qui aussi s’invite sur la toile. Plusieurs sites dédiés, dont celui de l’Association nationale des critiques d’art *yishu pipingjia wang,* hébergent les blogs de critiques reconnus, entrainant des ajustements de style, façonnant une langue plus libre. Mais Duan Jun distingue les textes écrits pour les revues, et mis sur internet pour élargir leur audience, et ceux écrits uniquement pour internet, qu’il nomme “la critique des blogs”, qui pèchent par un défaut de qualité. Il juge ces articles “peu rigoureux ou trop fantaisistes, qui se réduisent facilement à un journal intime, la critique devient alors un “épanchement d'humeurs personnelles.” Duan Jun mentionne deux expériences réussies, le blog de Wang Lin qui tient “une réponse hebdomadaire” et celui de Peng De avec le projet “Dix jours de discussion” [431].

Une des innovations stylistiques de la jeune génération de critiques, une “conquête politique”, est d’avoir introduit des néologismes et des dialectes riches en expressions familières, atténuant ainsi le mandarin orthodoxe, enrichissant le langage de la critique d’une coloration régionale et de marques personnelles. Pour Duan Jun :

> ... dialecte et langage familier apportent parfois trop de vivacité ou de relâchement, mais une langue aisée n'est en aucune façon opposée à la tradition de la grande critique d'art, il suffit seulement qu'elle préserve lucidement les objectifs finaux.

Ces innovations stylistiques compliquent le travail du lecteur occidental, pas toujours familiarisé avec ce type de tournures. Les néologismes, parfois incompréhensibles sans le contexte linguistique pertinent, peuvent jouer contre leurs auteurs s’ils ne prennent pas la peine de les expliciter. Duan Jun

---

[431] Adresse du blog de Wang Lin <http://blog.artintern.net/blogs/index/wanglin> et celle du blog de Peng De <http://blog.artintern.net/blogs/index/pengde>.

juge aussi sévèrement les littérateurs maniéristes, il épingle Zhu Zhu 朱朱, jeune critique et poète reconnu [432] :

> Zhu Zhu, récemment entré dans le monde de la critique d'art, donne une description et une interprétation des œuvres très pénétrantes. Mais, en déchiffrant celles-ci, la langue trop littéraire amène souvent ses articles à s'engager dans un bourbier [*nitan* 泥潭]. À l'approche de la conclusion, comme toujours, il est très difficile de percevoir le jugement de qualité qu'il porte. C'est pourquoi je préfère considérer ses écrits sur les œuvres comme des commentaires, mais non comme des critiques. Quand Zhu Zhu écrit, il cite fréquemment la littérature, l'histoire et la théorie. Il donne très rarement son point de vue sur les arts visuels et l'art contemporain.

Abordant la pratique de la critique, Duan Jun recense quatre démarches qu'il hiérarchise : la description, l'interprétation, l'évaluation et en dernier la théorie. Il déplore que ces dernières années, les critiques aient eu tendance à négliger la description et l'interprétation pour passer directement à l'évaluation et à la théorie, deux occasions propices pour mettre en avant la singularité d'une pensée, qui ne doit néanmoins pas être coupée de la description et de l'interprétation. Ces dernières, dans un style vivant, mais évitant l'écueil de la littérature, transcrivent avec précision le langage plastique et donnent au lecteur l'illusion d'être face aux œuvres. Duan Jun note aussi un progrès par rapport aux générations précédentes, dans l'usage des termes techniques et philosophiques, mieux "digérés", et dans la finesse des analyses. Il invite la critique à s'ouvrir aux autres disciplines.

Dai Dan : lecture tabulaire et discours linéaire

Si Pi Daojian retrace la lente évolution vers une exigence académique, si Duan Jun étudie les transformations de la rhétorique, Dai Dan dans « Une autre orientation de la critique, l'analyse situationnelle » aborde plus spécifiquement l'importance des modèles théoriques, en proposant

---

[432] Zhu Zhu, poète, critique et commissaire d'exposition, est né en 1969. Son impressionnante bibliographie est proposée sur le site CCAA. En effet, avec l'ouvrage *Huise de Kuanghuanjie (2000 nian yilai de Zhongguo dangdai yishu* 灰色的狂欢节（2000年以来的中国当代艺术) [Carnaval gris (L'art contemporain chinois depuis 2000)], Zhu Zhu a reçu le prix de la critique d'art contemporaine chinoise 2011, le *CCAA Critic Award (Chinese Contemporary Art Award Critic Award*), récompense fondée par Uli Sigg en 1997. Les années paires, un jury distingue un ou plusieurs artistes depuis 1998, les années impaires, depuis 2007, il attribue une récompense à un critique d'art. La liste des lauréats, ainsi que la bibliographie de Zhu Zhu sont consultables sur le site de cet organisme : <http://ccaa-awards.org>. Consulté le 25 décembre 2012.

d'appliquer l'analyse situationnelle popperienne aux œuvres en prenant comme exemple *Emprunter les flèches de l'ennemi*, une installation de Cai Guoqiang. Tout comme Duan Jun, il porte aussi un regard dans la deuxième partie de son texte sur les qualités du langage de la critique d'art :

> La critique d'art, en employant le langage, traduit par écrit les manifestations visibles des œuvres d'art. Vasari à la Renaissance dans *La vie des meilleurs peintres* emploie un style "ekphrasis" pour décrire minutieusement les œuvres d'art depuis Cimabue jusqu'aux peintres, architectes et sculpteurs de son époque. Pietro Aretino a subi l'influence des quatorze poèmes de Pétrarque et a procédé à la critique de la peinture du Titien en utilisant un style *ekphrasis.* Avec Wölfflin l'analyse formelle a commencé à s'emparer d'une position dominante dans la critique d'art et la question de la forme artistique s'est transformée en critère normatif. Clive Bell (1881-1964) a introduit cette notion de "forme signifiante" pour décrire les couleurs, le traitement et la forme. Roger Fry (1866-1934) a "découvert" le post-impressionnisme français ; il a mis l'accent sur la logique, les relations et l'harmonie de la "forme pure" dans les arts visuels. Il croyait que la forme était la caractéristique la plus essentielle de l'art.

Dai Dan dénonce un paradoxe : si une œuvre visuelle s'appréhende selon une "lecture non linéaire", tabulaire, un texte et donc le discours qu'il traduit suit un développement linaire. Il prône alors un discours critique qui respecte au plus près la saisie tabulaire de l'œuvre. Pour la critique littéraire dont l'objet est la littérature, le paradoxe n'existe pas :

> Les termes de la critique littéraire décrivent un "discours". Les termes de la critique d'art décrivent des "formes". Une œuvre littéraire est considérée comme un langage, c'est un ensemble qui se développe de manière linéaire, dans l'espace ou dans le temps, il y a toujours un début et une fin ainsi qu'un ordre crédible.

Dai Dan choisit deux exemples, l'extrait d'un texte littéraire de Tao Yuanming (365-427) de la Dynastie des Jin de l'Est *Souvenir d'Utopie*[433] et une peinture d'histoire *La prise du Palais présidentiel* de Chen Yifei (Ill. 33) :

> Au bout de la forêt, une source. Soudain il atteignit une montagne, dans la montagne, une petite ouverture, il semblait y avoir de la lumière. Il laissa sa

[433] Lettré, prosateur et poète bucolique, connu sous le nom de Tao Qian 陶潜, Tao Yuanming, 陶渊明, déçu par la politique, abandonna la carrière officielle et se retira à la campagne où il se consacra à la poésie et à la culture de ses chrysanthèmes. Ses poèmes présentent des tendances taoïsantes. (*Grand Ricci)*. Il est l'archétype du lettré retiré respectant son intégrité personnelle.

> barque, marcha vers l'ouverture et entra. Le passage était si étroit que seul un homme pouvait s'y glisser. Il fit à nouveau une dizaine de pas, vit soudain la lumière, une vaste plaine, des maisons bien alignées. Il y avait des champs fertiles, de jolis étangs, des mûriers, des bambous, des chemins qui s'entrecroisaient, des coqs et des chiens qui échangeaient leurs appels. Allaient et venaient hommes et femmes travaillant aux champs, vêtus comme des étrangers. Jeunes et vieux étaient contents et heureux.

Dans son commentaire, Dai Dan insiste sur les déplacements spatio-temporels retranscrits par la langue de la critique littéraire, liés par une relation de synchronicité [*gongshixing* 共时性] : le lecteur progresse dans l'espace selon une avancée ordonnée qui s'accompagne d'un changement temporel :

> Tao Yuanming utilise une langue écrite qui nous fait entrer dans un système de temps et d'espace ordonnés, en suivant et en respectant l'ordre spatio-temporel des lieux de l'auteur. Nous voyons successivement les paysages avec la forêt de pêchers, la montagne, la grotte, le village, les maisons, les champs et les étangs... Ces vues ne sont pas apparues selon l'ordre de priorité d'un montage.

Ce que Dai Dan veut montrer avec l'œuvre de Chen Yifei, réalisée en 1977, (Ill. 33), c'est que la description d'un tableau ne commence pas par la partie qui serait en haut à gauche comme pour un texte, mais par une impression générale, puis des détails qui attirent le regard, sans ordre déterminé à l'avance. Ainsi quand il dit (69) "La critique d'art doit éviter autant que possible d'utiliser un langage linéaire pour traduire les manifestations visuelles des œuvres d'art, parce que celles-ci sont elles-mêmes constituées de formes fragmentées et discontinues", l'ambiguïté de son texte tient dans la confusion possible des termes utilisés "langage linéaire"/"langage non-linéaire" [*xianxing yuyan* 线性语言/*fei xianxing yuyan* 非线性语言], qui peuvent désigner le discours critique, comme dans la phrase ci-dessus. Car le critique s'exprime à travers le langage, donc l'écriture, qui s'appréhende pour l'auteur comme pour le lecteur, selon un processus linéaire, même si le lecteur peut se permettre plus de liberté, à moins de jouer sur une mise en page éclatée ou de s'inspirer de la bande dessinée, le premier est donc contraint à la linéarité. Quant au cheminement du regard du spectateur dans l'œuvre, conduit par le texte du critique, il peut suivre un processus non linéaire. Dans la description du tableau de Chen Yifei donnée par Dai Dan, on retrouve la même ambiguïté :

> Quand nous sommes face à la peinture à l'huile de Chen Yifei réalisée en 1977, *La prise du Palais présidentiel*, nous sommes incapables d'utiliser comme Tao Yuanming un langage linéaire pour décrire la scène. Voire même, si nous n'avions pas lu le titre avant, nous ne pourrions pas déterminer le contenu ou l'événement représenté dans ce tableau. Notre première impression est un groupe de soldats en uniforme, tenant des armes à feu à la main, juchés au sommet d'un bâtiment. Deux d'entre eux sont en train de se préparer à hisser ou abaisser un drapeau rouge. En regardant une nouvelle fois attentivement, on sera peut-être attiré par les trois caractères *Zongtongfu* [Palais Présidentiel)] en haut de l'immeuble, mais aussi peut-être dans le coin en bas à gauche du tableau par le drapeau rouge complètement à terre avec le symbole du Guomintang, peut-être encore par un monument dans le lointain... D'après ce drapeau à terre portant le symbole du parti nationaliste, on peut déterminer qu'il vient d'être descendu et que ces deux soldats sont en train de hisser le drapeau rouge... Ce processus du regard ne se développe pas de façon linéaire mais par bond. Le langage de la critique d'art ne possède pas la caractéristique de se développer linéairement comme celui de la critique littéraire, parce que ce que la majorité absolue des arts visuels montre, c'est une sorte de clin d'œil transitoire. Quand nous sommes en train de regarder un tableau, il n'existe pas de processus progressif inhérent. Ce n'est absolument pas avec un mode linéaire que l'on regarde, mais par un balayage irrégulier. Au cours de la première seconde, il y a au départ une impression globale, puis une réflexion [*zhuomo* 琢磨] sur les détails de la peinture. On est attentif à mettre en relation les différentes parties etc. Bien que notre regard par balayage perçoive tour à tour une impression globale et une influence à deux facettes suggérée par les détails particuliers de la peinture, il n'y a pas d'ordre établi ni de processus contrôlé par ces langages. Une des conséquences en est l'absence d'une expression écrite continue, le langage linéaire ne peut pas décrire le rythme avec lequel on regarde un tableau, il ne peut que décrire un rythme textuel : lire un texte suit une progression solennelle [*zhuangyan* 庄严], alors que regarder une peinture est un processus de projections rapides, irrégulières et partielles [434].

Cet exemple illustre les difficultés de compréhension des textes, en dehors des problèmes de traduction. Le choix des termes fait parfois obstacle. Si on remplace certaines occurrences de "langage linéaire" par "processus linéaire" pour désigner la structure de la description d'une œuvre qui traduit le cheminement du regard, le texte de Dai devient plus clair.

Pour résoudre l'approche d'une œuvre selon un processus non linéaire, Dai Dan propose d'appliquer à la lecture des œuvres l'analyse situationnelle de

---

[434] Pour ce paragraphe, Dai Dan se réfère au texte de Baxandall déjà cité. Voir aussi *Formes de l'intention* p. 25.

Karl Popper, en utilisant le vocabulaire privilégié par ce philosophe des sciences comme l'expression "situation-problème" :

> Le producteur d'un tableau ou d'un autre objet artisanal historique est quelqu'un qui oriente ainsi un problème, son œuvre est justement l'accomplissement ou la solution de cette question. Si nous voulons comprendre une œuvre d'art, nous devons alors faire des efforts pour reconstruire les problèmes spécifiques qu'elle a cherché à résoudre ainsi que la situation spécifique dans laquelle l'auteur se trouvait quand il visait ce problème [435].

Après avoir évoqué les différentes formes de la critique d'art dans les civilisations arabe, africaine, chinoise et rappelé l'histoire de la critique d'art occidentale, fondée sur une solide tradition philosophique et théorique qui s'est constituée en discipline à partir du XVIII[e] siècle, Dai Dan en délimite le domaine de recherche et les missions et insiste sur son inscription dans le présent et dans la société :

> La critique d'art doit explorer et comprendre les productions visuelles de son époque à l'intérieur du cadre historique, dans une situation sociale et culturelle la plus large possible, et étudier avec ces méthodes les intentions de la création artistique contemporaine et les orientations de l'histoire. Elle peut encore renforcer notre compréhension d'autres créations et histoires de l'humanité. La critique d'art, d'un côté, désigne la recherche académique qui s'applique aux productions visuelles de son époque. D'un autre côté, elle est une discipline qui, en prenant ces productions comme point de départ, reflète en plus les changements sociaux et les courants de pensée de son époque.

Lassé peut-être du recours récurrent à la polémique – tout au long de ces trois décennies, l'expression *zhengyi* 争议 [polémique] revient trop souvent dans les titres et les articles – Dai rappelle quelques exigences à respecter lors des débats d'idées :

> Quand les critiques d'art échangent ensemble des idées, même si leurs points de vue divergent, ils doivent avoir un langage commun, utiliser un système conceptuel auquel ils contribuent ensemble, être attentifs aux sujets pour lesquels ils éprouvent un même intérêt. On ne peut comprendre simplement la critique d'art comme un système complexe de concurrences ou même de conflits entre des écoles ou des formes de pensée qui défendent des positions arrêtées. Dans un débat mutuel, dès qu'on discute des points forts ou faibles,

---

[435] Cf. p. 70 - note 11, p. 76 : Avant de présenter son approche théorique concernant Popper, Dai cite la page 15 de *Les formes de l'intention* de Michael Baxandall. (*Patterns of Intention,* Yale University Press, 1985).

> ce processus concerne justement les conditions de réussite pour que la discipline soit fondée avec succès.

La théorie, reconnue comme une dimension indispensable à la critique d'art, doit réunir les caractéristiques suivantes : une homogénéité thématique, ajoutée à un raisonnement logique pour renforcer l'argumentation ; un style illustratif facilitant la compréhension des phénomènes artistiques ; une vision très générale qui prend en compte l'ensemble des manifestations du phénomène étudié ; la capacité de dialoguer avec les autres disciplines des sciences humaines et sociales dont elle a su assimiler plusieurs concepts théoriques ou méthodologiques.

D'une manière générale, ces différents auteurs présentent un résumé plus ou moins détaillé des connaissances occidentales sur le thème qu'ils abordent, puis décrivent la situation souvent différente en Chine en raison d'un contexte historique ou politique spécifique. Ils proposent ensuite une alternative qui prend en compte les acquis occidentaux (un des verbes très courant est *jiejian* 借鉴 [tirer la leçon de l'expérience] et les richesses de la culture chinoise, tout en étant très conscients des nouvelles conditions particulières que crée la mondialisation. Cette position intellectuelle complexe, nécessaire pour résoudre une telle équation, suscite chez ces auteurs un appel à la vigilance : lors de congrès ou de séminaires ils s'alarment d'un "nationalisme étriqué" qui risque de les détourner de leur mission. L'éthique du critique reste un des thèmes favoris des nombreux textes critiquant la critique. Pour autant, les comptes rendus du congrès des critiques d'art dénoncent les polémiques qui alimentent toujours les sites "officiels" et certaines colonnes de revues, nuisant aux débats lors des sessions "académiques".

Dialogue Orient-Occident

Dans ce sous-chapitre, il sera question de l'effervescence intellectuelle suscitée par les théories du courant de pensée structuraliste transformées en une "théorie française" lors de leur exportation aux États-Unis, reprises par les auteurs chinois qui les ont parfois confrontées à la pensée classique pour élaborer leurs propres modèles théoriques. Postmodernisme et post-structuralisme, imputés aux idées structuralistes passées par une appropriation

américaine, ont aussi provoqué des commentaires en Chine, attestés par l'inflation du préfixe *hou* (post-). De même, nombre d'auteurs occidentaux tentent des parallèles entre philosophes français du XXe siècle et textes chinois classiques.

Influences, emprunts, appropriation, assimilation, interactions... comment apprécier ces croisements et jeux de positions ? Baxandall dans *Les formes de l'intention* (107) plaide pour une vision complexe des relations qui se tissent entre les artistes qui, par un choix motivé, se confrontent aux possibilités qu'offre l'histoire de leur métier. Dans le chapitre « Digression contre la notion d'influence artistique », il condamne le terme d'« influence », un terme qu'il qualifie de "pervers", qu'il dénonce comme "l'un des fléaux de la critique d'art", car "la grammaire décide déjà indûment du sens de la relation (quelqu'un agit, quelqu'un d'autre subit). Or celui qui "subit" une influence propose une vision nouvelle de l'œuvre ou des concepts qu'il ré-interprète. Dans le cadre des échanges entre la Chine et l'Occident le terme "dialogue" pourrait sans doute être privilégié, car il situe les protagonistes à égalité dans leur recherche mutuelle de ce qui les rapproche, une attitude plus féconde que de pointer les divergences ou dénoncer les emprunts. Par exemple rechercher des proximités de concepts, comme le montre Stéphane Feuillas au sujet de la "réalisation de soi" chez Foucault et Su Dongpo 苏东坡 alias Su Shi 苏轼 (1037-1101), peintre et calligraphe, mais aussi commentateur des Classiques confucéens et personnage politique [436]. C'est en effet avec une volonté de dialogue que l'on étudie "les rapports entre esthétique phénoménologique et herméneutique en Europe et esthétiques imprégnées d'idées taoïstes ou bouddhistes en Extrême-Orient" [437] en questionnant les

---

[436] « De Foucault à Su Dongpo : éléments pour une approche transculturelle de la culture de soi ». Intervention donnée au colloque *Le choix de la Chine d'aujourd'hui : entre la tradition et l'Occident* organisé à Lyon par l'École normale supérieure – Lettres et sciences humaines en 2004.

[437] Je reprends ici un extrait de la présentation du colloque *Espace de l'esthétique, esthétiques de l'espace. Regards croisés entre l'Occident et l'Extrême-Orient* organisé en mars 2009 par l'université de Lyon sous la direction scientifique de Jean-Jacques Wunenburger. Parmi les très nombreuses interventions, plusieurs abordaient des questions esthétiques : Jean-Claude GENS (université de Bourgogne) : « L'interrogation orientale de la phénoménologie heideggérienne de la spatialité » ; KUAN-MIN Huang (Institute of Chinese Literature and Philosophy, Taiwan) : « Le voyage imaginaire, la transposition et la transmutation des valeurs : Zhuangzi et Bachelard » ; CARRON Guillaume (université de Lyon 3) : « Réversibilité et créativité : une perspective sur la peinture chinoise à partir de Merleau-Ponty ».

écrits de Heidegger ou de Merleau-Ponty en résonance avec la pensée chinoise.

Une autre illustration de ce dialogue fructueux est la recherche de Léon Vandermeersch qui utilise une terminologie occidentale dans *Les deux raisons de la pensée chinoise* (2013, 112-113) pour qualifier cette dernière de “pensée structuraliste”. Il insiste sur la place centrale que tient dans cette pensée le concept *lun* 倫 [438] qui désigne généralement “les relations de parenté” [439], une “pensée corrélative” pour Joseph Needham, spécialiste des sciences chinoises (1900-1995) [440] ou chez le sinologue anglais Angus Charles Graham (1919-1991) alors que Marcel Granet (1884-1940) utilise l’expression “systèmes des correspondances”. Pour Vandermeersch (113) :

> La pensée corrélative est une pensée structuraliste qui explique les choses par l’« apparentement » (*lun* 倫) de leurs structures. Ce qui apparente les structures ce sont les parallélismes, les similarités de leurs formes. La pensée chinoise est une pensée structuraliste, qui fonctionne sur une morpho-logique au lieu de l’étio-logique sur laquelle fonctionne la pensée occidentale de la causalité.

Une étude des caractéristiques de la pensée chinoise dans une approche universalisante est aussi engagée par les théoriciens chinois, qui montrent une attention particulière pour les textes structuralistes. Ainsi Gao Minglu consacre la dernière partie de son livre *Théorie de l’École du* yi aux écrits de Heidegger, Shapiro, Derrida pour expliciter les spécificités du postmodernisme. L’objectif de Gao est de proposer une méthodologie universelle applicable aux œuvres, quels que soient le lieu et l’époque de leur production et de montrer que le concept *yi,* tiré des théories classiques et

---

[438] Le *Grand Ricci* donne pour le caractère *lun* 倫 (伦) : 1. Génération; ordre; rang; catégorie. 2. Comparer. Comparable. De même rang. 3. Droite raison; principe moral; ordre naturel. 4. Être conforme à la droite raison; convenir. 5. Relations humaines (découlant de l’ordre naturel entre le père et son fils, l’aîné et le cadet, le souverain et le ministre, les époux, les amis).

[439] Il est révélateur que le texte “fondateur” du structuralisme, la thèse de doctorat de Claude Lévi-Strauss, soutenue en 1948, soit une étude des structures de la parenté. (LÉVI-STRAUSS, Claude (1949). *Les structures élémentaires de la parenté.* Paris : PUF, XIV-640 p.) Lévi-Strauss consacre la deuxième section de la deuxième partie de sa thèse au système chinois. Il y commente les écrits de Marcel Granet. Il attribue un rôle stratégique à la linguistique (Dosse, *Histoire du structuralisme*. Vol I, p. 40), tout comme Gao Minglu dans *Théorie de l’École du* yi.

[440] Vandermeersch se réfère aux ouvrages suivants : Pour Needham : *Science and Civilisation in China*, vol II, 1956, p. 279 ; il cite aussi Graham, *Yin-Yang and the Nature of Correlative Thinking*), Singapour, IEAP Monograph Series, vol VI, 1986) ; pour Granet : *La pensée chinoise*, Albin Michel, 1934, p. 147 *sqq*. à propos du *yin* et du *yang*.

transposé dans le contexte de l'art contemporain, est en adéquation avec les idées défendues par les structuralistes.

L'emprunt, faiblesse ou prouesse ?

L'emprunt est dans ces relations-tensions entre Orient et Occident l'effet le plus visible, abondamment commenté par les critiques et historiens d'art chinois. Ainsi l'emprunt à l'art de l'avant-garde occidentale – concepts, langage, formes et style – est considéré par Yi Dan (97) comme le principal processus de création à la fin des années 1970 en Chine, en raison de la liberté que ces pratiques symbolisaient. Ces dernières :

> ... ont été transplantées, empruntées, transformées par les artistes de l'avant-garde chinoise devenant les concepts, les formes, le style de leurs propres œuvres. On peut dire sans exagération que pratiquement pour toute idée d'œuvre à peine apparue à l'intérieur du cercle de l'avant-garde étrangère, on trouve sa propre photocopie nette ou floue dans l'art d'avant-garde chinois. En moins de 20 ans, les artistes chinois, en un temps très court, ont parcouru une histoire que les artistes étrangers ont mis plus d'un demi siècle à traverser. Au fur et à mesure de l'amélioration progressive de la politique nationale et des mesures de l'ouverture culturelle, l'art d'avant-garde chinois et l'art d'avant-garde étranger tendent progressivement vers une synchronisation. [...]

Ces remarques lucides formulées par Yi Dan sur le développement de l'art contemporain chinois pourraient s'appliquer à la critique d'art : en très peu de temps, les critiques ont absorbé, assimilé les théories occidentales et les ont adaptées à la situation chinoise. J'ai signalé précédemment (*supra* p. 257 *sqq.*) l'analyse plus nuancée de Gao Minglu des croisements et des influences Chine/Occident. À l'inverse de Yi Dan, Gao valorise l'emprunt-appropriation et constate le "décalage" entre l'ancien de l'un qui devient le nouveau de l'autre. Ici Gao rejoint Gregory Lee. Ce dernier, dans le chapitre III « Modernisme chinois ; colonialisme occidental » de son ouvrage *La Chine et le spectre de l'Occident* (2002, 73) rappelle le cheminement des intellectuels chinois après la première guerre mondiale. Il précise :

> Le modernisme en Chine n'a pas nécessairement été le produit d'une séduction exercée par une culture coloniale particulière, mais celui d'une appropriation d'idées politiques et esthétiques comprises, interprétées et

> réutilisées dans le contexte chinois, à la lumière des conditions historiques régnantes.

Cependant certains auteurs tels que Yin Shuangxi, Fan Di'an comme je l'ai mentionné ci-dessus (*supra* p. 406-407) mettent en doute une réelle compréhension des textes, accusant les critiques d'un saupoudrage désordonné et arbitraire de concepts qu'ils manient dans un but décoratif, et non pour asseoir leur réflexion. Wang Nanming aussi dans une courte présentation de son ouvrage majeur *Après le concept : l'art et la critique* paru en 2006, dénonce les difficultés liées à l'absence de rationalité et d'analyse dans le mode de pensée en Chine. Selon lui, les nouveaux concepts empruntés à Bergson, Nietzsche ou Freud ont été "engloutis par la vieille culture zen". Cette déficience est un des obstacles auquel sont confrontés les critiques chinois.

Ces griefs sont aussi signalés par Peggy Wang (82). J'ai aussi montré dans le chapitre traitant du nationalisme « L'influence contrastée de l'Occident » (*supra* p. 155 *sqq.*) l'attitude ambiguë des intellectuels chinois à l'égard de la culture occidentale, un embarras exacerbé par la lutte du pouvoir chinois à l'encontre des idées "de libéralisation bourgeoise", responsables de la "pollution spirituelle" [441].

Cependant depuis le début des années 1990, les critiques chinois n'ont eu de cesse de parfaire leur formation. Ils suivent de très près les travaux des théoriciens, historiens d'art et critiques occidentaux, alors qu'inversement eux-

---

[441] Cette méfiance envers l'Occident a été joliment formulée par Deng Xiaoping alors qu'il mettait en œuvre l'ouverture de son pays : "Si la Chine ouvre ses portes, des mouches entreront forcément". Ce rejet des idées occidentales par le Parti est toujours d'actualité. Hu Jintao, qui rappelle cette position de Deng, avant de céder sa place à Xi Jinping, lance à nouveau une campagne : "Il faut résister aux forces hostiles qui tentent d'occidentaliser notre culture, et il faut exporter la culture chinoise", extrait publié dans *Qiushi* 求是 [À la recherche de la vérité], un des mensuels du Parti communiste chinois. Commenté par RFI dans l'article « Le président Hu Jintao prône une culture aux couleurs de la Chine ». Mis en ligne le 2 janvier 2012. <http://www.rfi.fr/asie-pacifique/20120102-le-president-hu-jintao-prone-une-culture-couleurs-chine>. Consulté le 30 décembre 2012. La conférence de Hu prononcée le 18 octobre 2011 avait pour titre « Jianding bu yi zou Zhongguo tese shehui zhuyi wenhua fazhan daolu. Nuli jianshe shehui zhuyi wenhua qiangguo 坚定不移走中国特色社会主义文化发展道路。努力建设社会主义文化强国 [Tenir fermement le développement de la culture socialiste aux couleurs de la Chine. S'efforcer de construire le pouvoir de la culture socialiste.] ». Discours repris et renforcé par Xi Jinping les 19 et 20 août 2013 lors de la Conférence nationale de travail sur la communication et l'idéologie. Cf. site du *Courrier international* <http://www.courrier international.com/article/2013/09/10/conservons-nos-valeurs-contre-l-invasion-occidentale>. Consulté le 9 novembre 2013.

mêmes sont relativement peu connus en Occident [442]. Nombre d'ouvrages ont été traduits en chinois et *L'histoire de l'art* de Gombrich est en bonne place dans la plupart des librairies en Chine, alors que les livres des auteurs chinois sont paradoxalement plus difficiles à trouver [443].

Dans les chapitres précédents, j'ai insisté sur cette curiosité immense qui ne se limite pas au seul domaine de l'art et se traduit par une profusion de références allant de l'Antiquité à aujourd'hui, de Platon à Foster, touchant à la culture européenne, russe, japonaise, américaine. Indéniablement les critiques chinois ont exploré les divers champs disciplinaires qui de près ou de loin concernent leurs recherches, les confortant ainsi dans leur volonté d'inscrire le développement de l'art et de la critique en Chine dans un cadre international, comme le confirme le texte de Gao s'interrogeant sur les débuts de l'art contemporain (*supra* p. 261). Cette détermination transparaît dans les textes récents écrits après 2006 [444]. Une orientation qui parfois se rapproche de ce que Leng Lin (Lincot, thèse, 365) désigne par le mouvement de "la nouvelle théorie de la culture chinoise" qui "offre plus d'attention à l'idée de continuité et est plus attachée à l'influence des idées occidentales sur la manière de penser des élites chinoises. Il cherche à transcender la culture chinoise par une quête archéologique de sa spécificité et par une

---

[442] James Elkins, professeur à l'École de l'institut d'art de Chicago (SAIC School of the Art Institute of Chicago), dans le cadre du projet collaboratif *North Atlantic Art History and Worldwide Art* (2013), se demande si la théorie de l'art est globale (Is art theory global?) dans le premier chapitre « Principal Unresolved Issues [Principales questions non résolues] ». Il insiste sur l'impossibilité pour la plupart des théoriciens d'art occidentaux de citer ne serait-ce que deux ou trois critiques chinois, alors qu'à l'inverse, les critiques chinois connaissent un grand nombre d'auteurs occidentaux. Elkins souligne aussi dans ce texte un paradoxe : de nombreux historiens chinois, critiques et théoriciens lisent les philosophes et théoriciens occidentaux, mais à l'inverse ces derniers non sinologues ne s'informent qu'au travers de textes traitant de la peinture classique de paysage comme ceux de François Jullien (*Éloge de la fadeur* par exemple) qui n'abordent pas du tout les théories chinoises contemporaines. L'essentiel des théories artistiques orientales ont été diffusées par des auteurs français dont la Chine ou le Japon n'étaient pas leur spécialité, comme Henri Michaux et Roland Barthes. Document de travail en ligne <http://tuesday029.com/1-10-is-art-theory-global-eugenio-trias-and-jose-luis-brea-welcomed-after-esther-planas-suggestions-at-james-elkins-narratives-about-art-theory-and-its-global-status/>. Consulté le 8 novembre 2013.

[443] Cet intérêt pour la philosophie est toujours actuel. Caroline Ha Thuc dans l'article « Taopu la nouvelle usine créative chinoise », paru dans le nº 412 d'*Artpress* (juin 2014) précise que les artistes installés dans cette zone artistique de Shanghai suivent chaque semaine des cours de philosophie. Baudrillard, Deleuze, Žižek ou encore Foucault sont ainsi étudiés (p. 63).

[444] Je pense ici surtout à Gao Minglu avec *Mode d'un autre genre, moderne d'un autre genre* (2006), *Discours esthétique et art abstrait* (2007) ou *Théorie de l'École du* yi (2009).

recontextualisation de celle-ci dans le monde culturel." Comme mentionné ci-dessus (*supra* p. 160), ce retour à la culture chinoise expose aussi au danger du repli identitaire.

Cependant, les éclairages sur la pensée occidentale apportés par les auteurs chinois ne peuvent qu'enrichir notre propre lecture, en proposant un décentrage. Parmi ces passeurs de concepts, signalons par exemple Jiang Yuhui 姜宇辉, docteur en philosophie de l'université Fudan, enseignant-chercheur au laboratoire de recherche en philosophie étrangère de l'université normale Huadong. Spécialiste de la philosophie française, il a écrit en 2007 un livre consacré à Deleuze – *Deleizi shenti meixue yanjiu* 德勒兹身体美学研究 [Étude de l'esthétique du corps deleuzien] – puis a traduit *Mille plateaux* [*Qian gaoyuan* 千高原] en 2010. Dans un ouvrage récent (2013) – *Hua yu zhen. Meiluo-Pangdi yu Zhongguo shanshui huajing* 画与真:梅洛-庞蒂与中国山水画境 [Peinture et vérité. Merleau-Ponty et la peinture chinoise de paysage] – il précise les corrélations entre la phénoménologie de Merleau-Ponty (1908-1961) et la peinture classique de paysage. Un écho à la thèse d'Éric Bordeleau *[E]SCAPE* dans laquelle l'auteur souligne aussi les interactions entre Merleau-Ponty et la pensée chinoise. Abordant successivement les concepts de "perception" [*zhijue* 知觉], de "silence", "apparence", "ressemblance", "convenance" [*qihe* 契合] ou encore la synesthésie, Jiang introduit son ouvrage érudit avec l'œuvre emblématique – l'impressionnant album *Shui tu* 水图 [Figures de l'eau] [445] (Ill. 34) – du peintre Ma Yuan 马远 (1160-1225) de la dynastie des Song du Sud.
De même Foucault est une des principales références des critiques chinois (*infra* p. 458 *sqq*.).

Incontestablement ces derniers ne fondent pas leurs théories en étant sous l'emprise de mouvements de pensée occidentaux, au contraire,

[445] Cette œuvre est exposée au Musée du Palais, musée situé dans l'enceinte de la Cité interdite de Pékin. Elle est emblématique en raison d'une part d'un cadrage extrêmement resserré (le peintre ne représente que les vagues de différents cours d'eau, à différentes saisons, par une répétition du même tracé qui évoque des œuvres graphiques très contemporaines ; d'autre part, la lecture référentielle de l'œuvre, inévitable, oriente le spectateur vers des questionnements qui touchent à l'abstraction. Ce qui est très étonnant c'est que ni Li Xianting, ni Gao Minglu ne mentionnent cette œuvre lorsqu'ils traitent ces questions.

conformément à l'adage communiste *yang wei zhong yon*g 洋为中用 [446] ils retiennent de l'étranger ce qui peut servir et enrichir leur savoir ancestral.

Comprendre le postmodernisme

En soulignant les difficultés de traduction, j'ai rappelé (*supra* p. 362) les ambivalences et les divergences provoquées par le terme "postmoderne" dans son usage en français. Alors qu'il suscitait de nombreuses controverses en Occident lors de son apparition, il est nécessaire de comprendre comment les auteurs chinois se sont emparés de ce concept.

Le postmodernisme est un phénomène culturel qui touche non seulement l'architecture mais aussi la littérature, l'art et l'ensemble des disciplines des sciences sociales. Dans le domaine de l'art, l'esthétique postmoderne efface les hiérarchies entre les cultures savante et populaire, les styles antique ou moderne. Les auteurs et les artistes postmodernes manipulent la citation, la parodie, le pastiche et ont volontiers recours au collage. Ils remettent en cause la position hégémonique des avant-gardes. Dans le domaine des sciences sociales, les frontières entre les disciplines se sont effritées sous l'impulsion du structuralisme et ont adopté un nouveau type de discours pour l'ensemble des disciplines, celui de la "théorie du postmodernisme", selon Fredric Jameson pour qui le postmodernisme est "la logique culturelle du capitalisme tardif". C'est ainsi qu'il intitule son livre en 1991. Postmodernisme, un terme fédérateur – utile fourre-tout pendant une vingtaine d'années selon Delorme-Montini – qui reflète "l'indéfinition" et "l'incertitude" de l'époque [447].

L'ajout du préfixe "*post-*" succède à celui du suffixe *-isme* qui avait prévalu depuis le XIXe siècle. Krzysztof Pomian dans l'article « Post- ou comment l'appeler ? », publié dans le numéro 60 de la revue *Le débat* en 1990, note les différences de mentalité et de sociabilité des milieux intellectuels, littéraires, artistiques, entre une société constituée d'un agrégat de *-ismes* – l'adepte d'un *-isme* étant le plus souvent sous l'emprise d'un "gourou" soucieux d'asseoir son pouvoir et de le garder en brandissant la menace de l'exclusion

[446] Soit "Que ce qui est étranger serve ce qui est national".

[447] DELORME-MONTINI, *op. cit.* p. 178.

en cas d'écart du modèle prescrit [448] – et la nouvelle configuration, un délitement de ces "tribus" et un désengagement des individus. En pleine crise de l'avenir – ou selon Lyotard la fin des grands récits – le postmodernisme privilégie le présent, car la vogue du *post-* reflète aussi une autre manière de se positionner par rapport à l'histoire, aux idées :

> On dit après quoi l'on est venu : après l'industrie ou le communisme. Mais on ne dit pas qui on est ni à quoi on adhère. Comme si l'on voulait éviter de se définir, de se lier, fût-ce par ses propres opinions, afin de préserver sa liberté à leur égard. Comme si on les tenait pour faisant partie, avec bien d'autres choses, de l'« empire de l'éphémère ». Nous sommes aux antipodes de l'engagement sartrien. [...] Notre vie intellectuelle semble placée sous le signe de la répétition, des retours au passé dont le rendement commence à décroître, d'une sorte d'inventaire de l'époque commencée il y a deux siècles [449].

Dans *Les lieux de la culture* (29) de Homi Bhabha, théoricien du postcolonialisme souvent cité dans les textes chinois, le préfixe "post-" désigne :

> ... un malaise, le sentiment obscur de la survie, une vie aux lisières du « présent » pour laquelle nous semblons n'avoir pas d'autre nom que l'astuce aussi classique que controversée du préfixe « post » : postmoderisme, postcolonialisme, post-féminisme...

Dans les textes chinois, Le Gouriérec (296), acerbe dans son jugement sur la critique chinoise, ironise sur cet usage immodéré du préfixe *hou* 后 et dénonce la litanie des *san hou* 三后 [les trois post-] – post-moderne [*houxiandai* 后现代], post-industriel [*hougongye* 后工业], post-colonial [*houzhimin* 后殖民] – auxquels s'ajoutent post-sensibilité [*houganxing* 后感性] (Qiu Zhijie en janvier 1999) ; post-matériel [*houwuzhi* 后物质] (Huang Du en 2000) ; post-exposition [*houzhanlan* 后展览] (Qiu Zhijie en 2001) ; post-classicisme [*hougudian zhuyi* 后古典主义] (Wang Guangyi, 1987) ; réalisme post-situationnel [*houzhuangtai xieshi zhuyi* 后状态写实主义] (Gao Minglu, *Qiang* p. 91) ; post-abstraction [*houchouxiang* 后抽象] (He Guiyan, 2008) ; post-linguistique [*houyuyanxue* 后语言学] et post-sémiologie [*houfuhaoxue* 后

---

[448] Par exemple, Breton pour le surréalisme, Debord pour le situationnisme... en ce qui concerne les milieux littéraires et artistiques.

[449] K. Pomian, *op. cit.*

符号学] (Gao Minglu, *Yi pai lun*, p. III citant W. J. T. Mitchell) ; post-structuralisme [*houjiegou zhuyi* 后结构主义] (*ibid*. p. 50) ; post-idéologie [*hou yishi xingtai* 后意识形态] (Zhu Qi)...

Dans les textes chinois l'usage de *houxiandai* apparaît au milieu des années 1980. J'ai mentionné ci-dessus (*supra* p. 267) le titre de l'article de Huang Yongping « Xiamen Dada : Yizhong houxiandai ? 厦门达达: 一种后现代? [Xiamen Dada, un genre de postmoderne ?] » publié en novembre 1986 dans *ZGMSB*. J'ai relevé deux occurrences plus précoces, l'une dans le premier numéro de *ZGMSB* en juillet 1985. Il est utilisé par Zhai Mo dans son compte rendu des débats du symposium sur la peinture à l'huile qui s'est tenu en avril 1985. L'autre est une présentation générale du concept, près d'un an plus tard, dans le nº 34 du 15 mars 1986, avec un encadré introduisant à la lecture de plusieurs textes [450] :

> Note de l'éditeur [soit Wang Zhichun 王志纯 pour ce numéro] : Le postmodernisme est une grande tendance de l'art contemporain occidental, en plein essor, successivement dénigrée et encensée. Actuellement en Chine il est certainement un sujet d'étude complètement nouveau. Que l'on en tire profit ou qu'on le condamne, on doit d'abord l'avoir compris. Notre journal a accueilli des contributions qui rendent compte, explorent et affrontent ici ce sujet spécial.

Les quatre articles auxquels ce 11ème numéro de l'année 1986 consacre sa quatrième page offrent une première approche du postmodernisme : le texte de Guan Yun 冠云 « Houxiandai zhuyi 后现代主义 [Postmodernisme] » présente le postmodernisme comme le phénomène de mode de l'art moderne occidental ; Shao Dazhen signe l'article « Cong xiandai zhuyi dao houxiandai zhuyi 从现代主义到后现代主义 [Du modernisme au postmodernisme], publié en 1985 dans la revue *Waiguo meixue* (Esthétique de l'étranger) ; Zheng Shengtian 郑胜天, dans « Gudai•xiandai•houxiandai 古代•现代•后现代 [Antique • moderne • postmoderne] », texte paru la première fois en 1985 dans le numéro 6 de *Wenyi Yanjiu,* oppose l'art postmoderne aux mouvements précédents en différenciant les attitudes chez les artistes et les spectateurs ; le dernier texte « Houxiandai zhuyi de zhexue genyuan 后现代主义的哲学根源 [Les sources de la philosophie postmoderne] », traduction chinoise de

---

[450] *ZGMSB* a deux types de numérotation, soit depuis le premier numéro (celui de juillet 1985), soit depuis le début de l'année en cours, soit ce numéro 34 est le 11ème. de l'année 1986.

l'article de O. E. Tuganova « Post-Modernism in American Art and its Philosophical Sources » paru dans la revue *Voprosy Filosofii* en 1982, a été publié initialement en chinois en 1984 dans *Shijie yishu yu meixue* [Art du monde et esthétique].

Puis le numéro 35 du 1er septembre propose à nouveau quatre textes sur ce sujet, l'enregistrement d'un entretien avec Fredric Jameson[451] « Houxiandai zhuyi : shangpinhua he wenhua kuozhang 后现代主义: 商品化和文化扩张 [Postmodernisme : marchandisation et expansion de la culture] », initialement paru en mars 1986 dans la revue grand public *Dushu* ; un autre article de Jameson « Houxiandai zhuyi de shijianguan 后现代主义的时间观 [Le concept de temps du postmodernisme] », publié précédemment la même année dans le numéro 3 de *Wenyi yanjiu* ; le texte « Houxiandai zhuyi de tezheng 后现代主义的特征 [Spécificités du postmodernisme] » signé par Li Zhengtian 李正天 ; « Houxiandai zhuyi/cunzai de yiyi 后现代主义／存在的意义 [Postmodernisme/ sens de l'existence] » signé Cong Sheng 丛生. Le numéro 41 du 13 octobre 1986 est centré sur l'architecture postmoderne. La une du numéro 46 du 17 novembre 1986 présente ce long article de Huang Yongping *Xiamen dada : une sorte de postmoderne ?* dans lequel il proclame que "Le bouddhisme *chan* est Dada, Dada est le *chan,* et le post-modernisme est la renaissance moderne du *chan*[452] ". Dans la catégorie postmoderne, il range Duchamp, Manzoni, Rauschenberg, Beuys, Klein, Cage... [453]

L'ensemble de ces articles, dont la plupart sont repris de revues académiques telle que *Wenyi yanjiu* – Recherche en art et en littérature – , montre que le milieu de l'art en Chine a suivi de près la question postmoderne. En 1992, les éditions universitaires de Pékin publie un ouvrage de plus de 500 pages

---

451 En 1986 les lecteurs de *ZGMSB* pouvaient découvrir cet auteur dont l'œuvre *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* fait référence. La traduction en français date de 2007 (École nationale supérieure des beaux-arts de Paris). Dans l'encyclopédie *Universalis* de 2008 Fredric Jameson n'est tout simplement pas mentionné ! Oubli réparé dans la version de 2013 avec l'un de ses ouvrages cité dans l'article sur le postmodernisme.

452 Cf. Li Shiyan, *op. cit.* (cf. note *supra* nº 277, p. 267).

453 Ce point de vue de Huang Yongping est discutable car une des caractéristiques du postmodernisme en art est une position non-critique de la part des artistes. L'exemple le plus évident est celui des peintres de la "trans-avant-garde" italienne, propulsés par Achille Bonito Oliva, le premier événement "postmoderne" en Europe. Ces artistes en se réappropriant la peinture figurative combattent les idées de l'avant-garde mais n'ont aucune position critique sur l'art. Ce qui est très différent chez les artistes cités par Huang Yongping qui appartiennent bel est bien aux avant-gardes même tardives et sont bien ancrés dans la modernité.

rassemblant un grand nombre de textes concernant le postmodernisme. Parmi les nombreux auteurs retenus, essentiellement américains et anglais dont F. Jameson, se trouvent Foucault avec « Qu'est-ce qu'un auteur ? » et Jean-François Lyotard avec « La condition postmoderne : rapport sur le savoir » et « Qu'est-ce que le postmoderne ? » [454].

Dans la deuxième partie du chapitre III de L'École du *yi* « Principe, idée, ressemblance ont résolu la raison cruciale de la séparation du signe et du symbole [455] », Gao Minglu résume les spécificités du postmodernisme après avoir longuement présenté et commenté les différentes interprétations du tableau *Les Ménines* de Velázquez (134) :

> Nous voyons que les théories postmodernes de Foucault et d'autres reviennent en réalité encore à la position de la liberté du langage, mais la liberté du langage a cette fois-ci brisé la correspondance (ou le décalage) du signifiant et du signifié, et introduit dans la relation signifiant-signifié des facteurs extérieurs plus étendus, faisant ainsi que le signifiant et le signifié ne sont plus seulement en charge des relations correspondantes à l'intérieur du champ de l'œuvre (du texte). Ils ont aussi en même temps la charge des relations idéologiques, économiques et même politiques non visibles qui débordent du texte.
>
> On peut dire que les théories de la philosophie, de l'esthétique et de l'histoire de l'art en Occident, arrivées au postmodernisme, se sont développées pour atteindre une autre perfection riche et perspicace. Nous voyons que les théories postmodernes s'opposent aux théories formalistes de Wölfflin, à l'iconologie de Panofsky ainsi qu'aux théories modernistes (par exemple celle de Greenberg). La théorie de la représentation postmoderne tente de critiquer et de se débarrasser de toutes sortes de points de vue d'oppositions binaires comme la forme et le contenu, la matière et l'esprit, l'œuvre et son contexte, le texte et le contexte, l'art et la vie etc. Le postmodernisme tente de développer dans une relation symbiotique [456] une méthode critique théorique plus flexible

---

[454] WANG Qiuchuan 王邱川, SHANG Shui 尚水 (1992). *Houxiandai zhuyi wenhua yu meixue* 后现代主义文化与美学 [Culture postmoderne et esthétique]. Pékin : Beijing daxue, 506 p. *La condition postmoderne : rapport sur le savoir* a été publié en 1979 par les éditions de Minuit dans la collection « Critique ». Gao Minglu se réfère à la version en anglais préfacée par F. Jameson, *The Postmodern Condition: A report on Knowledge*, publiée en 1984 par University of Minnesota Press. Le deuxième texte de J-F Lyotard dont le titre complet est « Réponse à la question : Qu'est-ce que le postmoderne ? » est une lettre adressée à Thomas E. Caroll, publiée en 1982 dans le nº 419 de la revue *Critique* (357-367) puis repris en 1988 dans *Le Postmoderne expliqué aux enfants*. *Correspondance 1982-1985*, (éditions Galilée), p. 9-28.

[455] Le sous -itre donné en anglais dans le sommaire est « Yi Pai : Making a Departure from the Symbol Model [École du *yi* : faire un écart par rapport au modèle du symbole] ».

[456] L'expression utilisée par Gao ici est : [*ni zhong you wo, wo zhong you ni* 你中有我，我中有你 mot à mot en toi il y a moi, en moi il y a toi, ndtr.].

> et plurielle. Mais cette relation semble encore être incapable de se débarrasser du soupçon dualiste linguistique et extra-linguistique.
>
> De plus, c'est une division. La division est au cœur de la philosophie du postmodernisme. Nous découvrons facilement que transitoire (*transience*), moment (*moment*), fragmentation (*fragmentation*), présence (*presence*), absence (*absence*) etc. sont les mots-clés du postmodernisme [457]. Car d'après le postmodernisme, il n'y a que la division qui a la possibilité de subvertir le “centre” et l'“auteur”, sinon s'ils s'enchevêtrent toujours dans toutes les relations de correspondance, il y aura toujours le danger d'être intégré dans le centre. Mais, le pluralisme que produit la division, bien qu'il ait une qualité subversive face au centre, sombre aussi peut-être dans des paradoxes et un nihilisme sans limite. Le meilleur témoignage de cet aspect est la critique de Derrida axée sur l'œuvre de Van Gogh, opposée à celles de Heidegger et Shapiro [458].

Cet intérêt pour le postmodernisme est inséparable de l’impact de la *French Theory* sur les critiques chinois.

L’exemple de la *French Theory*

Dans l’introduction de *Histoire du structuralisme* – une “histoire intellectuelle française” – François Dosse rappelle comment la notion de structure s’est peu à peu imposée dans le champ des sciences humaines avec Durkeim et a donné naissance au néologisme “structuralisme” entre 1900 et 1926. (Dosse Vol I, 12). La démarche structurale, dans son acception moderne, provient de l’évolution de la linguistique puis gagne l’ensemble des sciences humaines au milieu du XXe siècle, provoquant selon Dosse une “véritable révolution” (*ibid.*). Ouvrant “une période particulièrement féconde de la recherche en sciences humaines” [459], les idées structuralistes, loin d’être confinées aux universités, ont touché en France un large public.

Après leur accueil aux États-Unis, elles se retrouvent abondamment discutées dans les textes chinois. Parmi les traductions des philosophes français rattachés au structuralisme, Barthes, Derrida, Foucault, Todorov apparaissent

---

[457] Ndtr. Lexique employé par Gao Minglu et traduction qu'il propose en anglais : *shunjian* 瞬间 (transience), *shike* 时刻 [moment], *suipian* 碎片 [fragmentation], *zaichang* 在场 [presence], *quexí* 缺席 [absence].

[458] Je reviens ci-dessous sur la lecture du texte de Foucault « Les suivantes » par Duan Lian et par Gao Minglu (*infra* p. 458 *sqq.*).

[459] François Dosse (1991, 2012). *Histoire du structuralisme, Tome I : Le champ du signe 1945-1966*. Paris : La découverte, p. 13.

dans les répertoires consultés et présentés ci-dessus (*supra* p. 182 *sqq.*). Peut-être faut-il aussi signaler l'action tenace de Chen Tong 陈侗, artiste résidant à Canton, grand ami d'Alain Robbe-Grillet, passionné de littérature et de philosophie française tout en ne parlant pas la langue, et qui depuis près de 20 ans stimule et soutient financièrement l'édition de traductions. En fondant en 1994 dans l'enceinte de l'école d'art de Canton une librairie dédiée à la culture française, Bo'erhesi shudian 博尔赫斯书店 ou *Libreria Borges*, il a incontestablement offert aux lecteurs chinois la possibilité de découvrir les auteurs structuralistes tels que Deleuze, Foucault, Derrida, Barthes pour n'en citer que quelques uns.

Si certains critiques chinois tel que Gao Minglu (qui n'est pas du tout francophone) se sont intéressés de très près aux auteurs structuralistes, c'est en partie en raison de leur séjour aux États-Unis. En effet les universitaires américains se sont emparés de la pensée d'auteurs français structuralistes, une aventure complexe soigneusement décrite par François Cusset dans *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis.* Avant d'entreprendre l'étude très détaillée de l'introduction aux États-Unis de la "théorie française", c'est à dire les textes de Foucault, Derrida, Deleuze, Lacan, Lyotard ou encore Baudrillard, François Cusset (14) cite l'article du *Canard enchaîné* du 8 octobre 1997 « Les agités du Sokal », écrit en pleine polémique déclenchée par deux auteurs, l'un américain, Alan Sokal et l'autre belge, Jean Bricmont qui, dans leur livre *Impostures intellectuelles,* règlent son compte à la théorie française. Le journal satirique suggère que les auteurs de la *French Theory* seraient aux États-Unis "l'équivalent en philosophie des *Post-it* en papeterie : il paraît qu'on les colle partout", dénonçant ainsi l'attrait pour la citation chez les intellectuels américains [460].

Mais l'évocation de cette polémique montre aussi qu'en France deux camps s'affrontaient encore à la fin du XXe siècle sur l'apport du structuralisme. Selon François Dosse, qui justifie en 2012 sa démarche d'historien dans la postface

---

[460] Cette critique sarcastique reflète en fait un certain mépris pour le système universitaire américain. Mais les auteurs du livre controversé ont présenté les philosophes français d'une manière très caricaturale et simplificatrice, en les assimilant au postmodernisme (Cusset, 12). Le fait que les structuralistes aient obtenu aux États-Unis une notoriété bien plus grande qu'en France est souligné par Cusset.

de la réédition de *Histoire du structuralisme* (546), ce mouvement de pensée a émancipé les sciences humaines en concevant “un vaste programme de sémiologie générale”. Dosse s’est attaché à mettre en évidence “la circulation des concepts et leurs transformations dans leur passage d’une discipline à l’autre”. Si la période de 1945 à 1966 est celle de l’essor et du succès – Le champ du signe – pour reprendre le sous-titre de Dosse, le déclin s’amorce au milieu des années 1970, au moment où la “théorie française” triomphe sur les campus américains. Quant aux critiques chinois, ils découvrent ces auteurs dans les années 1980, alors qu’ils ont atteint une notoriété officielle aux États-Unis et que paradoxalement, en France, ils sont pratiquement oubliés, relégués dans les programmes de l’enseignement universitaire.

Cusset rappelle les croisements complexes entre les cultures française et américaine qui concernent particulièrement les milieux artistiques avec l’influence des artistes surréalistes. Il décrit les conditions dans lesquelles la “théorie française”, avant de devenir un enjeu idéologique et institutionnel, s’est diffusée à la marge, entre contre-culture et campus universitaires dans les années 1960-1970 (76) et retrace son entrée dans les disciplines littéraires. Il mentionne dans la diffusion des textes français, maladroitement traduits, le rôle des revues, ronéotypées ou simples tapuscrits, (70) avant de prendre une forme plus luxueuse. Il souligne l’engagement d’*October* [461] dans l’exploration “des enjeux de la théorie française pour l’art et les pratiques artistiques” (74). Cette relation avec les milieux artistiques peut expliquer l’attrait des critiques chinois pour la *French Theory*, alors qu’ils fréquentaient les campus américains. Mais Cusset montre comment les auteurs français annexés par les départements de littérature – “champions de la subversion” – (94) ont été en fin de compte “ré-inventés”, soit “littérarisés” (87-89) en contradiction avec leur indifférence voire même leur hostilité à la littérature. Ils étaient plus soucieux de s’inscrire dans le champ de la philosophie. On devrait ainsi plutôt parler de lecture américaine de la théorie française (93) que de théorie française, quand il ne s’agit pas carrément de contre-emploi comme l’instrumentalisation de ces auteurs dans le cadre les *theological studies* (97-98). Lui conférer le statut de théorie est aussi un abus car pour Michel

[461] Revue créée en 1976 par Rosalind Krauss et Annette Michelson.

Foucault “Le structuralisme n’est pas une méthode nouvelle : il est la conscience éveillée et inquiète du savoir moderne” [462] . Cusset pointe les pratiques éditoriales qui ont sorti les textes de leur contexte ainsi que les chausse-trapes de la traduction : comment rendre des textes qui jouent à chaque instant sur les homophonies du français, les distorsions, les déplacements, les glissements... dans une langue étrangère ? (101)

Ces textes décontextualisés et les gloses américaines qu’ils ont engendrées ont aussi été traduits en chinois. Un exercice périlleux qu’a tenté de présenter succinctement Yang Xiaobin 楊小濱 [463] dans un petit opuscule intitulé *Ganxing de xingshi yuedu shi’er wei xifang lilun dashi* 感性的形式。閱讀十二位西方理論大師 [Formes de sensibilité. Lecture de douze grands maîtres théoriciens occidentaux] [464] . Ce livre est un exemple édifiant de ces itinéraires improbables, passant d’une langue à l’autre, imposés à des œuvres déjà complexes dans leur langue d’origine. Chacun des douze chapitres s’ouvre sur un titre donné par Yang, puis sur une reproduction de la couverture d’un livre “critique”, le plus souvent écrit ou traduit en anglais (le choix de ces documents résulte peut-être de la volonté de Yang de proposer un portrait de chacun des “grands maîtres”), puis suivent quelques pages de présentation, sans relation directe avec l’illustration sélectionnée. Heidegger, le premier auteur, est introduit par le titre *Zai shi yu si zhijian zhuixun chengming* 在詩與思之間追尋澄明 [Recherche de clarté et de limpidité entre poésie et pensée]. Yang a choisi la couverture du livre *Heidegger. The Introduction of Nazism into Philosophy*, traduction de Michael B. Smith du livre d’Emmanuel Faye *Heidegger, l'introduction du nazisme dans la philosophie,* publié en 2005. Pour Lacan, c’est l’ouvrage de Moustafa

---

[462] Michel Foucault. *Les Mots et les Choses*. Galllimard, p. 221. Citation reprise à François Dosse, *Histoire du structuralisme,* Vol II p. 5.

[463] Yang Xiaobin est né à Shanghai en 1963, il est diplômé de l’Académie des sciences sociales de Shanghai. En 1989, il part aux États-Unis et soutient une maîtrise à l’université du Colorado, puis un doctorat en littérature à Yale, une des universités pionnières dans la promotion de la *French Theory* aux USA (Cusset 89). Il enseigne ensuite à l’université du Mississipi (1998-2006), tout en donnant des cours à l’université normale de Pékin en 2002-2003. Depuis 2006, il est chercheur au laboratoire de recherche en philosophie chinoise de l’Academia Sinica à Taipei. Il est présenté comme poète, théoricien, philosophe (spécialiste de l’École de Francfort et du post-modernisme), critique littéraire et commissaire d’exposition.

[464] Il s’agit d’une édition taiwannaise de 2012 : YANG Xiaobin 楊小濱 (2012). *Ganxing de xingshi yuedu shi’er wei xifang lilun dashi* 感性的形式。閱讀十二位西方理論大師 [Formes de sensibilité. Lecture de douze grands théoriciens occidentaux]. Taipei : Lianjing chuban gongsi, 151 p. Les auteurs présentés sont Heidegger, Benjamin, Lacan, Adorno, Barthes, Lyotard, Deleuze, Foucault, Derrida, Baudrillard, Kristeva et le slovène Žižek.

Safouan *Jacques Lacan and the Question of Psychoanalytic Training* soit *Jacques Lacan et la question de la formation des analystes,* (1983), traduit et introduit par Jacqueline Rose, publié en 2000.

Pour chaque auteur Yang insiste sur les relations avec la création (musique, art, littérature...). Il prend soin d'expliciter plusieurs difficultés de traduction en donnant souvent l'équivalent dans la langue source, le français pour Lacan ou Derrida par exemple ou l'allemand pour Heidegger, mais le plus souvent en anglais (Deleuze, Foucault...) Voici quelques exemples qui pourraient constituer les bases d'un singulier glossaire : le lexique lacanien devient ainsi (37) *shengzhao* 聖兆 [sinthome], *zhengzhao* 徵兆 [symptôme], *shengren* 聖人 [saint homme], *hechengren* 合成人 [synth-homme], *Shengtuomasi* 聖托嗎斯 [Saint-Thomas]. Les jeux sémantiques que Lacan propose dans cette suite de termes sont évidents en français, mais sont perdus dans la traduction. De même pour le doublet *qushuang* ! 去爽 ! [Jouis!], *tingdao* ! 聽到！ [J'ouïs!]. Yang traduit avec plus de bonheur la politique de l'autruche par *tuoniaozhengce* 鴕鳥政策 et la politique de l'autruiche par *taniaozhengc*e 它鳥政策 [465]; *fuzhiming* 父之名 [le nom du père], *fuzhiming (jinling)* 父之命 (禁令) [le non du père]... Tout comme les traducteurs américains qui doivent passer par des détours explicatifs, Yang se fait aussi herméneute en éclairant le lecteur sur les glissements qu'opère Lacan d'un terme à l'autre. Pour Cusset, en effet les traducteurs des textes structuralistes ne sont pas seulement des passeurs de langue, mais des herméneutes (101).

Chez Barthes, Yang (60, 63) explicite *kedude* 可讀的 [lisible], *kexiede* 可寫的 [scriptible], *cidian* 刺點 [punctum], *zhimian* 知面 [studium], ou encore chez Deleuze (88-89) *shuzhuangde* 樹狀的 [arborescent], *jingshide* 莖式的 [rhizomatique], *sanweiyiti* 三位一體 [trinité]... Le vocabulaire foucaldien devient (94-96) *zaixian* 再現 [représentation], *houshe yishu* 後設藝術 [méta-art] *xingshangxue* 形上學 [métaphysique], *yituobang* 異托邦 [hétérotopie] ; ou encore pour Derrida (108-115) : *yanyi* 延異 [différance], 居間 *jujian* [hymen],

---

[465] "La politique de l'autruiche" : cf. Lacan, *Écrits I*, p. 24 : « il suffirait qu'en enrichissant d'une lettre sa dénomination proverbiale, nous en fassions la *politique de l'autruiche*, pour qu'en elle-même enfin elle trouve un nouveau sens pour toujours ». Séminaire consacrée à la lecture de *La lettre volée* d'Edgar Poe. Yang en utilisant une partie du premier caractère tente de rendre le jeu lacanien, mais ici il conserve la partie phonétique *ta* 它 [il ou elle au neutre] du caractère *tuo* 鴕 et soustrait le radical *niao* 鳥 [oiseau].

miyu 密語 [shibboleth], *luogesi* 邏各斯 [logos], *benshen* 本身 [ergon], *fushi* 附飾 [parergon]. Le lexique de Baudrillard (120) est traduit par *nixiang* 擬像 [simulacre], *nifang* 擬仿 [simulation], *guodu xianshi* 過度現實 [hyperréel], *chaomeixue* 超美學 [trans-esthétique], *xingsangxue* 形喪學 [pataphysique]...

Si ce livre a retenu mon attention, c'est aussi en raison de plusieurs sujets abordés par Yang Xiaobin, qui ont été aussi longuement discutés par Gao Minglu dans *Théorie de l'École du* yi : le tableau *Vieux souliers aux lacets* de Van Gogh commenté par Heidegger, *Les Ménines* de Velázquez analysé par Foucault dans « Les suivantes » ou encore le texte *La vérité en peinture* de Derrida.

Le paradigme sémiologique

Les théories du langage ont tenu une place de premier plan dans la Chine ancienne, à l'époque des Royaumes Combattants (IVe-IIIe siècle. av. J.-C.) Anne Cheng dans *Histoire de la pensée chinoise* consacre un chapitre à cet enjeu que représente le discours. En rappelant (106 puis 134) les similitudes des structures des caractères homophones et interchangeables, *bian,* l'un composé avec le radical de la parole [辯 argumenter], l'autre avec le radical de la lame [辨 discerner, discuter], Anne Cheng montre l'analogie entre "discours" et "découpage". Dans ce chapitre elle présente plusieurs théories dont celle du logicien Gong Sunlong 公孙龙 auquel Gao Minglu a recours pour définir le signe saussurien. De plus la notion de "discours" traverse plusieurs textes de Gao.

Ainsi, dans la conférence justement intitulée *Discours de l'art abstrait* [*chouxiang yishu xushi* 抽象艺术叙事] donnée au Today Art Museum de Pékin, dans le cadre du colloque « Discours esthétiques dans l'art contemporain — discussions concernant les questions de l'art abstrait chinois » en décembre 2006, dont les actes ont été publiés en 2007 par les éditions des beaux-arts du Sichuan, Gao (22-25) dénonce l'indigence de la critique et les théories de l'art contemporain qui n'ont recours :

> ... qu'à un seul l'outil simpliste tel que le modèle sociologique prenant et donnant des définitions à toutes sortes de phénomènes artistiques. Nous avons actuellement un vrai besoin d'approfondir l'union des disciplines linguistique, philosophie, esthétique, anthropologie, poésie, de mêler ces choses en un tout,

> pour trouver notre propre méthode et notre propre rhétorique. Elles ne concernent pas seulement le discours théorique, le discours de la création est en même temps de la plus haute importance.

Son ambition est de proposer une méthodologie [*fangfalun* 方法论] pour construire les possibilités d'un système discursif de l'esthétique et de l'art abstrait chinois. Pour cela Gao s'intéresse à la linguistique et introduit le lecteur à la sémiologie. Ce détour par Saussure lui sert d'argument pour légitimer sa propre théorie. Ce "cours de sémiologie" sera repris dans la troisième partie de *Théorie de l'École du* yi :

> Nous pouvons trouver un point de départ au fondement de cette méthodologie à partir de la question de la représentation. Sontag la première a mentionné que l'imitation grecque, non seulement était la base des peintures d'histoire au cours de plusieurs siècles en Europe, mais aussi la base théorique de l'abstraction de notre siècle. Elle a dit : "En réalité, toutes les connaissances et les réflexions concernant l'art en Occident sont limitées à l'intérieur de la théorie de la représentation et de l'imitation de l'art grec" [466] . J'ai discuté précédemment de comment ce concept de la représentation de l'art a dominé la notion d'art abstrait en Occident. [...]
>
> "Représenter" semble être depuis le XXe siècle le talent des gardiens de l'art chinois. Le réalisme est le reflet de la réalité sociale. Dans notre tête, l'art est une représentation. Mais ce concept de l'art qui représente directement le réel a été abandonné en Occident depuis longtemps. En même temps, cette "représentation" n'a jamais existé dans la Chine ancienne, nous n'avons jamais eu non plus dans la Chine ancienne ce concept de "représentation". En Chine il n'y a jamais eu un tel concept qui met directement en correspondance l'art et le réel. Pourquoi ce concept en Chine a-t-il perduré plus de cent ans, et qu'aujourd'hui on en parle encore ? [...]
>
> Discuter de la question de la "représentation", c'est aborder des questions de linguistique, nous commencerons par là. Je prends d'abord un exemple : Gong Sunlong 公孙龙, logicien du VIe siècle apr. J.-C. (*Zhongguo gudai gongyuan 6 shiji* 中国古代公元6世纪) de la Chine ancienne, a mis en avant la proposition

[466] Version française («Contre l'interprétation » in *L'œuvre parle.* Paris, Christian Bourgeois, coll. « Titres », no 104, p. 12. "En réalité aucune spéculation de la pensée occidentale, touchant à la nature de l'art, ne s'est écartée des limites de la théorie grecque d'un art d'imitation ou de représentation." (Texte écrit en 1964, traduit de l'anglais par Guy Durand. Pour spéculation, le *Grand Ricci* donne *sibian* 思辨, Gao a choisi deux termes 意识和反映 [conscience, connaissances et réfléchir, reflet].

> "un cheval blanc n'est pas un cheval" [467]. Celle-ci a des points communs avec la linguistique structuraliste moderne occidentale. Si nous faisons un dessin pour cette proposition "un cheval blanc n'est pas un cheval", nous pouvons découvrir qu'il correspond complètement à la linguistique structuraliste de Saussure. Le "caractère *ma* 马 [cheval]" correspond au mot "*tree*" de Saussure, c'est le caractère *shu* 树 ; les caractères "*bai ma"* [cheval blanc] désignent un cheval particulier, ils sont équivalents au mot "*arbor*" du dessin de Saussure, c'est un arbre particulier. (Ill. 35)

Dans ce passage Gao commet quelques erreurs : sur les dates du sophiste Gong Sunlong qui vécut au début du IIIe siècle av. J.-C. [468] ; sur le schéma du signe dans le *Cours de linguistique générale* (97) : *arbor* est le mot latin (l'image acoustique) qui désigne le concept "arbre" en français, ou "*tree*" dans la version en anglais (Saussure utilise deux exemples *arbor* et *equos* pris dans la langue latine). Ici, l'explication de Gao n'est pas valide. *Arbo*r ne désigne pas un arbre particulier (dans une longue explication il lui donne comme sens "grand arbre") mais le concept général d'arbre, l'idée de l'arbre. Gao construit toute sa démonstration à partir du paradoxe de Gong Sunlong, auquel il applique le schéma que Saussure propose pour représenter le signe linguistique : "Le signe linguistique est donc une entité à deux faces qui peut être représentée par la figure..." On ne peut donc pas appliquer ce schéma à un paradoxe. Jean Levi dans *La Chine est un cheval et l'Univers une idée* (74-76) montre combien ce paradoxe a été utilisé par les sophistes de l'École des Noms [*Mingjia* 名家], tirant profit du jeu sur la distorsion du sens des mots :

> La pratique de la langue des sophistes, loin de servir à l'élaboration objective des catégories du discours, va être utilisée à des fins subversives et nihilistes. [...] Le sophiste est un délinquant. [...] Le caractère frauduleux du personnage

---

[467] *Bai ma fei ma* "白马非马". Voir A. Cheng (1997). *Histoire de la pensée chinoise*. p. 142-147. Extrait du dialogue (trad. A. Cheng, p. 144).
- "Un cheval blanc n'est pas un cheval", est-ce logiquement admissible ?
- Oui.
- Comment cela ?.
- "Cheval" est ce qui nous permet de nommer la forme. "Blanc" ce qui nous permet de nommer la couleur. Nommer la couleur n'est pas nommer la forme. Voilà pourquoi je dis : "Cheval blanc n'est pas cheval".

[468] Le *Gongsun Longzi* selon le *GRN* est un mince recueil de textes philosophiques, fort corrompus. Anne Cheng (135) précise qu'il s'agit d'un faux, écrit aux alentours des IVe-VIe apr. J.-C. On retombe ainsi sur les dates données par Gao. Seuls les deux premiers chapitres seraient authentiques, dont celui « Du cheval blanc ». Dans *Théorie de l'École du yi* (95) Gao rectifie, mais il situe Gong Sunlong au Ve siècle av. J.-C. [*gongyuan qian wu shiji* 公元前五世纪].

> se manifeste de façon exemplaire dans le paradoxe « un cheval blanc n'est pas un cheval » de Kong-souen Long, lequel jettera le trouble et la confusion dans tous les esprits. La formule non seulement déstabilise les rapports logiques impliqués dans le système des désignations mais encore mine les fondements de l'ordre hiérarchique. [...] L'expression « un cheval blanc n'est pas un cheval » (qui vise à dénoncer l'arbitraire de la distinction opérée par la langue entre l'objet et ses qualités) fait mouche grâce à la charge métaphorique du cheval.

Anne Cheng aussi (137) précise que ce texte de Gong Sunlong est un des "plus problématiques de la philosophie chinoise. On a, en particulier, émis une multitude d'hypothèses quant à l'interprétation du paradoxe du cheval, mais dont aucune ne réussit à trouver une clé totalement convaincante...)".

Dans la suite du texte Gao inverse "signifiant" et "signifié" et propose une métaphore contestable pour expliquer la nature du signe (24) :

> Le schéma de Saussure explique ce qu'est un signe (*sign*) [*fuhao* 符号], le signe est précisément la relation de deux parties, le signifiant et le signifié. Le signe n'est pas telle partie du signifiant ou du signifié. Quand je donne mon cours aux étudiants, souvent ils peuvent penser par erreur que le signe est le "signifiant" ou le "signifié". Le signifiant est le concept, le signifié est l'image acoustique (sic), signifiant et signifié ne peuvent pas être séparés, c'est comme la relation entre un boulon et un écrou, quand boulon et écrou sont posés sur un établi, ils ne sont rien, il n'y a que quand ils sont associés qu'ils peuvent former un signe.

Cette image choisie par Gao n'est pas pertinente, car écrou et boulon sont séparables, alors que signifiant et signifié ne le sont pas. Les deux faces d'une pièce de monnaie seraient une métaphore plus convaincante pour expliquer la nature du signe : cette relation signifiant/signifié. Mais dans *Théorie de l'École du* yi*,* la confusion signifiant/signifié sera corrigée et la métaphore de l'écrou et du boulon ne sera pas reprise. Dans la suite de sa démonstration quelque peu laborieuse – (texte de 2006 – il revient à l'art abstrait (24) dont l'ambition est de "représenter les structures des concepts", puis montre les limites de la linguistique structuraliste (25) :

> Bien que la linguistique structuraliste ait stimulé la philosophie, l'esthétique et l'art modernes, ses limitations ont aussi conduit à sa critique par le post-structuralisme. Bien que le structuralisme ait fait une brèche dans les recherches sémantiques de nature traditionnelle, unilinéaire, historique, il a toujours stipulé catégoriquement un cadre structuré avec un centre et des

> extensions. La relation signifiant et signifié a aussi le soupçon de dualisme traditionnel. C'est pourquoi le post-structuralisme a mis en avant les concepts de texte et de contexte pour remplacer signifiant et signifié, comme ci-dessous, le schéma que j'ai dessiné pour le post-structuralisme, la relation texte et contexte devient encore plus une symbiose [en toi il y a moi, en moi, il y a toi – *Ni zhong you wo, wo zhong you ni* 你中有我，我中有你]. Cette relation est le signe (*sign*). Et le signe, où que ce soit chez Saussure est une intégration [*baorong* 包容], il est la simple fusion [*hebing* 合并] du signifiant et du signifié. Quand le signe est considéré comme une relation, et non pas comme un concept figé ou la combinaison d'une image acoustique stable, le signe est alors libéré. Si nous considérons que l'œuvre d'art représente un tel signe, dans ce cas, sa forme et sa structure sont plus libres, elle ne sera pas limitée, ou par le concept, ou par la forme, ou par l'abstraction, ou par le réalisme, elle est fusionnée, libre.

Trois ans plus tard, dans *Théorie de l'École du yi,* Gao précise ses intentions :

> J'avance quelques méthodes au sujet de la représentation occidentale du point de vue de la rhétorique, par exemple je procède à l'analyse des théories de la linguistique de Saussure, de l'iconologie de Panofsky et de la sémiologie du postmodernisme, en pointant la logique et les liens qui se développent entre elles. Pour finir j'explique que l'École du *yi* est différente de ces méthodes et positions narratives des théories occidentales. Je pointe que l'École du *yi* n'est pas comme les théories mentionnées ci-dessus, de telles méthodologies qui prennent comme rhétorique élémentaire la division et la substitution. Au contraire, elle s'ajuste dans les interactions et précisément la rhétorique et la méthode fondamentale de l'École du *yi* ne peut être qu'une totalité.

Il reprend une grande partie du texte de 2006 en proposant une définition plus claire du signe, et il établit un parallèle entre signifiant/signifié et forme/ contenu pour poser cette notion de "totalité" qui traverse tous ses textes :

> Nous voyons que cette relation entre le signifiant et le signifié ressemble beaucoup à la relation entre la forme et le contenu [469] . Le contenu se rapproche du concept, et la forme de l'image acoustique. Mais Saussure combine le signifiant et le signifié en un signe total, ce qui équivaut [à combiner] le contenu et la forme en une totalité. Ici, que ce soit le signifiant, le signifié ou le contenu, la forme, ils sont une totalité indivisible.

En considérant l'œuvre d'art comme une structure signifiante, Gao passe de Saussure à Panofsky :

> Si nous comprenons du point de vue de la sémiologie de Saussure la représentation de l'art, alors nous pouvons considérer la peinture ou des

[469] C'est aussi ce que dit Barthes dans *Mythologies*, p. 200-201.

> œuvres de n'importe quelle forme comme un art du signe (*art of sign*). L'œuvre d'art alors est une structure signifiante [470] , les relations entre les signes constituent le sens. Nous ne considérons plus une image (le cheval) dans la réalité comme une chose équivalente à une image identique dans l'œuvre d'art (le cheval, même si c'est un cheval extrêmement réaliste). Ils ne sont qu'une sorte “d'image acoustique” (signifiant), quant au quelque concept qu'il exprime (le signifié), il faut alors regarder comment cette image acoustique est structurée dans l'œuvre, quelles sont les relations entre elle et les autres images. Si on met dans une peinture une tête de bœuf, selon des compositions différentes, elle a la possibilité d'être une tête de bœuf, il est aussi possible qu'elle se transforme ou qu'elle s'étende à un autre sens. Par exemple le taureau de Picasso dans *Guernica* n'est plus considéré comme un taureau au sens commun de l'animal, mais devient tout un peuple, voire le représentant de l'humanité.

Il revient aussi sur le paradoxe de Gong Sunlong mais pour en déduire une des caractéristiques du signe définie par Saussure, sa nature arbitraire. Cependant son analyse ne convainc toujours pas, la formule de Gong Sunlong joue sur deux registres qui ne sont pas équivalents – la forme et la couleur – comme le rappelle Anne Cheng dans *Histoire de la pensée chinoise* (146) en présentant la conception nominaliste :

> Il n’est, en effet, pas possible de mettre sur un même plan les deux parties que seraient la couleur blanche et la forme cheval, celui-ci étant en lui-même un tout auquel la partie couleur se trouve subordonnée. Il y a donc en fait entre « cheval » et « blanc » un rapport, non de coordination, mais de subordination : le cheval est tout entier dans sa forme, il s’y identifie totalement, alors que sa couleur n’en est qu’une partie.

Or voici la nouvelle explication de Gao :

> Un cheval particulier de couleur blanche n'indique pas du tout ce “cheval” là en tant qu’idée. En d'autres termes, le cheval que nous avons généralement en tête est une idée, il n’est pas restreint par des facteurs comme une couleur précise, un poids, une taille voire un tempérament... Ainsi, “un cheval blanc” n'est qu'une image acoustique, une expression orale, ou une image similaire au langage, et c'est un signifiant, un point c'est tout. La théorie “un cheval blanc n'est pas un cheval” a montré qu'entre l’idée (le signifié) et l'image (le signifiant) il existe une possibilité de non-correspondance. À ce sujet, Saussure a donné un exemple. “Sœurs” [*zimei* 姊妹, sœur aînée et sœur cadette *ndtr.*], l’expression orale (image acoustique) de cette idée dans des régions de langues différentes sont différentes. En anglais, c'est *sister*, et en chinois c'est

[470] Ndtr. *fuhao jiegou* 符号结构.

> *zimei*. Mais tous indiquent cette idée de “sœurs”. Cette sorte de non-correspondance (*ambiguity*), dans la linguistique de Saussure est appelée l'arbitraire du signe (*arbitrary*). C'est précisément cette nature arbitraire du signe qui a fourni une base méthodologique à la recherche en iconologie de l'histoire de l'art et à la critique d'art sémiologique.

Gao fonde sa théorie en combinant l’apport de Saussure avec “les théories interactives, pluralistes post-structuralistes de Derrida, Foucault et d'autres”. Dans la section « Le post-structuralisme à l’épreuve du *yi* », je présente comment il tire parti des textes de ces auteurs français (*infra* p. 456-458).

En s’appuyant sur la sémiologie, Gao entrevoit sa théorie comme une passerelle entre les pensées occidentale et orientale. Cependant son argumentation reste confuse, malgré plusieurs schémas – parfois tout à fait inutiles – et nous éloigne considérablement des œuvres.

Déconstruction et post-colonialisme

D’autres raisons peuvent expliquer l’attrait chez les intellectuels chinois présents aux États-Unis dans les années 1990 pour la *French Theory,* prise dans un enjeu politique : la vogue des *Cultural Studies* dont l’essor est directement lié à la diffusion des idées structuralistes (Delorme-Montini, 184) ; le développement des *Subalterne Studies* dont le terrain initial est l’historiographie de la décolonisation indienne ; le développement des études de la post-colonialité – avatar direct de la *French Theory* – dans les départements de littérature (Cusset 153-155). Cusset précise (156) que le combat des intellectuels du tiers monde depuis la fin de la décolonisation, ne peut se faire qu’avec les “armes mêmes de l’adversaire”, et l’emprunt des termes “aux Lumières et au progressisme rationnel : démocratie, citoyenneté, constitution, nation, socialisme ou même culturalisme”. Les tenants des *Subalterne Studies* et de la post-colonialité doivent ainsi “*désoccidentaliser* les grands concepts du changement politique”. Outre Derrida qui dénonce dans *L’écriture et la différence* (11) ce qu’on appelle la pensée occidentale, “cette pensée dont toute la destinée consiste à étendre son régime à mesure que l’Occident replie le sien”, les intellectuels chinois, particulièrement concernés par ces questions, citent volontiers Foucault, Edward Saïd (*Orientalism* 1978)

et Homi Bhabha (*The Location of Culture 1984)* [471] . Une autre figure influente des études post-coloniales est Gayatri Spivak, née à Calcutta en 1942 et traductrice de l'œuvre phare de Derrida *De la grammatologie*, mais qui n'a pas particulièrement retenu l'attention des critiques chinois, elle n'est pas mentionnée dans les textes que j'ai étudiés.

Déconstructivisme et *Yi* : le consensus

La déconstruction ou "hypercritique", notion empruntée à Heidegger et proposée par Derrida, a pour but de mener une investigation dans les textes littéraires en traquant les "apories, les mises en abyme, les figures négatives, les signifiants en excès..." (Cussot, 132). Il s'agit de sonder les fondements de la philosophie occidentale depuis Platon en remettant en question la notion même de dualisme qui dévalorise implicitement l'un des deux termes pris en compte. Derrida invite à déplacer ces oppositions, mais sans les anéantir, en étant attentif aux termes dont on dispose dans une langue, car toute culture s'enracine dans un univers de pensée, une métaphysique implicite [472] . Ce travail passe par le processus que Derrida a nommé "différence", "processus producteur de différences, le processus par lequel diffèrent les concepts. Les concepts diffèrent, ne sont jamais en eux-mêmes [...] ... tout énoncé s'espace, se temporalise et c'est la condition même du langage, d'où le concept de *différance* (écart, espacement) [473] ." Or les universitaires américains, qui ont rarement lu les textes directement et intégralement, ont figé la déconstruction derridienne en un corpus d'injonctions générales, en distordant sa pensée, perdant ainsi "sa sinuosité stratégique, la souplesse du trajet derridien, jeu d'apories qui ont aussi pour fonction de ne jamais *ancrer* sa pensée" (Cusset 131). La déconstruction a été ainsi transformée en un objet maniable, utilisable, susceptible d'applications multiples – au service de mouvements tels que le féminisme, la lutte du post-colonialisme – entrainant les idées de Derrida vers le discours identitaire.

---

[471] Une traduction par Françoise Bouillot a été publiée par les éditions Payot en 2007 sous le titre *Les lieux de la culture: une théorie postcoloniale.*

[472] Cf. Colette Kouadio, <http://sos.philosophie.free.fr/derrida.php>. Consulté le 17 novembre 2013.

[473] *Ibid.*

En chinois le terme *jiegou* 解构 [déconstruire] sur lequel est construit *jiegou zhuyi* 解构主义 [déconstructivisme] est un terme, selon le *Xinhua xin ciyu cidian* 新华新词语词典 [Dictionnaire *Xinhua* des termes nouveaux] (2003, 164), emprunté justement à Derrida. L'influence de la déconstruction en philosophie et son usage dans la critique littéraire et artistique sont soulignés. Les deux exemples choisis sont extraits, l'un du numéro de *Wenyi bao* [Journal des arts et des lettres] du 25 septembre 1999 et l'autre du *Quotidien du peuple* du 16 septembre 2000. Dans l'explication philosophique qui suit la définition, il est précisé que l'origine du terme remonte à Husserl et Heidegger.
La critique du dualisme, objet de la déconstruction, ne pouvait que stimuler les théoriciens chinois, car comme l'a noté Vandermeersch, la pensée chinoise a créé un système corrélatif, étranger à un tel concept d'opposition, ce qu'illustre la relation complémentaire et non exclusive du *yin* et du *yang*. Gao Minglu (146) signale également que dans la philosophie et l'esthétique classique, la relation réalité subjective/réalité objective est pensée dans une unité [*heyi* 合一] et ne sont pas séparées mais complémentaires [*xiangfu xiangcheng* 相辅相成 : se compléter mutuellement].

En 2003, Gao introduit la notion derridienne de déconstruction dans le texte qu'il consacre aux artistes "maximalistes" dont il résume les spécificités, pour conclure en reprenant l'association de Huang Yongping, le *chan* moderne est le dadaïsme chinois et le déconstructivisme :

> 1) - Presque tous [les artistes maximalistes (ndtr.)] s'opposent à l'expression personnelle ou à la représentation de la réalité. Ils récusent que l'art puisse conférer un sens à l'œuvre.
>
> 2) - Ils pensent que le sens originel d'une œuvre d'art ne peut pas être interprété, l'interprétation elle-même est une autre forme de texte original. [...].
>
> 3) - Le "sens" n'existe que dans le processus et le changement, il suit le processus expérimental et la transformation de l'individu, ainsi, tous font grand cas du processus, et par divers procédés de "travail manuel", ils accomplissent le processus d'une certaine expérience. L'œuvre n'est qu'un fragment incomplet.
>
> 4) - Le développement du sens est sans limite, la limite maximale est le vide [*xuwu* 虚无]. Le vide ne peut être représenté par des formes, ce que l'on nomme "la grande image n'a pas de forme" (*gigantic form is intangible*) [*daxiang wu xing*

> 大象无形] [474] . Néanmoins, le “maximalisme” suggère l'absence de limite en utilisant la répétition de quantités, et un très grand “nombre” comme métaphore d'un infini éternel. En conséquence “beaucoup” [caractère *duo* 多 dans *jiduo zhuyi* 极多主义 (ndtr.)] n'est pas une quantité fixe, réelle. Au contraire c'est le vide, c'est une énumération contingente de beaucoup de similitudes, bien qu'il se montre sous une apparence d'ordre, de rationalité, de régularité. Ces relations entre quantité et infini proviennent de la tradition chinoise, et sont peut-être une influence et un développement du discours de la Révolution culturelle.
>
> 5) - Cela conduit certainement le “maximalisme” vers la méditation moderne du *chan* [*zen* 禅] : le dadaïsme chinois et le déconstructivisme. Ainsi la majorité d'entre eux recherchent une expérience similaire au zen et au nihilisme [475].

En 2009, Gao poursuit dans le chapitre II de *Théorie de l'École du* yi (48-49) l'explication de la notion de “sens” chez Derrida puis l'applique aux œuvres d'art et note un “consensus [*gongshi* 共识]” entre le concept *yi* (dont un des sens est précisément “sens”, “signification”) et le déconstructivisme :

> Le *yi* est le but suprême de l'art et des théories esthétiques en Chine. C'est justement parce qu'il est difficile à atteindre que l'esthétique classique chinoise reconnaît qu'aucun moyen d'expression langagier ne peut réellement le saisir. Soit “*le langage ne peut pas exprimer complètement les pensées*” qu'évoque le *Xici* du *Livre des mutations* [476].
>
> Mais nous devons clarifier, “*le langage ne peut pas exprimer complètement les pensées*”, cela ne veut pas dire que le langage ne peut arriver à exprimer la vérité, bien que le caractère *yi* contienne les sens de vérité et d'idées essentielles. “*Le langage ne peut pas exprimer complètement les pensées*”, en fait cela veut dire que tout mode d'expression exprime très difficilement cette juste “synthèse”, les relations entre les différents éléments, leurs états qui se font écho dans les interactions. Ainsi la “synthèse” est un état en mouvement,

---

[474] *Da xiang wu xing* 大象无形 : Gao ici reprend un extrait du chapitre XLI du *Daodejing* de Lao Zi (cf. Duyvendak, (trad.) (1987). *Tao Tö King Le livre de la Voie et de la Vertu*. Texte chinois établi et traduit avec des notes critiques et une introduction. Paris : Librairie d'Amérique et d'Orient - Adrien Maisonneuve, p. 98-99.

[475] Cf. Gao Minglu (2006). *Zhongguo Jiduo zhuyi* 中国极多主义 *Chinese Maximalism* [Maximalisme chinois]. Chongqing : Chongqing chubanshe, p. 4-5. Huang Yongping avait dès 1986 associé le dadaïsme au postmodernisme (*supra* p. 436).

[476] Ndtr. *Xici*, 系辞 [Le grand commentaire] : *Shu bu jin yan], yan bu jin yi* 书不尽言，言不尽意. Traduction en anglais : *The written characteres are not the full exponent of speech, and speech is not the full expression of ideas*, in LI Yage (trad.) *Zhou Yi* 周易 *Book of changes*, Changsha, Hunan chubanshe, coll. « The Chinese - english bilingual series of chinese classics », (1993) 1996, p. 312. Dans l'édition française, la traduction proposée est : *L'écrit ne peut pas exprimer entièrement les paroles. Les paroles ne peuvent pas exprimer entièrement les pensées*. In WILHELM, Richard (trad. et commentaires), PERROT Étienne, (trad.) *Yi King Le livre des transformations*. Orsay : Librairie de Médicis, (1973) 1994, p. 359.

> elle n'est pas statique. C'est pourquoi, il est difficile de la décrire et de l'expliquer complètement [477].
>
> En Occident, ce n'est qu'à la période postmoderne que la linguistique et la philosophie ont commencé à comprendre les limites du langage. Inversement, à l'étape du modernisme, que ce soit la linguistique structuraliste ou l'art moderne, il y avait une totale confiance en soi : la conviction que les formes artistiques pouvaient entièrement remplacer et recouvrir le sens exprimé par la subjectivité de l'artiste.
>
> Par contre, les théories du déconstructivisme occidental et de l'esthétique classique chinoise ont une certaine compréhension commune du langage, le déconstructivisme dénie au langage le pouvoir de décrire l'essence. Sans doute, le *yi* du déconstructivisme désigne plus explicitement le sens (*meaning*) [*yiyi* 意义], spécialement c'est la signification (*significance*) [*yiyi* 意义] qu'un objet (une œuvre, un texte, un événement) produit. Et le *yi* dans l'esthétique classique chinoise est différent de l'essence et de la vérité, il est peut-être un peu plus complexe. Mais sur ce point de la signification qui prend forme dans un mouvement et un processus, les théories esthétiques de la Chine ancienne et du déconstructivisme arrivent à un consensus.
>
> Le déconstructivisme, dans les analyses des œuvres d'art ou des textes, possède un tant soit peu quelques éléments de l'esthétique traditionnelle orientale, cela peut contribuer à notre compréhension du *yi*.
>
> Par exemple, Derrida, premier philosophe du déconstructivisme, pensait que le "sens" dans un texte n'est jamais clair, abondant, unanime, et qu'il ne peut jamais correspondre de manière stable. Il est toujours distendu, dissocié et changeant. C'est pourquoi, l'essence du "sens" des œuvres d'art est toujours instable et indéterminé (*instability*).

À la fin de son livre (146-147) Gao résume le concept de métaphysique puis en vient à prendre en compte la structure sociale et celle du pouvoir, montrant comment le déconstructivisme est en adéquation avec les luttes sociales, peut-être ici Gao subit-il l'influence américaine qui a instrumentalisé les idées de Derrida :

> Ce dualisme est considéré comme la base des théories philosophiques occidentales traditionnelles et de la structure primaire du langage pour exprimer l'essence du monde et les théories de la connaissance. Dans cette structure, la métaphysique est une catégorie a priori et aussi une faculté de connaissance. On dit qu'elle est une faculté de connaissance, car elle est une analyse du monde extérieur ainsi qu'une théorie de la conscience du sujet qui pense le monde. Par exemple, Kant en voulant analyser la raison pratique et le jugement de l'homme, a d'abord cherché si l'homme avait ou non la capacité de

[477] Ici, Gao emploie le terme *qihe* 契合 dont il propose comme équivalent anglais *synthesis.* Chez Jiang Yuhui, *qihe* est rendu par "*la convenientia"* [convenance, accord parfait, harmonie].

connaître ces mondes objectifs extérieurs. Autrement dit, il a examiné la structure de la raison pure de l'homme. Cette analyse l'a conduit à la nécessité d'avoir un langage et une structure bien ordonnés, parce que ce n'est qu'ainsi qu'il a pu distinguer la structure du monde extérieur. Par conséquent, ici apparaît un paradoxe : parce que tous les êtres (les choses) et l'environnement (la scène) sont semblables à la pensée de l'homme (l'homme), ils sont toujours dans une incertitude changeante et des interférences et interactions, la pensée de l'homme et la structure du langage ne peuvent pas être une totalité de manière statique et séparée de la structure mouvante du monde extérieur. Peut-être, la division dualiste elle-même du monde subjectif de l'homme et du monde extérieur est justement problématique. Par conséquent, Kant a été aussi obligé de confier au domaine mystique la partie inconnaissable de la pensée de l'homme, il l'a nommé la chose en soi.

Que ce soit le système de valeurs ou la méthodologie, que ce soit le système philosophique de l'esprit absolu ou le système social d'une pluralité d'individus, les pensées philosophiques et sociologiques en Occident sont depuis toujours régies par un mode de pensée fondé à l'intérieur d'un cadre pyramidal, c'est un concept pyramidal. Au Moyen-Âge ou au cours des périodes totalitaires, ce qui se trouvait au sommet était “l'autorité”, au dessous c'était les nobles, les groupes sociaux et les individus inférieurs, ils adoptaient toutes sortes de moyens pour prendre le pouvoir afin de remplacer ce sommet de l'autorité pyramidale. La philosophie et la culture postmodernistes en projetant leur déconstructivisme, ont voulu souligner une sorte de désorganisation pluraliste, profonde, c'est la démocratie individuelle du bas vers le haut, elle insiste sur les individus, la fonction de l'individu est la subversion de tout langage et toute opération totalitaires. Dans un pays démocratique, particulièrement dans une démocratie telle que celle des États-Unis, le pouvoir du président est contraint par le pouvoir de la société des individus et des citoyens (communautés et associations). Le porte-parole des individus est le système légal, ceux de la société civile est le parlement, c'est l'institution de la séparation des trois pouvoirs [478] (Ill. 36).

Ainsi, le système de la séparation de la société moderne en Occident doit avoir une rhétorique et une syntaxe conformes à un travail de description. Les symboles (la sémiologie) et le post-structuralisme sont une philosophie et une linguistique critiques, ce qu'ils veulent subvertir c'est tout le système de la langue. Derrida et Barthes ont tranché selon le texte même et Foucault selon le système du discours de l'autorité, mais “il n'y a pas de langue en dehors du discours”. De plus, le discours dont parle Foucault comprend le système judiciaire, le système du mariage, celui de la sexualité, et même les prisons, les musées etc. Nous ne pouvons arbitrairement transformer ces discours, parce qu'ils avaient déjà une signification historique et culturelle avant notre existence, et de plus ils avaient déjà standardisé et étaient en train de standardiser nos pratiques, nous sommes obligés de pénétrer dans un tel système de pouvoir. À

[478] La séparation des trois pouvoirs, soit législatif, exécutif et judiciaire. (ndtr.)

> l'intérieur du postmodernisme, les théories de Foucault, Derrida et Roland Barthes forment un ensemble cohérent. Nietzsche aussi, en parlant du système du pouvoir, est à l'origine du postmodernisme, et certainement aussi Wittgenstein avec ses nombreux travaux de recherche sur l'aspect du langage.
>
> La structure de la société en Chine ressemble aussi en apparence à une pyramide. En fait, il n'en est rien, quelle que soit la période ancienne ou moderne. Si nous dessinions aussi un schéma, alors ce devrait être un grand cercle recouvrant des petits cercles innombrables, ou disons, d'innombrables petits cercles qui constituent un grand cercle (Ill. 37).
>
> Dans cette structure, les petits cercles, bien qu'ils puissent devenir des grands cercles, leurs structures intrinsèques élémentaires sont identiques au discours du pouvoir, elles ne peuvent pas s'échanger, se substituer, c'est-à-dire qu'elles ne peuvent pas produire une révolution véritable, parce que les structures primaires des groupes sociaux et des clans ethniques sont identiques.
>
> Le système d'organisation familiale, clanique en Chine est particulièrement important, c'est pourquoi la Chine en fait n'est pas pyramidale; D'ailleurs, aucune "pyramide" n'est apparue. Que nous allions au Shanxi ou au Yunnan, nous pouvons voir un palais local grandiose identique à la Cité interdite de la capitale, dans chaque région de Chine, voire dans tous les clans – par exemple le clan de Liu Wencai – tous ont leur propre système clanique particulièrement précis [479] . Ces systèmes, bien qu'éloignés de l'autorité centrale – les fonctionnaires peuvent y agir à leur guise – copient cet empereur éloigné et s'agrandissent jusqu'à pouvoir même finir par absorber ce "grand cercle" déjà corrompu.
>
> L'Occident souligne cet individu microscopique, subvertissant ainsi une structure pyramidale du totalitarisme. Mais en Chine c'est différent, la société chinoise admet que notre fonctionnement de l'autorité soit dans une relation réciproque de pouvoir monarchique et de clan patriarcal "souverain-sujet, père-fils". Ainsi la Chine n'a jamais eu "d'individu", n'a jamais reconnu l'individu. Nous admettons exister dans une petite unité, une unité clanique, ou tout autre unité, mais nous n'avons jamais admis qu'au centre de la société il y ait un membre unique, un individu.

Ce long extrait attirera les foudres de Wang Nanming, diplômé en sciences politiques, qui quelques années après la sortie du livre de Gao, en dénoncera les faiblesses (*infra* p. 629-630). Mais ce passage et les précédents montrent l'impact de la philosophie de Derrida sur Gao Minglu en raison peut-être de ses liens avec Norman Bryson, historien d'art disciple de

---

[479] Ndtr. 刘文彩 Liu Wencai, (1887-1949) né dans le Sichuan, à Dayi, despote local, à la réputation détestable, il est le propriétaire terrien honni, spoliant les paysans, représenté dans l'œuvre réaliste-socialiste monumentale *Rent Collection Courtyard* réalisée pendant la Révolution culturelle par des enseignants et des étudiants de l'institut des beaux-arts du Sichuan, œuvre reprise récemment par Cai Guoqiang (à partir de 1999) puis Li Zhanyang (en 2007). Ce personnage important serait en cours de réhabilitation.

Derrida, dont malheureusement aucun ouvrage n'a été à ce jour (fin 2013) traduit en français, bien qu'il ait écrit en 1987 un livre consacré à la peinture française de l'ancien régime :*Word and image : French painting of the ancient regime*. Dans *Théorie de l'École du* yi*,* Gao présente Bryson comme le chef de file de l'histoire de l'art sémiologique (utilisant dans ses recherches en histoire de l'art les théories de la sémiologie : le post-structuralisme français et le postmodernisme). Il remet en cause les fondements de la critique d'art touchant à l'interprétation de l'œuvre. Pour lui, texte et contexte ne font qu'un.
Comme le remarque He Guiyan, dans « Divergence méthodologique : les théories de l'art abstrait de Gao Minglu et de Li Xianting [480] », Gao Minglu porte un regard sur les pratiques des artistes, les concepts philosophiques et la structure sociale à travers le filtre de la déconstruction, en étant très attentif à la structure même des objets qu'il étudie. Il ne reprend pas mécaniquement ces modèles théoriques mais recherche en quoi ils se rapprochent de la pensée chinoise. En fin de compte, on pourrait dire qu'il cherche à démontrer que la déconstruction et l'analyse structurale sont inhérentes à la pensée chinoise, rejoignant ainsi Léon Vandermeersch (*supra* p. 428).

Le post-structuralisme à l'épreuve du *yi*

Gao Minglu a tendance à étiqueter les auteurs occidentaux selon deux critères, ils sont soit structuralistes soit post-structuralistes.
Le post-structuralisme serait né à Baltimore lors du colloque « The Language of Criticism and the Sciences of Man », organisé par l'université John Hopkins du 18 au 21 octobre 1966 [481]. Plus qu'une présentation des idées structuralistes, la rencontre fut une remise en cause des concepts, une prise de distance, en particulier par Derrida qui présenta son modèle de déconstruction. Si le terme post-structuraliste n'est apparu qu'au début des années 1970, le post-

[480] Texte paru dans le premier numéro de *Pipingjia* 批评家 [Critique], en septembre 2008, dans la rubrique "Forum des jeunes critiques", p. 66-71.

[481] Cette rencontre internationale organisée par deux enseignants de cette université, Richard Macksey et Eugenio Donato, avait comme ambition de faire découvrir les auteurs français. Étaient présents Roland Barthes, Jacques Derrida, Jacques Lacan, René Girard, Jean Hyppolite, Lucien Goldmann, Charles Morazé, Georges Poulet, Tzveran Todorov et Jean-Pierre Vernant. Roman Jakobson, Gilles Deleuze et Gérard Genette n'ayant pu se déplacer, ils avaient envoyé leur contribution qui ont été lues au cours de ce colloque (Cusset, 39).

structuralisme est bien né aux États-Unis lors de ce colloque dont les actes portent comme sous-titre « La controverse structuraliste » (Cusset 40-41).

Dans le troisième chapitre de *Théorie de l'École du yi,* le plus long du livre, Gao passe en revue les apports à l'esthétique des œuvres de Saussure, Peirce, Panofsky, Foucault, Heidegger, Shapiro, Derrida, ou encore Barthes. Le lecteur chinois prend la mesure de la portée internationale du structuralisme, de la sémiologie, de la psychanalyse lacanienne... très en vogue à la fin des années soixante dans les milieux de l'avant-garde. Gao en retient des éléments pour enrichir et moderniser l'esthétique classique orientale et la transformer en une théorie contemporaine. Il revient longuement sur la question de la représentation en art, précisant que celle-ci, à travers le réalisme, a dominé et empoisonné l'art chinois depuis le début du XXe siècle, alors qu'il n'y a jamais eu dans la Chine ancienne ce concept de "représentation", un tel concept selon lequel l'art aurait soi-disant besoin de refléter le réel. Ce que défend aussi Emmanuel Lincot "L'œuvre peinte en Chine ne se donne pas pour objet de *représenter*. Elle est entièrement l'idée, non de beauté mais de *respiration* [482]."

En passant de la définition du signe chez Saussure (signifiant/signifié) à la signification (forme/contenu) de la sémiologie [483], Gao montre comment appliquer la sémiologie à l'exploration des œuvres. Néanmoins, selon lui l'iconologie n'est pas appropriée pour analyser les œuvres classiques chinoises. Il prend comme exemple les peintures de paysage de Fan Kuan (955-1025), Ma Yuan (1160-1225) et Zhao Mengfu (1254-1322) et il insiste sur l'approche classique essentiellement métaphorique de la peinture en Chine (exemple de Guo Xi 郭熙 au XIe siècle). Dans la peinture chinoise, les concepts que Gao a présentés dans les chapitres précédents soit le principe *li* 理*,* le concept *shi* 识, la ressemblance *xing* 形, sont indissociables et interagissent pour former de nouveaux composants désignés par *li fei li* 理非理 [le principe du non-principe], *shi fei shi* 识非识 [le concept du non-concept], *xing fei xing* 形非形 [la ressemblance de la non-ressemblance]. Ce sont les éléments-clés en

---

[482] LINCOT, Emmanuel (2010). *Peinture et pouvoir en Chine (1979-2009) : une histoire culturelle*. Paris : You Feng, p. 129.

[483] Cf. BARTHES, Roland (1957, 1970). « Le mythe, aujourd'hui ». *Mythologies.* Paris : Seuil, coll. « Points Civilisation », p. 200-204.

quelque sorte indéterminés de la peinture chinoise ainsi que de l'École du *yi*[484].

Dans la deuxième partie du troisième chapitre « Principe, idée, ressemblance ont résolu la raison cruciale de la séparation du signe et du symbole », Gao montre les limites de l'iconologie en reprenant l'analyse de Panofsky du tableau de Van Eyck, *Portrait des époux Arnolfini*, et en comparant avec l'étude réalisée du point de vue féministe par Linda Seidel. Il montre que ces deux historiens d'art, l'un structuraliste, l'autre post-structuraliste, arrivent à deux interprétations différentes. Gao propose la théorie classique dénommée "l'harmonie et le juste milieu [*Zhonghe* 中和]" pour suppléer aux défauts de l'iconologie [485]. Il donne comme exemple d'une interprétation post-structuraliste le texte « Les suivantes », dans lequel Foucault analyse le tableau *Les Ménines* de Velázquez, puis il définit la notion de centre en s'appuyant sur Derrida, puis celle d'auteur en citant Barthes, Derrida et Foucault. Il montre les richesses et aussi les limites de cette méthode en prenant l'exemple du texte de Derrida *Restitutions de la vérité en pointure*, un texte sous forme de dialogue à plusieurs voix, concernant un tableau de Van Gogh *Vieux souliers aux lacets,* œuvre emblématique du discours postmoderne, qui a été l'objet d'une querelle entre Martin Heidegger et Meyer Shapiro. En conclusion de ce chapitre Gao Minglu considère que la théorie de l'École du *yi* assimile les points forts des différentes théories occidentales de la représentation, tout en remédiant à leurs limites, en tentant de combiner la sémiologie structuraliste de Saussure avec les théories interactives, pluralistes post-structuralistes de Derrida et de Foucault. Il affirme ainsi son dessein de fonder une théorie totalement synthétique.

Une lecture chinoise de Foucault

Deux textes de Foucault ont plus particulièrement retenu l'attention des critiques chinois : le premier chapitre « Les suivantes » de *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* publié en 1966 et « Qu'est-ce qu'un auteur ? », texte de la conférence que donna Foucault le 22 février

---

[484] Pour la présentation détaillée de la théorie, cf. *infra* p. 553 *sqq*.

[485] Ce terme *hexie* 和谐 "harmonie" est actuellement un des slogans du pouvoir chinois : "créer une société harmonieuse".

1969 au Collège de France pour la Société française de philosophie et qu'il reprendra en la modifiant en 1970 à l'université de Buffalo (État de New York). Gao Minglu se réfère au texte anglais de cette deuxième conférence « What is an Author? », paru en 1979 dans *Textual Strategies*. Ce texte a été ensuite publié en chinois, à partir de la version anglaise, dans l'anthologie consacrée à l'esthétique postmoderne réalisée par Wang Qiuchuan et Shang Shui en 1992 [486].

Je reviens sur l'article de Duan Lian « Erreurs d'interprétation de la thèse sur les "Ménines" de Foucault » mentionné ci-dessus (*supra* p. 368). Selon Duan, traducteur de textes esthétiques occidentaux sur l'art moderne, comprendre Foucault à travers les éditions en chinois est très problématique, en raison des erreurs de traduction. Tout en précisant qu'il n'entreprend pas une étude des problèmes de traduction, que son intention est d'expliquer les concepts foucaldiens, en particulier ceux de "regard" et de "représentation", Duan démontre que ces défaillances du traducteur empêchent le lecteur de se saisir de ces concepts [487]. Son article est structuré en quatre grandes parties : mots-clés de l'interprétation [*dutu* 读图] de Foucault ; déconstruction de l'ordre de la vision ; défaut [*queshi* 缺失] du "regard [*ningshi* 凝视]" ; préjudice [*quesun* 缺损] de "représentation [*zaixian* 再现]".

---

[486] Outre ces deux textes cités ici, les Archives sur Michel Foucault signalent les traductions chinoises de : *Histoire de la folie à l'âge classique*. Taiwan : China Times, 1998. - 702 p. ; *Histoire de la sexualité*. Shanghai : Century Library Century publishing group of Shanghai, 2002. - 594 p. ; *Histoire de la sexualité*. Shanghai : Éditions du peuple, 2000. - 566 p., [Traduit par Biping She] ; *Il faut défendre la société : Cours au Collège de France*. 1976. Shanghai 1999. - 272 p. ; *L'Archéologie du savoir*. Pékin, 1998. - 272 p. ; *L'Archéologie du savoir*. Pékin, 2003. - 235 p. ; *Surveiller et punir*. Pékin, 2003. - 374 p. Dans *Catalogue des livres traduits du français en chinois* (214), la seule œuvre de Foucault répertoriée est une traduction par Sun Shuqiang et Jin Zhuyun de *Histoire de la folie à l'âge classique,* publiée en 1991 à Hangzhou par Zhejiang Renmin (260 p.) On peut aussi trouver une version chinoise (partielle ?) de *Naissance de la biopolitique*, en ligne sur *Art intern.net* (nº 129) <http://review.artintern.net/html.php?id=20482>. Consulté le 25 septembre 2011.

[487] Duan Lian, "par respect pour le traducteur", ne mentionne ni son nom, ni celui de l'éditeur. Mais les Archives sur Michel Foucault, <http//:michel-foucault-archives.org> (consulté le 25 septembre 2011), mentionnent les références suivantes pour la version chinoise de *Les mots et les choses* : Shanghai : Shanghai sanlian xueshu wenku, 2001, 506 p. Or ce livre est accessible en ligne sur le site *Sina* [*Xinlang* 新浪 ou Nouvelle vague] : <http://ishare.iask.sina.com.cn/download/explain.php?fileid=14383056>. Consulté le 2 décembre 2013. Les extraits donnés par Duan correspondent à cette édition. Le traducteur est Mo Weimin 莫伟民, né en 1965, professeur de philosophie à l'École de philosophie de Fudan. Il précise dans la préface qu'il a travaillé en collaboration avec Claude Imbert, professeure de philosophie à l'ENS à Paris. Une autre version, traduite par Zhang Yisheng 张毅生, plus ancienne, a été recensée en 1986 dans le quotidien *Clarté* (*supra* p. 182). D'après les informations communiquées en juillet 2014 par Madame Imbert, Mo Weimin révise sa traduction en vue d'une nouvelle édition.

Pour différencier chez Foucault les niveaux de lecture du tableau de Velázquez [488], Duan distingue quatre verbes : *jiedu* 解读 [déchiffrer] ; *miaoshu* 描述 [décrire] qui correspond à la première étape ; *chanshu* 阐述 [exposer (dans le sens de mettre en lumière)] pour la deuxième étape ; *quanshi* 诠释 [annoter, exposer] qui consiste à interpréter les problèmes de regard et de représentation dans l'œuvre de Velázquez. La quatrième étape est l'élaboration théorique à partir de l'interprétation. Duan précise :

> (J'invite à prêter attention aux différences des quelques verbes utilisés ici). Dans ces quatre étapes, il faut distinguer "exposer [*chanshu* 阐述]" et "interpréter [*quanshi* 诠释]". La mise en lumière [*chanshu*] de Foucault commence à partir de la description d'un mode de déchiffrage [*jiedu* 解读], ensuite il conclut par un résumé tout en préparant une interprétation des images. Interpréter [*quanshi*], c'est la continuité et l'approfondissement de mettre en lumière [*chanshu*], si on dit mettre en lumière [*chanshu* 阐述] on met l'accent sur l'analyse visuelle, alors que commenter, annoter [*quanshi*] insiste sur le niveau théorique [489].
>
> Chez Foucault, la mise en lumière et l'interprétation ne sont pas seulement l'exploration du sens ou des allusions symboliques de l'image dans les "Ménines", mais ce qui est le plus important c'est le recours au déchiffrage [*jiedu* 解读] de l'image des Ménines pour écrire ses propres idées sur l'ordre visuel [*zhixu* 秩序] de la représentation.

Pas plus que Gao Minglu quand il présente la sémiologie à ses lecteurs, Duan n'utilise les termes de dénotation/connotation [*waiyan* 外延/*neihan* 内涵 ou *hanyi* 涵义], aussi les expressions *jiedu* 解读 [déchiffrer] ; *miaoshu* 描述 [décrire] concernent la phase dénotative et *chanshu* 阐述 [exposer] et *quanshi* 诠释 [annoter, exposer] la phase connotative et interprétative. Pour souligner le concept de "regard" – que Gao d'ailleurs ne traduit pas en chinois, il utilise le

---

[488] FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1992, première édition 1966, p. 19-31.
Gao Minglu se réfère aussi à STRATTON-PRUITT, Suzanne (2002). *Les Ménines de Velázquez.* Cambridge : Cambridge University Press, 236 p. Comprenant le texte de Estrella de Diego "Représentation de la représentation : relecture des "Ménines" (p. 150 *sqq*.).

[489] *Jiedu* 解读 n'est pas répertorié dans le *Grand Ricci* ; le dictionnaire *Wenlin* propose "déchiffrer". Pour les autres termes cf. *Grand Ricci* : *chanshu* 阐述 : raconter et développer. Expliquer, mettre en lumière. *Chan* 阐 : ouvrir, mettre en lumière ; expliquer, exposer, développer, commenter; grand et vaste ; *quanshi* 诠释 : expliquer, commenter, interpréter ; *quan* 诠 : expliquer, disserter, commenter, interpréter ; discerner le vrai du faux, examiner, apprécier, juger ; allusion, comparaison ; la vérité sur une affaire, l'explication ultime (d'un phénomène) ; la vraie raison (de qc) ; *shi* 释 : expliquer; interpréter ; explication; commentaire; exégèse...

terme anglais *gaze* – Duan Lian, qui préconise l'emploi de *ningshi* 凝视[490], détaille comment Foucault "tire la question du regard" en décrivant la toile de Velázquez : le "voir et être vu" dans le processus du regard. Il lui attribue une fonction de déconstruction latente :

> Ces multiplicités de regards font des va-et-vient, la représentation [*zaixian* 再现] devient possible, [...] Ici, en définitive, qui regarde qui, qui est aussi regardé, qui représente qui, qui est représenté, c'est un problème de réciprocités dont les réponses seront toujours sans fin; de là Foucault a pointé l'absence de point de départ et l'incertitude de la représentation, c'est une déconstruction de l'ordre visuel de la représentation des images.

L'élaboration théorique du concept de représentation que Foucault aborde dans la deuxième partie de son texte « Les suivantes » est analysée par Duan en faisant appel à la sémiologie « *Fuhao de nengzhi he suozhi wenti* 符号的能指和所指问题 [Les questions des signifiants symboliques et des signifiés] », tout en se référant à l'expression classique "*Yan bu jin xiang* 言不尽象", attribuée à Wang Bi 王弼 (226-249). Commentateur précoce et génial des textes classiques – le *Daodejing* de Lao Zi, le *Yi Jing*, le *Lun yu* ou *Entretiens* de Confucius – dans son commentaire du *Yi Jing,* Wang Bi transforme la formule "*yan bu jin yi* 言不尽意" en "*yan bu jin xiang*、*xiang bu jin yi* 言不尽象、象不尽意" que l'on peut traduire par : "les mots [*yan* 言] n'expriment pas entièrement les images [*xiang* 象], les images n'expriment pas entièrement le sens [*yi* 意]". Notons que Foucault dans « Les suivantes » (25) formule aussi dans un style brillant cette irréductibilité du langage à la peinture et réciproquement :

> ... Mais le rapport du langage à la peinture est un rapport infini. Non pas que la parole soit imparfaite, et en face du visible dans un déficit qu'elle s'efforcerait en vain de rattraper. Ils sont irréductibles l'un à l'autre : on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit, et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe...

Duan Lian rattache la démarche de déconstruction de la représentation de Foucault au post-structuralisme :

---

[490] *Ningshi*, 凝视 : regarder fixement, fixer son regard sur. Selon Duan Lian *ningshi* évoque aussi le lieu – une place assignée – où se tient le spectateur dans le système de la perspective mis en place à la Renaissance.

> [Dans] « Les suivantes », le premier chapitre de *Les mots et les choses* de Foucault se termine ainsi : “finalement la représentation n'est plus sous le contrôle de ceux qui sont représentés, c'est pourquoi, la représentation peut devenir la représentation de formes pures [491]”. Dans les formes pures de la représentation, le contenu [492] a déjà été élidé. C'est pourquoi certains universitaires veulent classer Foucault parmi les post-structuralistes, mais Foucault lui-même ne l'admet pas. Néanmoins, bien que *Les mots et les choses* soit une œuvre précoce de Foucault, éditée en 1966, le structuralisme à cette époque n'était pas encore à la mode, la pensée académique de Foucault possédait déjà la volonté de déconstruire.

Ayant dégagé les concepts de Foucault – “regard” et “représentation” – Duan Lian explicite cette déconstruction de l’ordre de la représentation dans la deuxième partie de son texte « Déconstruire l’ordre visuel [*Jiegou shijue zhixu* 解构视觉秩序] » :

> Nous pouvons voir, à partir du rapport des mots-clés “regard” et “représentation” que le but de Foucault qui déchiffre *Les Ménines* est de pointer, par la multiplicité des regards, les va et vient [*wangfu* 往复] de la représentation, et ensuite d’en déconstruire l'ordre. La raison pour laquelle Foucault en est capable, c'est qu’il a saisi et exploité le paradoxe latent dans la multiplicité des regards et les représentations réciproques. Ce paradoxe est exactement la distance entre le signifiant et le signifié en sémiologie, qu'il a traité avec précision et de façon pénétrante dans *Ceci n'est pas une pipe*, un texte en relation rédigé plus tard.

En s’appuyant sur deux chapitres de *Les mots et les choses* – « La prose du monde » [493] et « La représentation » – Duan Lian présente ensuite en détail le concept de représentation et l’ambition de Velázquez qui, dans ce tableau, interroge le dispositif même de la représentation. Duan reprenant le vocabulaire foucaldien, utilise plusieurs verbes pour différencier les niveaux

---

[491] Mo Weimin a traduit cette dernière phrase ainsi (21) : 因最终从束缚[自己的那种关系中解放出来，表象就能作为纯表象出现。[Puis libérée finalement de ces relations qui l’entravaient, la représentation peut alors se montrer comme pure représentation].
Duan Lian ne précise pas clairement s’il traduit ou s’il se contente de résumer ce passage : 最后，再现不再受制于被再现者，于是，再现得以成为纯粹形式的再现. Chez Foucault (31), il s'agit d'une pure représentation (ce que traduit Mo) et non d'une représentation de formes pures : "Et libre enfin de ce rapport qui l'enchaînait, la représentation peut se donner comme pure représentation”. À part le choix contestable du terme *biaoxiang,* la traduction de Mo suit à peu près le texte de Foucault.

[492] Duan dit “*neirong yi bei xiaojie* 内容已被消解”. Foucault parle de sujet : “Ce sujet même – qui est le même – a été élidé.” Mo parle aussi de sujet *zhuti* 主体.

[493] Duan Lian utilise le verbe *shuxie* 书写 [écrire] pour traduire *prose* dans le titre de Foucault. Prose se traduit habituellement par *sanwen* 散文.

et les sens donnés au mot “représentation” : *mofang* 模仿 [imiter] soit la *mimesis* ; *biaoxiang* 表象 [Représentation, figure, image], un terme emprunté au vocabulaire de la psychologie (*supra* p. 369). Duan l’utilise pour rappeler le principe de ressemblance [*Xiangsixing* 相似性] de la représentation dans l’art occidental depuis l'Antiquité grecque – “imiter et reproduire sur la surface de la peinture l'apparence extérieure visuelle des objets, ce que l'on appelle l'image *biaoxiang* 表象”. C’est justement ce terme qui désigne un premier niveau de représentation que le traducteur Mo Weimin a choisi pour rendre le concept de “représentation” que Foucault élabore. Duan Lian relève avec pertinence cette erreur de Mo, *biaoxiang* et *zaixian* ne recouvrant pas les mêmes notions.

Duan décrit ensuite les échanges de regards *kan* 看 [regarder] dans le tableau de Velázquez, en insistant sur la fonction du miroir, pour montrer comment le peintre a construit son œuvre sur ces relations visuelles qui fondent le dispositif que Foucault discerne et déconstruit. Duan réserve le verbe *ningshi* 凝视 [regarder] pour désigner ces lignes de “regards” entre les personnages qui forment différents ensembles structurés. Dans la version en chinois, regard est traduit par *muguang* 目光 soit d’après le *Grand Ricci* : la vue, la vision, le regard ; coup d’œil et dans un sens figuré, clairvoyance. Ces défauts de traduction de ces mots-clés comme les désigne Duan Lian entraînent “une dissonance des liens entre le texte et le contexte, et rend la thèse de Foucault obscure et incompréhensible”.

Duan examine le tout premier paragraphe du texte « Les suivantes » , que je traduis ainsi (j’ai souligné les verbes chinois qui concernent le “regard”) :

> Le peintre est debout devant sa toile, légèrement en retrait. Il regarde [*kanzhe* 看着] son modèle ; peut-être est-il en train de réfléchir s'il ajoute ou non une dernière touche de pinceau, mais peut-être aussi n'a-t-il pas encore posé la première. Le bras tenant la brosse, incliné sur la gauche, tourné dans la direction de la palette, est, un instant, immobile entre les couleurs et la toile. La main habile est suspendue au regard [*muguang* 目光] du peintre ; ce regard [*muguang* 目光] à l’inverse tombe aussi sur le geste résolu. Entre la fine pointe

> de la brosse et le regard d'acier [*gangyi muguang* 刚毅目光], une scène va se déployer [494].

Le texte de Michel Foucault (19) :

> Le peintre est légèrement en retrait du tableau. Il jette un coup d'œil sur le modèle; peut-être s'agit-il d'ajouter une dernière touche, mais il se peut aussi que le premier trait encore n'ait pas été posé. Le bras qui tient le pinceau est replié sur la gauche, dans la direction de la palette; il est, pour l'instant, immobile entre la toile et les couleurs. Cette main habile est suspendue au regard, et le regard, en retour, repose sur le geste arrêté. Entre la fine pointe du pinceau et l'acier du regard, le spectacle va libérer son volume.

Dans ce passage, Duan conteste l'utilisation de *muguang* pour "regard", mais on peut relever d'autres défauts : Mo Weimin a sur-traduit mais aussi sous-traduit, en particulier l'avant-dernière phrase dans laquelle justement Foucault pose le premier jalon de sa démonstration. Car dans *fanguolai ye luozai yi jueding de zishi* 反过来落在已决定的姿势 [mot à mot se retourner/à l'inverse, aussi, tomber sur, position/posture/geste, déjà, déterminé/décidé], il est difficile de comprendre "... en retour, repose sur le geste arrêté." De même les démonstratifs ne sont pas bien placés, et Foucault ne précise pas de quel regard il s'agit, alors que dans la version chinoise il s'agit du regard du peintre [*huajia de muguang* 画家的目光].

Duan analyse un autre passage du texte de Foucault, démontrant ainsi l'impossibilité pour le lecteur chinois de saisir le sens du texte original [495] :

> Bien que nous soyons sous l'attention de ce regard [*muguang* 目光], nous sommes aussi ignoré par lui [...]. Mais inversement, le regard du peintre [*muguang* 目光] parce qu'il est tourné vers le vide qui lui fait face hors du tableau, c'est pourquoi, chaque témoin oculaire [*mujizhe* 目击者] présent, il les considère et il les accepte comme modèles ; de ce lieu défini mais neutre, ceux qui regardent attentivement [*zhushizhe* 注视者] et ceux qui sont regardés [*bei zhishizhe* 被注视者] changent sans arrêt. Quels que soient les regards

---

494 Texte original : "画家在他的画布前站得稍稍靠后一些。他看着他的模特儿；也许，他在考虑是否增加最后修饰的几笔，但也有可能他的第一笔还没有落下。握着刷子的手臂向左倾斜着，朝着调色板的方向；它一时停在画布与颜料之间。熟练的手被画家的目光悬住了；这种目光反过来也落在已决定的姿势上。在精美的刷子尖与刚毅的目光之间，一幅场景将展现出来"。

495 "尽管我们被这个目光所注视，但也被它所忽视，.....。但是，反过来说，画家的目光，因投向油画以外的自己正面对着的空虚，所以，凡是存在着多少目击者，它都把他们当作模特加以接受；在这个确切的但中立的场所，注视者与被注视者不停地交换。任何目光都是不稳定的，....., 主体和客体、目击者和模特无止境地颠倒自己的角色"。

> [*muguang* 目光], ils ne sont pas stables [...], le sujet et l'objet, les témoins oculaires [*mujizhe* 目击者] et le modèle, sans cesse inversent leur rôle.

Voici le texte original de Foucault (20-21) avec les passages omis volontairement par Duan Lian :

> Accueillis sous ce regard, nous sommes chassés par lui, [remplacés par ce qui de tout temps s'est trouvé là avant nous : par le modèle lui-même]. Mais inversement, le regard du peintre adressé hors du tableau au vide qui lui fait face accepte autant de modèles qu'il lui vient de spectateurs ; en ce lieu précis, mais indifférent, le regardant et le regardé s'échangent sans cesse. Nul regard n'est stable, [ou plutôt, dans le sillon neutre du regard qui transperce la toile à la perpendiculaire], le sujet et l'objet, le spectateur et le modèle inversent leur rôle à l'infini.

Pour critiquer cette traduction, Duan Lian se réfère aux versions française et anglaise tout en explicitant à nouveau la pensée de Foucault. Il choisit de traduire “spectateur” par *kanhuazhe* 看画者, mot à mot “celui qui regarde la peinture” :

> Pour le moment nous ne parlons pas du texte imparfait et choquant de ce passage français traduit en chinois, ni non plus des erreurs de traduction (comme témoins oculaires [*mujizhe* 目击者] pour spectateur [*kanhuazhe* 看画者]). En se référant à l'édition originale du texte français et à celle de la version en anglais, on peut voir qu'ici Foucault progresse en parlant des relations du regard [*ningshi* 凝视], soit les interactions entre regarder et être regardé, concernant l'échange de rôle qui se produit dans les regards réciproques, du peintre, du modèle, et des spectateurs [*kanhuazhe* 看画者]. L'intention est d'expliquer que l'indétermination du regard, c’est ce qui est masqué derrière la déconstruction de la représentation qu’il développera ensuite. Dans le texte original en français de ce passage cité, le terme technique de regard [*ningshi* 凝视] apparaît quatre fois, regardeur [*ningshizhe* 凝视者] et regardé [*bei ningshizhe* 被凝视者] apparaissent chacun une fois. Dans la version anglaise, *gaze*, le terme technique correspondant, apparaît aussi quatre fois. Le traducteur anglais, concernant “regardeur” et “être regardé” a pris une solution adaptée, en utilisant *observer* (équivalent du chinois) *guanchazhe* 观察者 et *observed* (soit *bei guanchazhe* 被观察者) pour traduire le français correspondant. Dans la version chinoise, le traducteur utilise quatre fois *muguang* 目光 (regard) pour traduire *regard/gaze* des versions française et anglaise, il n'a pas utilisé *ningshi* 凝视. En fait, le traducteur en chinois a employé *zhushizhe* 注视者 et *bei zhushizhe* 被注视者 pour rendre “regardant/observer” et “[être] regardé/ *observed*”, mais finalement sans pouvoir progresser, résultat, le concept *ningshi* 凝视 fait toujours défaut.

> Dans toute la première partie du premier chapitre de l'édition originale de Foucault, “regard” et ses formes transformées apparaissent au moins 31 fois, terme ordinaire et terme technique confondus. En conséquence, la traduction anglaise, en s'adaptant à la nature des termes et au contexte, a choisi d'utiliser des termes de substitution différents, “regard” pris comme terme spécifique a été traduit par *gaze*, celui-ci apparaît au moins 16 fois, seulement dans la première partie du premier chapitre. Le traducteur chinois s'est aussi adapté, le terme chinois *ningshi* 凝视 apparaît deux fois dans le premier chapitre de *Les Mots et les choses,* mais en jugeant selon le contexte, ces deux fois ne sont que des substituts du terme ordinaire et non pas du terme technique, il n'a pas continué à l'utiliser, en conséquence on peut ne pas le prendre en compte, de plus les autres catégories ont été traduites par *muguang* 目光 et non par *ningshi* 凝视.

Duan rappelle que la notion de “regard”, que Lacan a aussi explicitée de son côté (*supra* p. 370), est prépondérante dans l’ensemble de l’œuvre de Foucault qui aborde de plus en plus l’aspect politique en particulier dans *Surveiller et punir,* publié en 1975, près de dix après *Les mots et les choses*[496] . Cette notion concerne directement la question de la représentation, et ces deux concepts mal traduits échappent au lecteur chinois. Duan souligne aussi des incohérences grammaticales dans la traduction de Mo Weimin.

Comme pour la notion de “regard”, Duan insiste longuement sur l’importance du concept de “représentation”, non seulement chez Foucault qui y revient dans son échange avec Magritte, dans *Ceci n’est pas une pipe*, mais aussi chez les théoriciens de la culture visuelle contemporaine qui l’ont traité à travers la linguistique et la sémiologie.

Selon Duan Lian :

> Dans le processus d'interprétation ci-dessus, Foucault considère que le spectateur joue le rôle principal, précisément le “regard” du spectateur, qui découvre les regards des personnages dans le tableau. Les interactions des multiples regards et la transformation des relations témoignent voire contribuent à la réciprocité de la représentation, de cette façon l'ordre de la représentation est déconstruit. Foucault étudie *Les Ménines,* j'étudie *Les suivantes* de Foucault et à travers le texte j'interprète la peinture les Ménines de Velázquez, cet instant intervient dans mon expérience visuelle individuelle. Tout cela a aussi formé une réciprocité de lecture, a déconstruit la dimension à sens

---

496 FOUCAULT, Michel (1975, 1985). *Surveiller et punir. Naissance de la prison*. Paris : Gallimard, Coll. « Bibliothèque des histoires », 318 p.

> unique de la lecture. Si l'acte de lire peut être considéré comme une chose, alors quand Foucault déconstruit l'ordre visuel de la représentation, il fait aussi allusion, voire prédit consciemment ou non, la déconstruction de l'acte de lire et de l'ordre du texte.

Les interactions de ces deux concepts, au centre du texte de Foucault, que Duan Lian s'attache à présenter, passent donc inaperçues dans la traduction de Mo Weimin. En étant très attentif au choix des termes, Duan donne un exemple de la complexité du passage d'une langue à l'autre pour transmettre des concepts très élaborés dans la langue source, surtout lorsque les termes ne sont pas distinctifs comme en français, où "regard" désigne à la fois un regard ordinaire et le concept "académique", alors qu'en anglais *gaze* permet de nommer ce concept spécifique de la théorie de la critique. Mais ce que ni la traduction de Mo, ni les explications de Duan ne transmettent, c'est la virtuosité du style de Foucault [497], irrémédiablement perdue dans la traduction.

Gao Minglu dans *Théorie de l'École du yi* commente aussi longuement ce texte de Foucault, mais en se référant à la version en anglais [498], il ne fait en effet aucune remarque sur la traduction chinoise. Son intention est de montrer l'importance à accorder au contexte dans la lecture postmoderniste des œuvres :

> Le postmodernisme a davantage insisté sur les facteurs sociaux en relation organique avec les nombreux aspects extérieurs à la composition des œuvres, c'est ce qu'on appelle le "contexte" dans la sémiologie appliquée à l'histoire de l'art. Un exemple typique est l'étude de Foucault au sujet du tableau *Les Ménines* de Velázquez. Ce qui est différent entre l'étude de Foucault et les études iconologiques de l'histoire de l'art traditionnelle, c'est qu'il ne considère pas *Les Ménines* de Velázquez comme une peinture réaliste représentant l'atelier d'un artiste solitaire, comme si le peintre décrivait la scène d'un artiste tout à fait ordinaire en train de peindre dans son atelier. Au contraire, Foucault le considère comme la représentation d'une sorte d'ordre du pouvoir occulte. C'est précisément cette structure du discours qui régule le langage et les actes du peintre, c'est ce dont nous discuterons un peu plus loin dans ce chapitre.

---

[497] J'emprunte ce terme à Jean-François Favreau dont la thèse porte sur les relations de Foucault à la littérature. FAVREAU, Jean-François (2012) *Vertige de l'écriture. Michel Foucault et la littérature (1954-1970)*. Lyon : ENS Éditions, coll. « Signes », 432 p. Yang Xiaobin (2012, 91-103) évoque aussi le "talent poétique" de Foucault.

[498] Gao donne comme référence de la version en anglais : "Las Meninas" in *The Order of Things: An Archaeology of the Human Science*s, trans. *Les Mots et les Chose*s. New York : Vintage Books, 1973.

Gao rappelle les différentes interprétations iconologiques du tableau de Velázquez, que Foucault ne commente pas, car il se focalise sur le dispositif de la représentation. Gao cite le dernier paragraphe du texte de Foucault, qu'il a traduit à partir du texte anglais [499]. Ce que je traduis ainsi :

> Peut-être dans cette œuvre de Velázquez les caractéristiques de la représentation de la peinture classique sont toujours conservées, et nous invitent alors à pénétrer dans un espace réel. La représentation ici a mis en œuvre réellement tous les artifices et les éléments qu'elle pouvait utiliser : ces figures et les expressions dans leurs yeux, ces physionomies saisissables ainsi que les attitudes adéquates, la représentation ici a réellement accompli ce qu'elle consent à nous donner (revenir au réel). Mais, au centre du processus que la représentation produit, nous regardons bien, comme s'il y avait quelque chose que nous ne pouvons pas voir, comme s'il y avait une chose déjà bien organisée qui n'était pas révélée. Elle semble être une 'personne', cette 'personne' qui fait la fonction de la représentation. Mais cette personne est négligée dans le tableau, sa fonction semble effacée.

Gao ne mentionne ni l'idée de la mise en abîme de la représentation (représentation de la représentation) que Foucault propose au début du paragraphe (31) ni le "sujet" qu'il traduit par *ren* 人, un terme proche du pronom indéfini [personne, homme, quelqu'un] :

> Peut-être y a-t-il dans ce tableau de Velázquez, comme la représentation de la représentation classique, et la définition de l'espace qu'elle ouvre. Elle entreprend en effet de s'y représenter en tous ses éléments, avec ses images, les regards auxquels elle s'offre, les visages qu'elle rend visibles, les gestes qui la font naître. Mais là, dans cette dispersion qu'elle recueille et étale tout ensemble, un vide essentiel est impérieusement indiqué de toutes parts : la disparition nécessaire de ce qui la fonde, — de celui à qui elle ressemble et de celui aux yeux de qui elle n'est que ressemblance. Ce sujet même — qui est le même — a été élidé. Et libre enfin ce rapport qui l'enchaînait, la représentation peut se donner comme pure représentation.

Dans ce dernier paragraphe, Mo, le traducteur contesté par Duan Lian, a respecté à peu près le texte de Foucault, bien qu'il n'emploie pas *zaixian* le terme adéquat mais *biaoxiang* pour traduire "représentation" : la mise en

---

[499] 可能在委拉斯贵兹的作品中仍然保留了古典绘画的再现特点，那就是它邀请我们进入一个真实的空间。这里的再现确实调动了它所有可以运用的手段和因素：这些形象以及他们的眼神，那些可以捕捉得到的表情以及恰到好处的姿态，这里的再现也确实实现了它给予我们的（还原真实的）许诺。然而，在再现发生的过程之中，我们都注意到，似乎有一个我们看不到的、似乎早已经组织好了的东西没有显现出来。它好像是一个‘人’，那个使再现发生功能的‘人’。然而，这个‘人’却在画面中被忽略了，它的功能似乎消失了。

abîme – “la représentation de la représentation classique” [*gudian biaoxiang de biaoxiang* 古典表象之表象] ; de même, contrairement à Gao, il traduit “sujet” par *zhuti* (*zhege zhuti —— shi tongyige zhuti* 这个主体——是同一个主体，被消除了), mot à mot “ce sujet : est le même sujet, a été supprimé” ; la fin de la phrase pourrait être rendue par “la représentation peut alors apparaître comme pure représentation [*biaoxiang jiu neng zuowei chun biaoxiang chuxian* 表象就能作为纯表象出现]” [500].

Les explications données par Gao Minglu – tout comme la traduction de Mo Weimin ou les commentaires de Duan Lian – montre que les idées de Foucault résistent à la traduction.

Gao, herméneute de cette pensée, explique (128) ce que Foucault entend par “ce vide essentiel” en convoquant Derrida (Je reprends entre parenthèses les termes en anglais donnés par Gao, et je souligne entre crochets quelques unes des expressions en chinois) :

> ... précisément ces regards (*gaze*) qui se tressent rigoureusement suggèrent une absence au centre de la scène. En conséquence, le regard (*gaze*) est la “présence” d'une non-présence du discours de l'autorité. Ainsi, le regard (*gaze*) n'est plus la vue (*seeing*) pure, mais une acuité visuelle (*gazing*) contrôlée par un système invisible. Bien qu'il soit invisible, il est une “présence éternelle”, il est le centre d'une non-présence.
>
> Concernant ce qu'est ce “centre [*Zhongxin* 中心]”, Derrida l'explique ainsi : “le “centre” n'est pas une forme de “étant-présent” (*present-being*), le “centre” n'est pas un lieu avec une forme naturelle, autrement dit, il n'est pas localement défini, mais il est une sorte de fonction, il est un non-lieu, d'innombrables

[500] Traduction de Mo Weimin : “也许，在委拉斯开兹的这幅油画中，似乎存在着古典表象之表象和它敞开的空间的限定。事实上，在这里，表象着手在自己的所有要素中表象自己，还有它的肖像，接受它的那些眼睛。它使之成为可见的那些面孔，以及使它存在的那些姿势。但是在由表象既汇集又加以散播的这个弥散性中，存在着一个从四面八方都急切地得到指明的基本的虚空：表象的基础必定消失了，与表象相似的那个人消失了，认为表象只是一种相似性的人也消失了。这个主体，----是同一个主体，被消除了。因最终从束缚自己的那种关系中解放出来，表象就能作为纯表象出现。”

> substitutions et signes (*sign substitutions*) s'y mêlent sans cesse et en produisent la fonction" [501].
>
> [...] Mais, le problème est qui organise ce regard (*gaze*) ? Est-ce Velázquez lui-même ? Certainement le peintre est l'exécuteur direct qui dessine ces éléments des regards (les regards [*yanshen* 眼神] de chaque personnage dans le tableau), mais, il n'est pas le metteur en scène de ce système des regards (*gaze*). Celui qui met en scène ce système de regards (*gaze*) est au "centre" dans un état de présence invisible.

Ce centre, "éternelle présence" (*invariable presence*) chez Derrida est un système de contrôle tout en étant aussi le concept "d'auteur" qu'ont exploré Barthes, Derrida et Foucault. Résumant ces écrits, Gao montre que l'auteur "n'est absolument pas un produit idéologique de la société, comme nous le pensons en général, au contraire, il est le producteur de l'idéologie sociale" :

> Mais que ce soit chez Barthes ou Foucault, l'auteur dont il est question n'est ni un écrivain ni un peintre qui serait vivant et possèderait une biographie concrète. C'est peut-être pourquoi dans son texte, Foucault n'a jamais utilisé le nom de Velázquez, mais utilise l'expression "ce [le] peintre" (*the painter*). D'après Foucault, "l'auteur" est porteur d'une fonction, comme le dit Foucault, "il" est un auteur au sens large, idéologique". L'"auteur" est "un produit de notre capitalisme industriel, il est désigné par le système de richesse de notre société. [...] dans la réalité, ce n'est pas l'auteur qui nous contrôle mais nous, en utilisant le nom de l'auteur, nous nous normons nous-même" [502].

Revenant à la critique d'art, la notion d'auteur – une théorie du discours du pouvoir – est selon Gao très proche de la notion d'"écran culturel" (*cultural screen)* [*wenhua pingzhang* 文化屏障], expression privilégiée par les critiques postmodernes en particulier les critiques féministes. Cet "écran culturel", invisible est le centre d'une absence [*bu zaichang de zhongxin* 不在场的中心].

---

[501] Référence donnée par Gao : Jacques Derrida, "The Theater of Cruelty and the Closure of Representation," in *Writing and Difference*, trans. Alan Bass (Chicago University of Chicago Press, 1978) p. 278-93. Il s'agit d'une conférence prononcée au Colloque international de l'université Johns Hopkins (Baltimore) sur *Les langages critiques et les sciences de l'homme,* le 21 octobre 1966. Ce texte a été édité dans *L'écriture et la différence*, chapitre X, p. 409-428 en 1967. La citation se trouve page 411 : Dès lors on a dû sans doute commencer à penser qu'il n'y avait pas de centre, que *le centre ne pouvait être pensé dans la forme d'un étant-présent, que le centre n'avait pas de lieu naturel, qu'il n'était pas un lieu fixe mais une fonction, une sorte de non-lieu dans lequel se jouaient à l'infini des substitutions de signes.* Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation est un autre chapitre de l'ouvrage (Chapitre VIII). Source, site <http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/structure.htm>. Consulté le 13 novembre 2011. Le même site propose l'intégrale de *L'écriture et la différence*.

[502] *Théorie de l'École du yi* (130). En français, "auteur" et "autorité" ont la même racine : *auctor/auctoritas* en latin qui dérive du verbe *augeo* « augmenter » et « garantir ».

“Inconsciemment notre expérience du regard et notre connaissance de l'esthétique sont entièrement intégrées par cet écran” [503].

Ce qui intéresse Gao dans ce chapitre de *Théorie de l’École du* yi*,* c’est le procès de l’iconologie qui, en recherchant une vérité historique, considère ce “centre” “comme un élément de l'arrière-plan social à vérifier, et qui n'a aucune relation directe avec l'œuvre”, alors que le postmodernisme affirme que “s'il n'y a pas de contexte, il n'y a pas de texte, s'il n'y a pas de texte, il n'y a pas de contexte”. Gao propose une analyse politique du contexte du tableau de Velázquez en raison de la sollicitation du peintre pour obtenir le grade de chevalier de l’Ordre de Santiago, qu’il recevra officiellement deux ans après avoir peint *Les Ménines*, “probablement la première œuvre dans l'histoire de l'art occidental montrant en même temps, dans l'atelier d’un peintre, le portrait d'un Roi encore en vie et celui d'un peintre”. Or Foucault laisse de côté ce type d’informations, il ne recherche pas le sens historique, véridique du tableau, mais les fondements “d’un système cognitif de légitimation”. Il met au jour “une critique du langage du pouvoir. Ce n'est qu’à travers elle que l'on peut obtenir l'autonomie et l'indépendance réelles de la langue, parce qu’elle fournit le plus de possibilités pour critiquer la culture et déchiffrer l'art.” Mais Gao voit toujours un soupçon de dualisme dans les théories postmodernes et post-structuralistes. Et la théorie de l’École du *yi*, fondée sur les trois principes de l’esthétique classique, privilégiant l’unité et la synthèse remédie à ces défauts (138-139) :

> ... peut-être pouvons nous enrichir la théorie de l’École du *yi*. Car, que ce soit le modernisme ou le postmodernisme, leurs contradictions entre les mots et l'image, leur limitation et leur contradiction entre le signe et le symbole peuvent se résoudre dans la théorie unifiée du principe, de l'idée et de la ressemblance de l'École du *yi*. Parce que les relations spatiales du principe, de l'idée, de la ressemblance restreignent n'importe quelle partie, elles ne servent pas à séparer les liens d'unité. Les trois conservent dans le changement et le mouvement leurs apparences extérieures ni vraies ni fausses [*sishi er fei* 似是而非] qui sont les caractéristiques du “principe non-principe”, de “l’idée non-idée”, et de la “ressemblance non-ressemblance”. Mais, cette “indécision”, ou disons cette combinaison non saturée du principe, de l'idée et de la ressemblance parvient exactement à une sorte de synthèse : le *yi*.

---

503 Gao propose comme référence : Laura Mulvey, « Visuel Pleasure and Narrative Cinema », publié dans *Écran 16*, nº 3, (Automne 1975) p. 6-18. Une version retravaillée a été publiée dans WALLIS, Brian, (ed.) *Art after Modernism : Rerthinkng Representation*, (New York, The new Museum of Contemporary Art, 1984), p. 361-374. Extraits dans *Art en théorie* p. 1047-56.

Dans le même numéro de *Pipingjia* (août 2009), Yin Zelin 殷泽林 traite aussi de la représentation dans un texte qu'il a intitulé, en s'inspirant de Foucault, « Une enquête de type archéologique sur les peintures de la "représentation" » [504]. En se référant aux traductions anglaises de Foucault ainsi qu'à certaines éditions chinoises de Gilles Deleuze, il interroge le concept de représentation au travers des *Ménines* de Velázquez, de *Ceci n'est pas une pipe* de Magritte, des *Boîtes de soupe Cambell* de Warhol.

Au-delà des idées, c'est au style de Foucault que Yang Xiaobin rend hommage. Le chapitre qu'il consacre au philosophe français dans son anthologie s'ouvre sur le titre « Talent poétique dans une pensée alternative » [505]. Il insiste aussi sur l'analyse de la toile de Velázquez, une œuvre qui illustre ce que Yang nomme le méta-art [*houshi* 后设].

Malgré les difficultés de traduction, que ce soit Duan Lian qui "corrige" la version chinoise ou Gao qui s'y réfère pour "légitimer" sa théorie, l'œuvre de Foucault a été étudiée scrupuleusement en Chine et a trouvé un écho fécond dans les milieux de la critique d'art [506].

L'art abstrait, confrontation de points de vue

Alors que l'art abstrait a nourri les querelles qui ont animé dans les années 1950 les débats du milieu de l'art en France, cinq décennies plus tard, en Chine, il soulève de nombreuses questions impliquant les contextes politique et historique. J'ai mentionné ci-dessus (*supra* p. 378-379) l'ambiguïté du terme *chouxiang* qui est utilisé pour désigner indifféremment des œuvres stylisés, non réalistes, figuratives ou abstraites, un usage "vague et nébuleux" tout comme en français.

---

504 YIN Zelin 殷泽林 (2009). « Guanyu "zaixian" de huihua kaoguxue leixing tanjiu 关于 "再现" 的绘画考古学类型探究 A Probe into Archeological Types of "representation" paintings [Une enquête de type archéologique sur les peintures de la "représentation"] ». In *Pipingjia* [Critique] nº 4, août 2009, p. 82-87.

505 YANG Xiaobin 楊小濱 (2012). « Linglei sixiang zhong de shiren caihua 另類思想中的詩人才華 [Talent poétique dans une pensée alternative] ». *Ganxing de xingshi yuedu shi'er wei xifang lilun dashi* 感性的形式。閱讀十二位西方理論大師 [Modes de sensibilité. Lecture de 12 grands théoriciens occidentaux. Taipei : Lianjing chuban gongsi, p. 91-103.

506 Dans ces échanges intellectuels, il est nécessaire de souligner la contribution de Claude Imbert, née en 1933, philosophe et logicienne, professeure émérite à l'ENS et professeure associée à l'université Fudan de Shanghai : Mo Weimin et Jiang Yuhui ont travaillé tous deux sous sa direction. Elle donne régulièrement des conférences en Chine.

Que ce soit Li Xianting ou Gao Minglu, tous deux rendent compte avec lucidité de l'évolution de leurs réflexions sur l'abstraction depuis les années 1980 et tentent de répondre à ces questions : Pourquoi la peinture abstraite dans la tradition de Kandinsky ou Malevitch ne s'est-elle pas développée en Chine [507] et existe-t-il un art abstrait spécifiquement chinois ?

Dans ce chapitre, les textes étudiés introduisent à des démarches qui abolissent la figure en privilégiant le geste, le processus. Les artistes concernés semblent explorer les limites qu'offrent la calligraphie ou la peinture au lavis. C'est finalement tout l'enjeu d'une abstraction qui serait typiquement chinoise. Deux conceptions critiques méritent d'être confrontées, deux manières opposées de nommer pour analyser les mêmes œuvres. D'un côté Li Xianting emprunte son vocabulaire au bouddhisme dans *Chapelet et traits de pinceau* et de l'autre Gao Minglu, pourvoyeur de *-ismes,* théorise avec *Maximalisme chinois.* En raison de cette rhétorique il est tentant de forger un nouveau terme : le *gaoïsme* comme on parle du maoïsme !

Li Xianting et l'art abstrait

Dans *"Art contemporain", le cas chinois : le jugement d'art au XX^e^ siècle*, Frédéric Le Gouriérec (26-38) analyse longuement plusieurs textes de Li Xianting écrits dans les années 1980 [508], en montrant la prééminence de la morale dans le jugement d'art. Li, formé à la peinture traditionnelle chinoise – la *guohua* – , cherche à légitimer, par la pratique économe du lavis,

[507] Rappelons que la première peinture chinoise reconnue comme abstraite serait une œuvre de Huang Rui, *Infinite Space*, (Ill. 17) réalisée en 1979. (Ainsi montrée par la galerie Boers-Li, à Pékin, en avril 2011, *supra* p. 245-246). Mais Zhang Wei, du groupe les Anonymes a réalisé des peintures abstraites dès 1976. (cf. Ill. 18), œuvres exposées par la même galerie Boers-Li.

[508] Il s'agit de « Shilun Zhongguo gudian huihua de chouxiang shenmei yishi : Zhongguo shanshui hua niao shenmei tezheng pianlun 试论中国古典绘画的抽象审美意识——中国山水花鸟画审美特征片论 [Essai théorique sur la conscience esthétique abstraite de la peinture classique chinoise : annexe sur les caractéristiques esthétiques des peintures chinoises de fleurs, d'oiseaux et de paysage] ». Initialement paru dans *Meishu* 1983 - 5, p. 16-19 ; « Zhongguo shuimohua de heli fazhan 中国水墨画的合理发展» [Développement logique de la peinture chinoise au lavis]*, Meishu 1986-1* (Texte remanié d'une conférence donnée en 1985 à Wuhan dans le cadre de l'exposition nationale de la Nouvelle peinture à l'encre, en réponse à l'article de Li Xiaoshan ; « "Xiandai shufa" zhiyi "现代书法" 质疑 [Remise en cause de la "calligraphie moderne"]. *». Zhongyao de bushi yishu* 重要的不是艺术 [L'important n'est pas l'art] ; « Zhanshi xingshi yu Zhongguo shuimohua de gexin 展示形式与中国水墨画的革新 [L'innovation de la forme de l'exposition et de la peinture chinoise au lavis] *».* In *Zhongyao de bushi yishu* 重要的不是艺术 [L'important n'est pas l'art]. Les deux premiers textes ont également été repris dans *L'important n'est pas l'art.*

l'abstraction qui apparaît dans l'art contemporain au début des années 1980. Il montre comment la peinture lettrée, dont le contenu est symbolique et le but est la recherche de "l'expression de l'intention spirituelle du sujet" (26), a su se libérer des contraintes d'une représentation réaliste. Pour Li, la peinture chinoise serait "*l'enregistrement précis* du *processus* (過程 *guocheng*) de l'activité artistique qu'est la peinture. [...] Le processus est tout le but de l'activité artistique". (Le Gouriérec, 33). Li célèbre ces peintres lettrés qui ont su s'affranchir de tout sujet de valeur, en particulier de valeur sociale, puisant leur plaisir dans l'acte de peindre. Mais précédemment (*supra* p. 251 *sqq.*) j'ai signalé un article paru dans *ZGMSB*, daté de 1988, dans lequel Li Xianting paradoxalement estimait que l'exploration des contraintes plastiques n'avait pas sa place en Chine, que l'artiste devait inscrire son travail dans un cadre social et incarner "l'âme de son époque". De même, concernant la calligraphie moderne, Li condamne les innovations en vogue chez les artistes des années 1980 qui, selon lui, ne font que dénaturer l'écriture (Le Gouriérec, 38). Ces contradictions révèlent les hésitations d'un critique réputé comme Li Xianting face à la complexité des problèmes à résoudre.

Processus et méditation, *guohua* et abstraction

La conférence que Li Xianting donne dans le cadre de l'exposition nationale de la nouvelle peinture au lavis (*Quanguo xin shuimohua zhan* 全国新水墨画展) à Wuhan en 1985, en pleine polémique provoquée par l'article de Li Xiaoshan attaquant violemment les peintres de *guohua*, a fait l'objet d'une publication dans le numéro de *Meishu* en janvier 1986 (8-12) avec comme titre « Développement logique [*heli* 合理] de la peinture chinoise au lavis ». L'article est illustré avec des œuvres à l'encre de Gu Wenda, Yan Binghui 阎秉会 et Li Jin 李津, œuvres abstraites ou proches de l'abstraction. Ce texte est composé de trois parties, « On doit abandonner ce concept de "peinture chinoise" », « Le sens remarquable de "processus" » et « L'abstraction pure est un développement logique [509] ». En le remaniant en 2000 pour l'insérer dans son recueil *L'important n'est pas l'art*, Li lui donne comme titre

[509] Soit respectivement *Yinggai paoqi "Zhongguohua" zhe ge gannian* 应该抛弃“中国画”这个概念 ; "Guocheng" de weida yiyi "过程"的伟大意义 ; *Chuncui chouxiang shi he luoji de fazhan* 纯粹抽象是合逻辑的发展.

« L'abstraction pure est le développement logique de la peinture chinoise au lavis », affirmant ainsi une filiation naturelle entre la *guohua* et l'abstraction.

Dans ce texte Li fustige les peintres qui se lancent dans des innovations à la recherche d'effets faciles [*baxi* 把戏, truc, tour de passe-passe] en attachant trop d'importance aux procédés techniques. Il condamne également les théoriciens qui tempèrent entre nouveauté venue de l'Occident et tradition chinoise, ironisant sur les formulations alors en vogue : *Zhong-Xi hebi* 中西合璧 [mi-chinois - mi-occidental], *Zhong ti xi yong* 中体西用 [le savoir chinois comme substance, le savoir occidental comme usage [510]], *shuainian bian fa* 衰年变法 [changement de méthode au déclin de la vie]. Li dénonce l'aliénation de la peinture chinoise, prise entre ceux qui tiennent à préserver la tradition et ceux qui veulent innover, mais en se soumettant aux règles de l'Occident. La réforme dans le domaine de l'art, initiée par Kang Youwei 康有为 [511] à la fin du XIX[e] siècle puis poursuivie par le peintre Xu Beihong — auteur en 1918 du rapport « Méthodes pour réformer la peinture chinoise » — s'est faite essentiellement en se tournant vers l'Occident [512]. Li note ainsi un profond désarroi chez les peintres "complètement déboussolés" [*buzhisuocuo* 不知所措] pris entre l'héritage de la *guohua* et la nécessité de changer. En préconisant d'abandonner la peinture traditionnelle au lavis, Li donne deux raisons : elle appartient au passé, son âge d'or est révolu, ses tentatives d'innovation ne sont pas convaincantes et ses adeptes (les guerriers de la tradition) l'ont fortement investie d'un sentiment de fierté nationale ; elle est de plus une entrave à l'innovation. Or la *guohua* est une technique comme une autre, elle doit avoir le même statut que les autres pratiques. Dans ce texte, Li plaide pour un art pluraliste, offrant aux artistes la liberté de choisir leur médium.

---

[510] Abréviation de l'expression *Zhong xue wei ti, xi xue wei yong* 中学为体，西学为用 attribuée à Zhang Zhidong 张之洞 (1837-1909), homme politique, ministre impérial de l'Éducation de 1907 à sa mort. Il préconisa les réformes à la fin de la dynastie Qing et encouragea les jeunes chinois à étudier à l'étranger. Il est à l'origine de l'abandon de l'ancien système des examens en 1903.

[511] Kang Youwei (1858-1927) : philosophe et lettré, fervent partisan de la réforme de l'art chinois. Il prit part aux Cent jours de réformes (du 11 juin au 21 septembre 1898), et s'enfuit au Japon après leur échec. Ses idées sur la modernisation de la Chine attirèrent nombre d'intellectuels et d'aristocrates (*GRN*).

[512] Li se réfère à ce propos à un article de Shui Tianzhong : « Zhongguohua gexin lunzheng de huigu 中国画革新论争的回顾 [Rappel des débats de la réforme de la peinture chinoise] » paru dans *Théories de l'histoire de l'art*, 1983, n° 2).

La partie centrale est consacrée au processus de l'activité artistique, enregistré par le "maniement du pinceau" [513], une caractéristique essentielle du lavis :

> Dès l'instant où le premier coup de pinceau du peintre entre en contact avec la soie ou le papier, les émotions, les sentiments se manifestent dans chaque trait de ce processus, jusqu'à la dernière touche. Qu'il soit aisé et direct, lent et haché, tantôt flottant, tantôt dur (*banjie* 板结), il est sans exception le reflet de la personnalité du peintre.

Convoquant Yan Zhenqing 颜真卿 (708-784), Wang Sengqian 王僧虔 (420-589) ou encore Su Shi (alias Su Dongpo) (1037-1101), Li insiste sur une des caractéristiques fondamentales de la calligraphie et de la peinture chinoise au lavis : la relation entre le "cœur" et la "main", soit l'inspiration [*xingling* 性灵] et la technique, la deuxième ne devant pas entraver la première, elle doit permettre la révélation du *shan* 善, beauté d'ordre moral que Li définit ainsi : "Ce qu'on appelle "bien" [*shan* 善] désigne la pureté et la sincérité des émotions et de l'inspiration humaines contenues dans l'œuvre [514] ." Li insiste ensuite sur la relation entre jugement esthétique et jugement moral :

> Selon l'esthétique traditionnelle chinoise, tous deux ne sont qu'une seule et même chose : le jugement d'une œuvre d'art est aussi un jugement moral, les qualités morales qui se révèlent dans les actes ordinaires et dans l'activité artistique ont un sens équivalent. Elles excèdent ces catégories éthique, sociologique de la morale [*daode* 道德] de l'attitude politique.

Déjà dans ce texte, citant le poète Zong Baihua 宗白华 (1897-1986), Li établit une correspondance entre l'activité artistique chez le calligraphe ou le peintre et la méditation *chan*, toutes deux permettant d'atteindre un degré moral "à un haut niveau idéalisé, purifié", mais chez le lettré, cette volonté d'"être sans activité mentale" [*wuxin* 无心] conduit à un fort sentiment de tristesse [*dandan de aichou* 淡淡的哀愁, mot à mot "tristesse froide"].

Li Xianting dans la dernière partie de son texte démontre comment cette attention au processus qu'enregistre le maniement du pinceau a conduit le

---

513 Cette partie du texte est reprise dans *Chapelet et traits de pinceau* publié en 2003 et présenté ci-dessous (p. 478 *sqq*).

514 Sens de ce caractère : le bon, le bien, expression de la vertu efficace [*de* 德]. Chez Lao Zi, avoir la bonté naturelle qui convient, ce qui permet une conduite appropriée. Exceller à. Habile dans l'art de; doué pour. (Cf. *GRN*). Yolaine Escande précise (*Traités chinois de peinture et de calligraphie,* Tome 2, p. 1096) : "Cette « bonté » ne désigne pas la générosité ni l'empathie, mais tout acte « moralement vertueux », qui permet d'avoir la conduite appropriée."

peintre à se détacher d'une représentation réaliste pour se concentrer sur la saisie des émotions, de l'inspiration. Li reprend ici, en se référant au peintre de paysage et théoricien Gu Ningyuan 顾凝远 [515] de la dynastie Ming, auteur du traité *Hua Yin,* l'opposition des concepts de "cru" et de "cuit" : cru [*sheng* 生] est associé à "primitif" ou "maladroit" [*zhuo* 拙] et opposé à "mûr, cuit" [*shou* 熟], soit habile, plein de dextérité, qui est associé à "élaboré" [*gong* 工]. Atteindre le niveau de "crudité" pour oublier l'"habilité" passe par l'héritage qui est la copie des modèles, le sujet à peindre devient indifférent. Li précise : cet "entrainement à l'encre et au pinceau, après être parvenu à la perfection, atteint 'l'absence de technique', c'est-à-dire on ne s'attache plus aux règles établies, mais la règle est la condition parfaite qui permet d'agir à sa guise". Pour Li, les artistes qui ne parviennent pas à cette "crudité" malgré un long entrainement, s'ils abandonnent [*paoqi* 抛弃] alors cet entrainement qui passe par la copie des modèles, en cherchant à exprimer directement leur inspiration, "il ne leur reste qu'à avancer vers l'abstraction pure". Ayant distingué abstraction froide rattachée à Mondrian, abstraction chaude et le *dripping* de Pollock, Li voit donc dans le lavis d'encre et ses matériaux fragiles la possibilité d'une abstraction typiquement chinoise :

> Naturellement, ce n'est cependant qu'en développant le facteur essentiel du "processus" jusqu'au sommet de la perfection, disons de ce point de vue, l'abstraction est le "pic" ultime de la peinture au lavis, mais ce n'est que si celle-ci s'accorde à perpétuer ses qualités spécifiques, et aucunement à sauter [*fei yue* 飞跃] par dessus son essence [*benzhi* 本质], ce serait le dernier sursaut avant son agonie [*huiguang fanzhao* 回光返照], parce que pour la peinture chinoise au lavis, une telle forme de langage est devenue trop habile [*shou* 熟].

Li Xianting n'est certes pas facile à suivre, les références qu'il propose traversent les siècles, mais aussi l'espace – Zola apparaissant rapidement pour ouvrir le passage sur la méditation *chan*. De plus, préconisant tout d'abord d'abandonner la *guohua*, il en fait ensuite l'éloge à travers le geste de peindre et lui trouve un salut dans l'abstraction "pure" qui rend compte de toutes les émotions du peintre. Cette conception de l'abstraction pourrait être qualifiée de "romantique" ou de "lyrique", car il ne s'agit pas d'une spéculation

---

[515] (c. 1585 - après 1645). Pierre Ryckmans présente rapidement ce texte dans *Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère* (96-97, 224) et juge "excellente" la théorie de la "crudité". J'emprunte ici les éclaircissements donnés par P. Ryckmans, p. 96.

sur le devenir de la peinture comme en Occident, où de nombreux artistes abstraits ont accompagné leurs peintures de manifestes théoriques. L'abstraction proposée par Li Xianting est tributaire de la personnalité de l'artiste, de sa conduite et de son respect des règles qui ont donné à la peinture chinoise son statut privilégié.

Chapelet et traits de pinceau, un texte "testament"

Le catalogue accompagnant l'exposition *Nianzhu he bizhu* 念珠和笔触 [Chapelet et traits de pinceau] a comme titre en anglais *Prayer Beads and Brush Strokes*. Initialement prévue en 2000, cette exposition après quelques contretemps, a été présentée à Pékin à la galerie japonaise Beijing Tokyo Art Projects en 2003. Le catalogue est trilingue : chinois, anglais (deux paragraphes n'ont pas été traduits) et japonais. Outre le texte de Li Xianting, il contient plusieurs entretiens avec les artistes participants (Yu Youhan, Ding Yi, Chen Guangwu, Lu Qing) ainsi que des notices introductives pour les autres artistes [516] . Avec ce texte écrit en 2000, complété en 2002 puis corrigé en 2003, Li Xianting signe sa dernière contribution en tant que commissaire d'exposition. Il s'attache à conforter le lien entre le lavis et la peinture abstraite, en rapprochant deux démarches apparues dans les années 1980 : les œuvres retenues pour illustrer le texte ont en commun "l'expérience artistique qui sonde [fouille *wajue* 挖掘] les ressources de la tradition chinoise", d'une part en s'orientant vers l'abstraction, d'autre part en explorant les limites de la peinture de paysage. Ces peintres de cette dernière catégorie sont associés au mouvement de la nouvelle peinture lettrée, ils ont poussé à l'extrême la technique "des rides", (répétitions de points et de traits concis et serrés) créant des œuvres très saturées mais qui restent figuratives [517] . En revanche, les œuvres sélectionnées pour l'exposition sont exclusivement abstraites et illustrent ce maniement du pinceau *yongbi* qui rend compte du

---

[516] Artistes participants : Chen Guangwu 陈光武, Chen Qiang 陈墙, Ding Yi 丁乙, Du Jie 杜婕, Li Huasheng 李华生, Liu Yi 刘毅, Lu Qing 路青, Ma Yanling 马嫣泠, Pan Ying 潘纓, Qin Yifeng 秦一峰, Shi Jinhua 石晋华, Wang Yun 王云, Xu Hongmin 徐宏民, Ye Xue 野雪, Yi Ling 伊灵, You Tingqi 游婷祺, Yu Youhan 余友涵, Zhong Shan 钟山, Zhou Yangming 周洋明.

[517] Li cite Xiao Haichun 萧海春, Chen Ping 陈平, Long Rui 龙瑞, Luo Ping'an 罗平安, Zhao Wei 赵卫, Lu Yushun 卢禹舜, Li Huasheng 李华生, Shou Juesheng 寿觉生, Zhu Daoping 朱道平...

processus auquel Li est si attentif [518]. Ce texte est donc le prolongement du précédent, à 15 ans de distance, d'où son intérêt pour comprendre la démarche de son auteur. Li y rappelle en effet son long cheminement intellectuel par rapport à l'art abstrait et confirme son attachement au processus d'élaboration de l'œuvre :

> Dans mon esprit, j'ai toujours eu un complexe avec l'art abstrait. Au début des années 1980, d'un côté je pensais que l'art abstrait était un moyen de déconstruire profondément le réalisme, d'un autre côté, ayant étudié la peinture chinoise traditionnelle au lavis, je ressentais une qualité 'abstraite' dans la correspondance directe entre les traits de pinceau et l'esprit, avec certaines qualités métaphysiques. J'ai encore comparé ces propriétés avec la musique dans « Essai théorique sur la conscience esthétique abstraite de la peinture classique chinoise » [519] [...]
>
> En 1982, j'ai commencé à collecter des œuvres abstraites et des textes théoriques, dont les œuvres de diplôme de Huang Yongping. En 1983, parce que j'étais le responsable de l'édition du numéro spécial de *Meishu* du mois de janvier sur l'abstraction [520], j'ai été renvoyé de *Meixie*.
>
> En 1985 j'ai écrit « L'abstraction pure est le développement logique de la peinture chinoise au lavis » [521]. En cette période pleine d'optimisme, l'art traditionnel chinois développait un art abstrait original. Dans un texte de cette époque j'ai souligné la signification du "processus" : "le 'maniement du pinceau' [522] est le cœur du langage utilisé par la peinture traditionnelle chinoise

---

[518] Li donne comme exemple Yan Binghui, Liu Zijian 刘子健, Shi Guo 石果, Zhang Yu 张羽, Fang Tu 方土, Zhang Jin 张进, Wang Tiande 王天德.

[519] Li date ce texte de 1985, mais il est paru dans le numéro de mai 1983 de *Meishu*, p. 16-19. Repris dans *L'important n'est pas l'art,* p. 1-25. Cet article est la suite d'une première partie publiée dans le numéro de janvier 1983 (p. 4-9) dans lequel Li abordait les nouvelles explorations de l'histoire de la peinture chinoise ancienne (« Shilun Zhongguo gudian huihua de chouxiang shenmei yishi : Zhongguo gudai huihua shi de jidian xin tantao《试论中国古典绘画的抽象审美意识——中国古代绘画史的几点新探讨 [Nouvelles explorations de quelques points de l'histoire de la peinture chinoise ancienne] »).

[520] Ce dossier contenait outre la première partie du texte de Li cité précédemment (p. 473, note 508), les textes de Xu Shucheng 徐书城 « *Ye tan chouxiang mei* 也谈抽象美 [Parlons aussi de beauté abstraite] » (p. 10-14) ; Zhai Mo 翟墨« Chou er you xiang 抽而有象 [L'abstrait comme image] » (p. 14-15) ; Mao Shibo 毛士博 « Woguo chuantong yishu zhong chouxiang yinsu chutan 我国传统艺术中抽象因素初探 [Premières explorations des éléments abstraits dans l'art traditionnel chinois] » (p. 16-18) ; Yang Aiqi 杨蔼琪 « Zatan huihua zhong de chouxiang 杂谈绘画中的抽象 [Discutons de l'abstraction dans la peinture] » (p. 19-21) ; Huang Yongping 黄永砯 « Tan wode ji zhang hua 谈我的几张画 [Parlons de quelques unes de mes peintures] » (p. 22).

[521] Voir précédemment (*supra* p. 474-475) les modifications apportées par Li au titre de ce texte ainsi qu'une présentation détaillée.

[522] *Yongbi* 用笔 maniement du pinceau, utilisation du pinceau. Shi Tao décrit plusieurs façons de manier le pinceau, le critère qui fonde la peinture et la calligraphie chinoise. (Voir RYCKMANS, Pierre, *Shitao. Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*. Paris, Hermann, « Savoir », 1996.)

> au lavis. Il est différent de l'attention que la peinture occidentale classique porte au résultat parfait, mais il excelle, en ce qui concerne la peinture, à 'enregistrer' clairement ce 'processus' de l'activité artistique." [...]

Les mots-clés utilisés par Li sont de deux registres : la culture de soi et la notion de complexité : *zhiliao* 治疗 [traitement thérapeutique] *Xiuxing yishu* 修性艺术 [Art cultivant l'esprit [523]], *fanfu* 繁复 [simple et compliqué], *jifan zhuyi* 极繁主义 [démultiplicationnisme ou maximalisme] ou encore *jijian'erfan* 积简而繁 [complexifier en accumulant le simple] [524].

Chapelet et traits de pinceau, agrémenté de nombreuses citations d'artistes*,* est organisé en trois parties auxquelles Li ne donne pas de titre. L'auteur analyse d'abord le mode de langage qui rassemble les peintres de l'exposition : un processus manuel complexe et répétitif [*fanfu de shougong guocheng* 繁复的手工过程]. Après avoir donné les motivations de plusieurs artistes – tous revendiquent un travail sur soi [*ziwo xiuxing* 自我修性] – il rapproche ce type de pratique de la religion et précise les similitudes qu'il voit entre ces démarches et les psalmodies bouddhistes et souligne une attention particulière à la temporalité. Reprenant des arguments de la critique d'art Liao Wen, il propose de voir aussi dans ces œuvres une part de féminité (même si la plupart des artistes sélectionnés sont des hommes [525]). Cette première partie se clôt sur le personnage de *Cent ans de solitude* qui écoule sa vie à broder son linceul, une illustration métaphorique du travail de ces artistes.

La deuxième partie est consacrée à la réflexion de l'auteur sur l'art abstrait et son intérêt pour les artistes qui explorent les ressources de la *guohua*. Li reprend ici en partie son texte de 1986 que j'ai présenté précédemment (*supra* p. 474-475) puis porte un jugement lucide et sans concession sur l'évolution de cette abstraction qui n'a pas su se distinguer des pratiques occidentales. Seuls les artistes qui se sont émancipés de l'image ont développé une œuvre originale. Li donne comme exemple l'école japonaise du Bokusho qui s'attache à représenter les structures des caractères plus que les caractères

---

[523] Traduction en anglais : *self-cultivating art*

[524] *Maximalism*, terme utilisé dans la version anglaise. Li Xianting forme cette expression avec les deux caractères 极繁 *jifan*, alors que Gao Minglu utilise 极多 *jiduo* (dans *jiduo zhuyi* 极多主义).

[525] Sur les 19 artistes de cette exposition, 6 sont des femmes : Lu Qing, You Tingqi, Du Jie, Ma Yanling, Pan Ying et Wang Yun.

eux-mêmes et tire parti des spécificités des supports et des outils. Ici aussi Li rapproche cette démarche qui pousse la calligraphie vers ses limites avec la récitation de mantra, la quête de l'insipide. Ainsi l'abstraction qu'il défend est nourrie de la longue et brillante tradition chinoise, elle reprend les mêmes outils et les mêmes supports pour donner vie aux concepts de la philosophie chinoise. Les artistes présentés dans cette partie, formés depuis l'enfance à la technique de la calligraphie et de la *guohua,* ont en quelque sorte répondu à son appel d'abandonner les modèles et de conduire la peinture au lavis vers la pure abstraction. Li en décrivant longuement l'élaboration de ces œuvres montre un profond attachement à la peinture traditionnelle chinoise.
Dans la dernière partie du texte Li témoigne d'un grand intérêt pour les artistes abstraits de Shanghai qu'il considère comme les précurseurs de cette approche de "complexifier en accumulant la simplicité". Il souligne l'influence de la philosophie chinoise, en particulier de Lao Zi, sur ces artistes. Le texte canonique "un engendre deux, deux engendre trois..." est en quelque sorte le fondement du processus d'accumulation qui intéresse Li Xianting. Ainsi, les raisons qui ont conduit de si nombreux artistes chinois à poursuivre dans les années 1990 une telle démarche d'abstraction "complexe" sont ancrées dans la culture chinoise.

L'attention au processus d'élaboration de l'œuvre, une astreinte à répéter indéfiniment un geste ou une forme simple – carré, croix, trait minimal – transforme la simplicité initiale, à laquelle les artistes renoncent [*yanqi* 扬弃 [526]] en une complexité "extrême". C'est ce mode de langage spécifique qu'analyse ici Li Xianting. En désignant ces traits de pinceau inlassablement répétés par l'expression *bichu* 笔触 [527], il relie implicitement le travail de ces artistes à la calligraphie, dont il condamnait les innovations. En effet, un tel procédé répétitif évoque bien l'apprentissage de la calligraphie, au cours duquel le néophyte est très vite confronté à la répétition contraignante et déconcertante d'un trait ou

---

[526] *Yangqi* 扬弃 : d'après le *Grand Ricci*, *yangqi* 扬弃a comme sens "développer ce qui est utile et rejeter ce qui ne l'est pas".

[527] *Bichu* 笔触 renvoie à la peinture chinoise et à la calligraphie. Ce terme ne se trouve pas dans le *Ci Yuan*, le dictionnaire d'étymologie. La définition dans le *Cihai* est *Zi hua. Zuo wen zhong suo biaoshi de bi* 字画、作文中所表现的笔, soit "l'énergie du trait expressif dans l'écriture, la peinture et la calligraphie". Ce terme qualifie la vigueur du style qui se manifeste dans la peinture, la calligraphie ou dans les œuvres littéraires. Chez Li Xianting ce terme qualifie un geste.

d'un point, conduisant souvent à une forme de lassitude qui peut démobiliser l'élève le plus motivé [528] . Une telle répétition évoque aussi l'apprentissage ascétique de la peinture lettrée dans la relation maître à élève décrite par Le Gouriérec (Thèse 41-42), l'élève se devant de recopier durant plusieurs décennies les œuvres de son maître et celles des Anciens avant d'oser faire œuvre personnelle. Cette copie se dit *linmo* 临摹, expression qui à l'origine concernait la copie des sceaux visant à s'imprégner du modèle.

Ce n'est pas la répétition formelle, telle que la composition sérielle de l'art minimal, qui retient l'attention de Li, mais plus que la répétition, c'est le travail de la main, proche des "travaux d'aiguilles" qui permet de faire le vide en soi :

> Si j'insiste sur le "processus manuel de répéter et de complexifier", c'est parce que les artistes, dans ce processus, parviennent à une sorte de cure et de guérison psychologique, voire physique, ou bien c'est aussi un processus pour travailler son esprit [*xiuxing* 修性], réconforter son âme.
>
> L'artiste taïwanais Shi Jinhua 石晋华, tout en marchant de long en large, trace au crayon de nombreuses lignes sur un mur. Non seulement il soigne une souffrance psychologique mais chaque fois il peut faire baisser son taux d'hyper-glycémie [529] . Li Huasheng 李华生 insiste : "Qu'est-ce que tu penses que je suis en train de faire ? J'expérimente le rien [*xuwu* 虚无] ! La meilleure forme artistique qui est capable de refléter le charme d'une personnalité est le rien. ... Nous sommes des personnes d'un monde invisible !"

Li revient sur son appréciation des œuvres de la nouvelle peinture lettrée et du lavis d'encre abstrait qui l'avaient attiré dans les années 1980, apportant ainsi des éclaircissements au texte de 1986 :

> Cependant, 17 ans après, j'ai un autre regard sur le développement de ces artistes. Premièrement, l'abstraction du lavis à l'encre de Chine, pour l'essentiel n'a pas dépassé les modèles de langage de l'abstraction occidentale et de l'expressionnisme abstrait. Le sens esthétique et le style n'ont pas non plus beaucoup progressé, la peinture abstraite à l'encre peut-elle avancer sur le long chemin qu'elle a encore à parcourir ? Je suis assez pessimiste. Deuxièmement, bien que les touches de pinceau répétitives des paysages de la peinture lettrée aient développé un type de processus, en fin de compte ce qui est peint c'est

---

[528] Ce procédé artistique n'est pas exclusivement chinois, l'économie de moyens, la répétition d'un geste élémentaire proche de l'écriture sont par exemple au cœur du travail de Pierrette Bloch (née en 1928). Cf. *Pierrette Bloch, dessins, encres et collages* de Serge Lemoine et de Lucile Encrevé (1999). Grenoble : Musée de Grenoble, RMN, coll. « reConnaître », 62 p.

[529] L'artiste est équipé d'un appareil pour mesurer son taux de glycémie pendant ces "actions-performances". [Ndtr.].

> encore du paysage. En 1985, dans l'exposition *L'abstraction pure est le développement logique de la peinture chinoise au lavis* et en 1990 j'ai aussi écrit « Défi de la calligraphie moderne : depuis l'origine commune de la peinture et de la calligraphie à leur convergence », j'ai souligné et prédit : “Pour se distinguer de l'art abstrait occidental, il faut toujours préserver la quintessence du maniement du pinceau de la tradition chinoise”, “la créativité qui n’est pas un plagiat... doit profiter à la solide tradition de la peinture et de la calligraphie. Depuis très longtemps les deux font un usage très varié du pinceau qui a engendré un trésor de formes ainsi que des qualités, des outils originaux qui peuvent certainement se différencier des formes modernes de l'Occident.”
> Ce que j'espérais c'était un art abstrait d'un nouveau type venu d'une transformation des ressources naturelles de la tradition.

Li Xianting témoigne dans ce texte de l’importance qu’il accorde aux œuvres. Il les décrit avec une grande sensibilité et sait communiquer sa passion au lecteur. Ainsi, décrivant *Les orchidées* de Shi Lu 石魯 (1919-1982), p. 7 :

> Les catégories soulignées par l'histoire comme “Tamponner l'encre à sceau”, “Net comme un rayon de soleil qui passe par le toit”, “dessiner au poinçon dans le sable” [530], sont le résumé des marques du processus du maniement du pinceau, elles représentent les signes d'une humeur, d'une mentalité spécifique. J'ai déjà analysé les *Orchidées* des dernières années de Shi Lu. Le maniement du pinceau semble à chaque avancée d'un demi-pouce avoir une difficulté, et les ensembles à l'encre, entassés, desséchés ainsi créés sont structurés en relation avec son esprit en souffrance, refoulé, c'est-à-dire un état d'esprit sans allégresse. Ici l'émotion subjective a outrepassé le pouvoir d'expression des éléments visuels et plastiques, elle s'est matérialisée directement dans le processus de l'action du pinceau. Considérant l'œuvre achevée, ces lieux de l'émotion peuvent presque tous être ressentis par les gens, en raison d'une utilisation spécifique des outils, des matériaux : chaque trait de pinceau, chaque couche, qu'il y en ait beaucoup ou peu selon la gravité et l'urgence, et même le mouvement du pinceau qu'il soit naturel ou artificiel.

Les œuvres accompagnent le lecteur, les artistes sont constamment cités pour illustrer les propos de Li, dont le jugement évolue à leur contact. Une telle proximité est assez rare chez les critiques chinois.

Évoquant sa rencontre avec Li Huasheng (p. 10-11), il écrit :

---

[530] Les expressions utilisées par l’auteur : *yin yinni* 印印泥 pour “tamponner l’encre à sceau ; *Wulouhen* 屋漏痕, terme de calligraphie désignant la qualité d’une cursive qui a deux interprétations : écrit comme l’eau coule sur un mur (d’un seul trait souple et continu); écrit comme un rayon de soleil perce du toit (d’un seul trait, net et précis) ; *Zhuihuasha* 锥画沙 : notion qui désigne en calligraphie la bonne maîtrise du tracé, surtout en matière de contrôle de la pointe centrée du pinceau [*zhongfeng* 中锋] (Source : *GRN*).

> C'est surtout en 1998, après avoir vu les paysages que Li Huasheng avait peints pendant une grande partie de sa vie, et qu'après la douloureuse expérience de dix années à aiguiser l'épée, il redoublait d'entrain, c'était vraiment ce que j'avais prédit et espéré. On était tombé d'accord sans se concerter, ce qu'il disait dans une discussion était identique avec les idées que je voulais exprimer : “Pendant plus de 10 ans, je me suis efforcé à ne pas peindre d'images, l'image nous est nuisible... ... les théories des six lois [de la peinture] et d'autres que nous avons trop étudiées, nous ne pouvons nous en débarrasser, c'est justement en raison des images. Tu peux mettre toute ta maîtrise technique, ta pensée en créant certaines images, mais elles ne sont pas toi. Comment faire ? Alors élimine l'image, garde l'habileté, recommence à peindre, en prenant ta technique peint à nouveau un ensemble et qu'importe les “coulures du toit”, en utilisant une technique gauche peint des carrés ... ... Je suis allé une fois au Tibet, j'ai écouté les mélopées des soutras des lamas, je pense que ma peinture a des similitudes avec les soutras,.. ..., *an ma ne ba mi mou*, seulement six caractères, pourquoi les chanter pendant autant d'années... ...., mon sujet consiste justement à peindre le temps de la peinture. Avec quoi mesurer la vie humaine, c'est le temps, ma vie s'y consume.”

Li décrit ensuite (15) le travail de Zhou Yangming 周洋明 (qui présente à mon avis des similarités avec les œuvres au stylo *bic* de Alighiero Boetti, tel que *Seguire il filo del discorso* de 1977) et celui de Du Jie 杜捷, deux artistes qu’il a découverts à Songzhuang après son séjour aux États-Unis :

> Zhou Yangming peint sur toile, trait après trait, des rangées de petites lignes. Il travaille chaque jour 10 heures et une grande peinture lui prend plus de trois mois. Il consume sa vie dans un processus de répétition de détails minutieux. On peut voir de subtiles différences dans les petits traits répétés sur la toile – passions humaines, fluctuations de l’humeur et alternances de sérénité – il retrouve le calme au cours de ce processus. L'œuvre de Du Jie diffère des petits tracés de Zhou Yangming. Elle ressemble au dessin des svastikas de la tradition chinoise : des lignes très minutieuses, ininterrompues, vont et viennent sur de petites toiles. De même on peut aussi voir des différences infimes dans la répétition de ces lignes précises. On ressent les variations de régularité et de nonchalance, ainsi que celles des émotions qui se révèlent quand l'auteur fait l'expérience de la mouvance de ces lignes.

La calligraphie a un statut bien particulier en Chine où elle occupe la place d’honneur. Elle est selon Li “la quintessence de l'esthétique de l'art traditionnel chinois”. Avec les outils et les supports communs à la technique du lavis, son apprentissage est un passage obligé pour les peintres. Les tentatives d’innovation ont aussi retenu l’attention de Li Xianting qui en

commente dans ce texte les dérives et raille les Occidentaux attirés par des effets gratuits (p. 11) :

> En Chine, la calligraphie contemporaine, qui a débuté dans les années 1980, a subi l'influence de l'école de Bokusho [531], mais a rarement obtenu son succès. En outre, parmi les tendances des plus obsédées de ce mouvement est celle de “peindre des caractères” : c'est-à-dire exagérer le dessin de la structure les caractères chinois, c'est un style affecté et désinvolte. En 1998, j'ai été surpris de voir que le British Museum avait collectionné sans le moindre regard ce genre de calligraphies chinoises, ce qui me causa une grande stupéfaction. À la fin des années 1980, dans la calligraphie contemporaine chinoise, est apparue une orientation s'opposant à l'école de Bokusho : la tendance à répéter beaucoup de caractères qui saturent la feuille comme Qiu Zhenzhong et d'autres. J'ai choisi pour cette exposition les calligraphies de Chen Guangwu. Il a étudié la calligraphie depuis l'enfance : par la méthode de répétition d'un trait ou d'un caractère, il développe un modèle de calligraphie en répétant des caractères simples, des composants de caractères, un seul trait, des signes de ponctuation pour saturer la feuille. Son œuvre souligne l'exécution traditionnelle en un seul jet, chaque pièce est l'écriture répétitive en un seul jet d'un caractère ou d'un composant de caractère. Il dit sur son travail : “J'écris un caractère tout en dissipant toutes les possibilités de les lire”, cette sorte d'écriture répétitive d'un caractère ou d'un composant de caractère est comme lire à haute voix le mantra de six caractères. Chen Guangwu dit aussi “cette répétition élimine le sentiment de l'art”. Ce qu'il recherche, c'est par “le choix de l'insipide” atteindre avec résolution les limites du néant.

En usant du vocabulaire imagé de la calligraphie, Li déclare sa profonde passion pour cet art qu'il connaît bien (11) :

> Au même moment, Chen Guangwu avec sa “méthode d'apprentissage des caractères pour enfants”, Chen Xiangxun avec sa calligraphie “d'apprenti”, Li Huasheng avec le “retour aux fondements de la tradition” se sont tous débarrassés des entraves des modèles traditionnels de la peinture et de la calligraphie. Ils ont déterré [*wajue* 挖掘] une forme d'expérience des ressources [qu'offrent] les techniques d'écriture traditionnelles chinoises. Tous ont tiré leur nourriture de l'efficacité essentielle de la peinture chinoise. En réalité, ils ont

---

[531] Voici ce que l'auteur dit précisément sur cette école (p. 11) : “j'ai exploré rapidement l'école *Bokusho* [*Moxiang pai* 墨象派] des années 1970 au Japon. Celle-ci a apporté une contribution au développement de l'art abstrait, mais est restée ignorée jusqu'à présent par les milieux de l'histoire de l'art dans le monde. Les artistes de l'école de Bokusho introduisent peu de caractères dans leurs peintures. Premièrement, ils utilisent la perception de l'esthétique abstraite de la structure même des caractères chinois, ils expérimentent le pouvoir expressif des structures abstraites; deuxièmement, ils utilisent les propriétés absorbantes du papier de calligraphie, les traces de pinceaux à poils fins ainsi que l'esthétique de l'encre monochrome, ils expérimentent le pouvoir révélateur des touches de pinceau, tout cela diffère des modèles et des qualités esthétiques de l'art abstrait occidental.”

> compris le principe esthétique fondamental de la peinture et la calligraphie chinoise en commençant à s'exercer dès l'enfance à écrire et à dessiner : c'est dans la connaissance et la pratique de la peinture, de paysage, de personnages, de fleurs et d'oiseaux, la technique de base de la calligraphie, un trait descendant à gauche, un à droite qu'ils ont appris par l'expérience les traits de pinceau, tel que commencer à ressentir le trait souple et continu (comme l'eau coule sur un mur), le contrôle de la pointe centrée. De plus, s'exercer et rechercher les techniques de base de la peinture et de la calligraphie peuvent souvent imprégner toute la vie d'un artiste. La calligraphie est la quintessence de l'esthétique de l'art traditionnel chinois, c'est pourquoi souvent par la critique de l'habileté d'un artiste – incisif, jeune et tendre, uni et lisse, énergique... – on apprécie la réussite artistique d'un peintre de lavis. Certainement ce n'est pas que je prône qu'il faille renouveler tous les styles de la calligraphie traditionnelle, mais j'insiste sur les singularités des ressources de la tradition qui sont déterminées par le style calligraphique (le concept) et non par l'image : comme la technique du pinceau "bois sec et raide" de Li Huasheng ; le mélange de plusieurs techniques comme la calligraphie en fins filaments de Chen Guangwu. Voilà justement un nouveau concept de calligraphie. Dans *Défi de la calligraphie moderne : depuis l'origine commune de la peinture et de la calligraphie à leur convergence*, j'ai écrit : "L'école de Bokusho est une application mécanique de l'école de l'abstraction", j'ai tenté de l'appeler "école du pinceau conceptuel". Bien sûr, tous à la fin font émerger une image visuelle, seulement cela concerne l'acte créateur, le résultat est différent dans la répétition d'un trait ou la répétition d'une image. Nous avons tous eu ce genre d'expérience, on peut imiter de manière très ressemblante une calligraphie, mais si l'habileté technique est insuffisante, ou incorrecte, on perd toute la saveur de l'original.

De même Li porte un regard perspicace sur l'œuvre de Yang Jiecang 杨诘苍 [532] (11-12) :

> Reprenons encore un exemple particulier : les encres de Yang Jiecang. En apparence, on voit une différence entre ses œuvres et l'art maximaliste (complexifier en accumulant le simple), mais dans leur essence, il y a des points communs. Yang dit : "On peut considérer que j'utilise l'encre de Chine depuis longtemps. En 1973 j'ai commencé à délayer l'encre en suivant le calligraphe Lin Junxuan 林君选 [533]. Sans changement pendant quelques années, le travail était simplement de préparer l'encre. En 1978 je suis entré à l'école des beaux-arts de Canton dans le département de peinture chinoise, toujours au contact de l'encre. Le vieux monsieur Lin Junxuan appelait son propre style : "les fourmis sortent du trou", je n'ai jamais vu une œuvre de Lin âgé, je pense qu'il

[532] Travaille et vit à Paris et Heidelberg (Allemagne) depuis 1989. Yang Jiechang est né en 1956 à Foshan, dans la province de Canton en Chine du Sud. Il est représenté par la galerie Jeanne Bucher.

[533] 林君选 Lin Junxuan (1908-1995) calligraphe, est né à Foshan.

> s'agissait d'une sorte de répétition de traits de pinceaux." En 1982, Yang Jiecang, en voyant à Pékin l'exposition des livres de Teshima Yûkei [534] de l'école Bokusho, a dit : "Je pense qu'il est possible de se tenir entre les deux pôles que sont Yukei et le respecté Lin." Au milieu des années 1980, Yang Jiecang, utilisant dans ses encres "l'accumulation des techniques de l'encre" de la tradition chinoise et aussi la manière des "fourmis qui sortent du trou" de Maître Lin, a accumulé l'encre sur le papier *xuan*, plusieurs dizaines de fois voire même plusieurs centaines de fois, de façon répétitive, couche après couche, il est arrivé à un résultat en apparence simple. Quand il réalisait ces œuvres à l'encre, il ne connaissait pas du tout l'art minimal occidental, de plus cet art minimal n'est pas équivalent, sa simplicité vient du compliqué : il commence avec une technique simple – à travers un processus répété couche après couche – il parvient à un résultat simple. Yang dit : "La peinture d'une surface qui émerge possède des relations entre les couches et la durée, d'après moi c'est déjà un espace, complètement noir, infini."

L'analyse de Li Xianting concernant les peintres de Shanghai, dont la plupart ont depuis gagné une notoriété internationale, confirme sa passion pour le "faire", la répétition du même geste précis venu du savoir-faire du calligraphe, associée à la volonté de faire le vide en soi, pratique empruntée au *chan*. En voici quelques extraits :

> Pendant l'été 1987, j'ai vu à Shanghai des œuvres qui expérimentaient l'abstraction, comme *1200 carrés* de Wang Ziwei 王子卫, les cercles formés d'une accumulation de courts tracés de Yu Youhan 余友涵, les croix de Ding Yi 丁乙, les cartes *Mouvement du Qi* de Chen Zhen 陈箴, les carrés hérissés de Li Shan 李山 etc. J'ai surtout ressenti un très grand intérêt pour les grilles orthogonales de Wang Ziwei, les cercles réalisés avec des petits traits de Yu Youhan et les croix de Ding Yi. Wang Ziwei et Yu Youhan, par leurs œuvres, doivent être les précurseurs en Chine de la méthode de "complexifier en accumulant la simplicité". C'est en 1985 qu'ils ont commencé à expérimenter, mais Ding Yi a pleinement développé ses croix en 1987, il fut ensuite l'artiste qui obtint le plus de succès avec la méthode de complexifier la simplicité. Ensuite, j'ai demandé à Wang Ziwei : "Quelle est la raison qui t'a poussé à commencer à peindre ce genre d'œuvre ?" Il répondit : "Quand j'ai vu l'exposition de Picasso, j'ai pensé que peindre des images exigeait du sérieux, l'art ne s'appuie pas sur la sagesse mais sur la détermination, alors j'ai peint des carrés les uns après les autres". Quand j'a rendu visite à Yu Youhan, je lui ai dit brièvement qu'il m'avait permis de trouver une piste. Il m'a répondu qu'au

---

[534] Teshima Yûkei 手島右卿 (1901-1987) calligraphe japonais. Voir le texte d'Isabelle CHARRIER, « La calligraphie est-elle un art ? Le débat sur la calligraphie dans le Japon des années 1880 », publié dans *Du visible au lisible. Texte et Image en Chine et au Japon*. Mas de Vert, Philippe Picquier, 2006, p. 139-156, sous la direction de Anne KERLAN-STEPHENS et Cécile SAKAI.

> début des années 1980, il avait vu des œuvres minimales, elles lui avaient ouvert en grand son champ de vision. Dans un texte, il a dit aussi que ses cercles étaient “une forme du minimalisme, de la pensée de Lao Zi de l'Antiquité”. Les œuvres qui complexifient la simplicité de Shanghai ont indubitablement été inspirées par les œuvres minimalistes. Cela se voit dans les œuvres de Wang Ziwei et de Ding Yi, chaque partie de l’œuvre est une tentative minimale, l'extrême simplicité est répétée, accumulée et devient ainsi complexe. Mais, chez eux, surtout chez Yu Youhan, il y a aussi un autre aspect, c'est aussi l'influence profonde de la philosophie chinoise, surtout de la pensée de Lao Zi, un engendre deux, deux engendre trois, trois engendre les dix mille êtres, les dix mille êtres appartiennent au Dao, la grande voie n'a pas de forme..., un processus continuel d'accumulation d'extrême simplicité, et c'est à chaque fois comme un processus qui les ordonne, qui ramène l'art aux formes et aux couleurs elles-mêmes les plus pures, les plus simples, qui retourne au Dao, à la fadeur de la vie humaine et au néant.
>
> En 1987, quand Xu Bing créait le *Livre du ciel* ou *Miroir de l'analyse du monde,* son œuvre aussi dépendait d'une sorte d'artisanat répétitif. Il s'appuyait sur un nombre limité de composants de caractères, le processus de fabrication était aussi un processus de complexification en accumulant la simplicité. Parlant de ce qu'il ressentait en travaillant, il a dit qu'il avait vu pendant la Révolution culturelle une vieille dame qui ramassait les ordures, chaque jour elle répétait le même travail. Dans ce type de répétition il y a une saveur de méditation *chan*. Lorsqu’il réalisait ses œuvres, il avait une sensation identique, en imprimant de façon répétitive le *Livre du ciel* en long rouleau*,* il a eu le sentiment d'une pratique de méditation. [...]

À la question existe-t-il un art abstrait spécifiquement chinois, Li Xianting propose une réponse (14) :

> En 1996, étant allé à Tokyo pour un colloque, je suis resté un moment chez Cai Guoqiang. Nous avons discuté des raisons pour lesquelles la Chine n'a jamais subi l'influence de l'art minimal occidental. Au contraire, c'est un art “complexifier par accumulation de simplicité” qui est apparu en Chine. Cai Guoqiang, en me montrant un livre de peintures, m'a indiqué un artiste russe dont les œuvres ressemblaient à celles de Ding Yi. Peut-être c'était une forme d'art commune à l'humanité, mais en Chine, l'apparition d'autant d'artistes qui “complexifient par accumulation de simplicité” était peut-être en relation avec la culture chinoise. L'architecture occidentale, si on tient compte de l'architecture classique, il y a beaucoup de choses droites et carrées, les marches, les piliers... Les lignes droites concises laissent une impression inestimable aux personnes qui montent une par une les marches des édifices religieux. Pour la société occidentale, quelles que soient les lois ou la richesse, les règles sont claires. Mais les choses en Chine – architecture, objets du quotidien – tout est compliqué, un dessin fait mille détours, n'y a-t-il pas eu imperceptiblement une sorte d'influence ? Pendant une longue période, la société chinoise a été

> maintenue sous une forte pression et le système confucéen a rendu très compliquées les relations entre les gens en Chine. Un Chinois en général a l'habitude de parler en abordant de biais les questions, le dicton chinois qui dit “cette personne a les boyaux en zigzag”, décrit “avoir de grandes idées”, on peut utiliser aussi des expressions comme “il a mille et mile nœuds dans son cœur”, “cent tours dans un cœur tendre”. Peut-être la vie et la société sur le long terme ont amené les Chinois à prendre l’habitude de penser de façon complexe. Le *un engendre deux*, *deux engendre trois, trois engendre les dix mille êtres* des taoïstes chinois, c’est une répétition complexe... Les bouddhistes *chan* en Chine répètent les six syllabes des mantra pour retrouver le calme... Dans mon esprit, la simplicité symbolise les manières masculines, la complexité s'en remet à la méticulosité féminine, la simplicité symbolise le mode stylistique occidental, la complexité implique une pensée de style oriental. Bien sûr, dans le masculin il y a du féminin, dans le féminin il y a du masculin, dans l'Occident il y a de l'Orient, dans l'Orient il y a de l'Occident. Les raisons de la formation de ce style complexe m'a constamment embarrassé pendant de nombreuses années.

Ce texte “testament” relativement court – près de 7300 caractères – illustre parfaitement la modestie de Li Xianting et sa curiosité autant pour les pratiques d’avant-garde qu’il a défendues tout au long de sa carrière de critique que pour les soubresauts ou les innovations originales dans les pratiques traditionnelles. Sa conclusion offre quelques jolies métaphores (15) :

> L'art “complexe” ou “répétition du simple” est apparu en 1985, il est considéré comme une attitude artistique qui s'oppose et complète la nouvelle vague de 1985. Il a toujours accompagné un courant artistique qui a pris un essor irrésistible, radical et a mûri en étroite relation avec un courant social, il est devenu une pratique courante après les années 1990 et au début de ce siècle. Il est comme les deux qualités des intellectuels chinois “entrer dans le monde” [*rushi* 入世] et “sortir du monde” [*chushi* 出世]. Il reflète aussi la nature multiple et duelle [*liang mian xing* 两面性] de la pensée artistique chinoise. La société et l'art sont un tout organique, l'évolution d'une pensée artistique ressemble aussi au développement d'une personne, après des vents violents, des pluies torrentielles, on a besoin de calme et de désinvolture. L'art “complexe” ou “répétition de la simplicité” est apparu à un moment opportun [535].

[535] Li emploie deux termes bouddhistes, “Sortir du monde”, c’est-à-dire rechercher une sérénité intérieure en se débarrassant des soucis du monde réel” pour atteindre le nirvâna, soit “entrer dans le monde”.

Gao Minglu, définir l'art abstrait

Comme mentionné précédemment, l'art abstrait est aussi au centre de la réflexion de Gao Minglu. Depuis 2003, il s'est engagé dans l'organisation d'expositions et de séminaires académiques pour faire avancer la réflexion. Avec une terminologie opposée au style très visuel et intuitif de Li Xianting, Gao revendique de clarifier une méthodologie discursive (ou narrative) avant tout débat sur l'art abstrait. C'est ainsi qu'il débute sa conférence *Discours de l'art abstrait* dans le cadre d'un séminaire académique organisé à l'occasion de l'exposition « Ruines » montrant des œuvres de Tan Ping 谭平 et de Zhu Jinshi 朱金石 [536] :

> ... sans méthode pour mettre en lumière [*chanshu* 阐述] l'art "abstrait", nous ne pouvons ni comprendre ni décrire réellement le phénomène de l'art abstrait chinois. S'il n'y a pas cette sorte de méthode "discursive" [*xushi* 叙事], quand nous considérons l'histoire de l'art moderne et contemporain, un mode de formulation et un point de vue nous font alors défaut, il nous manque un modèle narratif [*xushi* 叙事]. Sans cela, nous ne pourrons pas en fin de compte parvenir à résoudre la question de l'abstrait dans l'art contemporain. C'est une question capitale.

Ce texte long (26 pages), agrémenté de schémas qui seront repris dans *Théorie de l'École du* yi, est structuré en quatre parties : « L'art abstrait est un discours de la représentation [*chouxiang yishu shi yizhong zaixian xushi* 抽象

---

[536] J'ai présenté ci-dessus une partie de ce texte qui concerne l'approche sémiologique (*supra* p. 443 *sqq*.). L'édition dans laquelle est reprise cette conférence se compose de trois grands chapitres : trois textes de Gao Minglu regroupés sous le titre « Discours esthétique et art abstrait », dont ce texte ; celui qui explicite la notion de "dislocation de la modernité" [*xiandaixing cuowei* 现代性错位] et un entretien avec l'artiste Meng Luding qui, après des peintures fortement inspirées par le surréalisme *(Nouvelle ère : Révélation d'Adam et Ève),* réalise des œuvres abstraites à l'aide d'outils mécaniques de son invention. La deuxième partie regroupe diverses interventions (de Yi Ying, Yang Xiaoyan, Fan Di'an, Huang Bingyi, Wang Nanming, Wang Xiaojian, Huang Du autour des notions d'histoire et de contexte de l'art abstrait chinois. Enfin, la dernière partie est consacrée aux deux artistes de l'exposition *Ruines* (Tan Ping et Zhu Jinshi) avec trois contributions : de Wu Hung qui reprend une citation de Lao Zi pour le titre de son texte (La grande image n'a pas de forme [*Daxiang wu xing* 大象无形], l'artiste Huang Bingyi et Wang Xiaojian.
Tan Ping est actuellement vice-président de la CAFA (avec Xu Bing et Dong Changxia 董长侠). Zhu Jinshi est né en 1954. Au début des années 1980, il est très lié avec certains membres du groupe les "Anonymes" (Zhou Maiyou et surtout Zhang Wei). Il a aussi exposé ses premières peintures abstraites avec les membres des "Étoiles". Il part étudier à Berlin à la fin des années 1980, dans le cadre d'un programme d'échange. En 1994 il obtient un poste d'assistant à l'université technique de Berlin (département d'architecture) puis en 1998 il est artiste résident au Banff Center (Alberta) au Canada. Il vit et travaille à Pékin. Il maîtrise à la fois des installations imposantes et poursuit une recherche abstraite très gestuelle et matiériste. Il est représenté par la galerie Pearl Lam, basée à Hong Kong, Shanghai et Singapour.

艺术是一种再现叙事] » ; « Le discours de l'art abstrait considéré comme un discours esthétique [*zuowei meixue xushi de chouxiang yishu* 作为美学叙事的抽象艺术] » ; « Le discours de l'"art abstrait" chinois [*Zhongguo "chouxiang yishu" de xushi* 中国“抽象艺术”的叙事] » ; « Construire les possibilités d'un système de discours esthétique et de l'art abstrait chinois [*Jianli Zhongguo chouxiang yishu he meixue xushi tixi de kenengxing* 建立中国抽象艺术和美学叙事体系的可能性] ». Les deux dernières sont les plus développées. Gao inscrit cette réflexion dans une recherche plus large – le discours sur le développement de l'art contemporain – dont j'ai exposé quelques éléments dans le chapitre précédent (*supra* p. 443 *sqq.*).

Lors de cette intervention Gao tente de présenter à ses auditeurs une vue d'ensemble historique et théorique de l'art abstrait, en brassant de nombreuses références. Ce texte sera repris, corrigé (entre autres la confusion entre signifiant et signifié) et largement complété dans *Yi pai lun* en 2009. Pour Gao, il ne s'agit pas de définir les caractéristiques de l'art abstrait chinois et de le comparer à l'abstraction occidentale, mais de poser un "discours sur les problématiques de l'abstrait" [*guanyu chouxiang wenti de xushi* 关于抽象问题的叙事]. Il propose d'aborder ce discours par le biais de la représentation et du jugement esthétique, en posant que l'art abstrait est un discours de la représentation qui ne se limite pas aux problèmes stylistiques ou formels mais aborde les facteurs historiques et culturels de la modernité des arts visuels chinois au XX^{e} siècle. Il s'agit de choisir un point de vue et une méthode pour interpréter [*chanshi* 阐释] la distinction chez les artistes contemporains entre réel et représentation du réel.

Voici comment Gao (3) définit le concept de représentation, qu'il distingue de l'imitation ou de la théorie du reflet courante dans le réalisme. Il utilise deux termes différents [*renshi* 认识 [537]] et [*guannian* 观念] qu'il associe à la notion d'*idea*, en référence à l'ouvrage de Panofsky (les termes en anglais sont donnés par Gao) :

> Ce que l'art représente n'est pas la réalité, *représenter,* ce que ce terme désigne est "l'art représente une idée de l'artiste face à la représentation du réel" [*"zaixian" zhide shi* "*yishu zaixian yishujia dui zaixian xianshi de yizhong*

[537] *Renshi* 认识 a comme sens "connaître", "savoir".

> *renshi*" "再现" 指的是 "艺术再现艺术家对再现现实的一种认识]. L'important est ce concept d'"idée" [*renshi* 认识] (*idea*) de représenter le réel. C'est un peu Panofsky qui l'a évoqué en premier, tous les arts sont des concepts [*guannian* 观念] (*idea*) de représentation, ce concept n'est pas la réalité elle-même, mais est notre idée de représenter la réalité [*women dui zaixian xianshi de renshi* 我们对再现现实的认识] (*the presentation of the idea of representation*). C'est pourquoi le réel que j'évoque ici n'est pas un phénomène visible mais est le réel existant (*being*). Il n'est possible de parler de représentation que dans ce sens, sinon la réalité dont nous parlons n'est qu'illusion, elle ne désigne rien et est vide de sens.[...] la représentation n'a jamais eu une prétendue objectivité, même si on utilise des méthodes très réalistes pour représenter. C'est pourquoi, si on définit l'art de ce point de vue, alors l'art est le moyen de représenter "une manière de connaître le réel" [*yishu shi zaixian* "*renshi xianshi de fangfa"de fangfa* 艺术是再现 "认识现实的方法" 的方法]. Et l'art abstrait est comme le réalisme, il est simplement un des moyens de représenter, et c'est tout. Mais, parce que l'art du XX^{e} siècle en Chine a pendant longtemps subi l'influence et la domination du réalisme, c'est pourquoi les artistes et les critiques chinois ne sont pas trop habitués à comprendre les différences entre l'art abstrait et l'art réaliste de ce point de vue de représenter (*idea*) [*renshi* 认识].

Gao insiste sur l'aspect fictif [*xuni de* 虚拟的], abstrait, de toute forme d'art, qui s'avère être toujours une recomposition de la réalité. Il illustre son propos avec l'un des chefs-d'œuvre du réalisme, les *Casseurs de pierres* de Courbet :

> Même les œuvres que nous considérons en général comme les plus réalistes, par exemple le tableau *Les Casseurs de pierres* de Courbet est une *photographie* d'une scène réelle, cette "photographie" est recomposée et imaginée.

Qualifiant de substitutif le mode fictif du réalisme, il se réfère à Riegl, pour montrer, en raison d'expériences singulières du réel, les différentes approches, tactiles ou optiques de l'art réaliste (évoquant l'art égyptien et l'art romain). Il pose que l'art abstrait a abandonné le mode substitutif et, en invoquant Platon, il le définit comme "une représentation élémentaire" [*diji de zaixian* 低级的再现] :

> L'abstraction atteint directement l'essence de la réalité [*chouxiang zhida xianshi de benzhi* 抽象直达现实的本质] et cette essence est conceptuelle, elle est dans la tête, elle n'est pas perçue par le toucher, et elle n'est pas de l'ordre du visuel, parce que l'art abstrait refuse d'être prisonnier des cinq organes des sens. Le monde dans l'art est directement en relation avec les idées. C'est pourquoi nous nommons aussi abstrait l'art métaphysique. C'est-à-dire, le monde de l'art qui dépasse ou s'éloigne de l'entrave des connaissances sensibles, c'est

> justement l'art abstrait. Les formes géométriques abstraites forment un modèle intrinsèque qui utilise un ordre [*zhixu* 秩序] excessivement physique pour mesurer [*duliang* 度量] le modèle essentiel de l'existence de la réalité. Comme le réalisme, qui avec la règle de la perspective mesure précisément la scène réelle, l'abstraction géométrique tente d'utiliser les formes géométriques pour évaluer la structure du monde des idées. Parce que idées et expériences sont des connaissances du réel, c'est pourquoi l'art abstrait géométrique est aussi la représentation du réel. Parce qu'il représente le modèle même (c'est-à-dire la structure des idées) des êtres réels, c'est pourquoi il est une représentation au niveau le plus authentique et le plus élevé. C'est le principe de la théorie des idées et des ombres de Platon. Plus tard, sur cette théorie des ombres de Platon, Greenberg construira le modèle conceptuel de l'abstraction moderne.

L'ordre des niveaux de représentation n'induit pas de hiérarchie. Art réaliste et art abstrait ont pu coexister, et être privilégiés différemment selon les lieux et les époques. Gao souligne que c'est l'art moderne qui a mis en avant l'art abstrait. Ensuite il présente l'art abstrait comme un discours esthétique, en tenant compte des différentes relations avec la représentation du réel. Pour cela il pose les trois concepts classiques, *li* 理 [le principe], *shi* 识 [la connaissance], *xing* 形 [la forme] auxquels il fait correspondre les trois catégories qu'il voit dans l'art occidental, soit "l'abstraction" pour *li*, l'art "conceptuel" pour *shi*, et l'art "réaliste" pour *xing*, trois concepts classiques du glossaire de la peinture et de la calligraphie qui serviront de base à sa théorie de l'École du *yi*.

Gao présente ici les fondements de sa conception de l'art occidental structuré en catégories exclusives et sa vision de l'art chinois qui fonctionne avec des catégories complémentaires et "poreuses" en raison du statut spécifique de l'écriture (à la fois concept et image) (5-6) :

> Aujourd'hui, notre compréhension de l'art a plus ou moins subi l'influence de l'art moderne occidental [538]. Nous pouvons en gros diviser l'art moderne en trois catégories : l'une est "l'abstraction", une autre est le "conceptuel", il y en a aussi une qu'on peut dire "réaliste". Ces notions [*gainian* 概念] recouvrent pour l'essentiel les catégories de l'art moderne et contemporain. Mais dans le développement de l'art moderne occidental, l'abstraction, le concept et de plus

[538] Note de Gao : Dont même ce concept "*yishu* 艺术 [art]" qui n'est apparu qu'au XXe siècle. Dans l'Antiquité en Chine, il y avait les théories de "*yi* 艺" et de "*shu* 术", mais ces deux termes concernaient des concepts techniques. À l'inverse, texte [*wen* 文], poésie [*shi* 诗], calligraphie [*shu* 书], peinture [*hua* 画], ces concepts concrets possédaient au contraire le sens de "art" d'aujourd'hui.

le réalisme, ces trois catégories, c'est de manière excessive qu'elles s'excluent mutuellement et qu'elles sont de plus hiérarchisées.

En fait, ces trois catégories dans l'histoire de l'art classique en Chine ont depuis longtemps retenu l'attention. Ces trois catégories sont désignées par "*li*" (le principe), "*shi*" (les connaissances), "*xing*" (la forme, la ressemblance). "*Li*" correspond à "l'abstraction", "*shi*" au "concept", "*xing*" au réalisme. Par exemple, Zhang Yanyuan [539] au IXe siècle apr. J.-C., dans son œuvre *Annales des peintres célèbres des dynasties successives* a écrit "(rapportant les paroles de Yan Guanglu 颜光禄) : « Le terme *t'ou* [*tu* 图] est porteur d'un triple concept : Le premier consiste en la représentation des principes, il en est ainsi des Diagrammes [du *Livre des Mutations*]. Le second consiste en la représentation des idées : l'étude des caractères est ici concernée. Le troisième consiste en la représentation des formes : c'est la peinture. [...] » [540].

En arrière-plan de l'art moderne occidental, l'"abstraction" est la représentation d'une idée, l'idée est une réflexion ou une méditation métaphysique. En Chine, le "*li*" qui lui correspond a un sens similaire. Du point de vue de l'image, l'art abstrait occidental est de forme géométrique ou expressive. Dans la Chine ancienne, ce sont alors les formes symboliques des rituels religieux, les diagrammes etc. L'art conceptuel en Occident est une exploration des formes et de la nature de l'art, il place le concept avant l'image. En Chine, l'image "*tushi*" donne la priorité à l'étymologie (l'étude des caractères). La composition élémentaire des caractères est régie par les six catégories de caractères [*liushu* 六书] : les pictogrammes [*xiangxing* 象形], les symboles indicatifs [*zhishi* 指事], les complexes phoniques [*huiyi* 会意], les associations de sens [*jiajie* 假借], les interprétations dérivées [*zhuanzhu* 转注], les formes et sons [*xingsheng* 形声]. Les éléments fondamentaux des six catégories concernent tous l'étude des relations entre le concept et l'image. Et l'écriture chinoise elle-même est un art conceptuel (*conceptual art*), elle est et conceptuelle et un art de l'image. L'art réaliste en Occident est une imitation de la réalité visuelle. Dans l'Antiquité chinoise on croyait aussi que la peinture était les figures [*tuxing* 图形], qu'elle était une manière d'exprimer des "formes" [*xing* 形]. La figure et l'imitation ont encore des différences, parce que la "forme" de la "figure" (que ce soit les contours, l'apparence ou l'image) et le modèle de la référence visuelle (homme

---

[539] Zhang Yanyuan (810-880). On trouve la citation de ce texte comme définition de *tuzai* 图载 dans le *Han dian* [Chinois classique]. Dictionnaire en ligne <http://www.zdic.net/cd/ci/8/ZdicE5Zdic9BZdic BE113207.htm>. Consulté le 2 novembre 2011. J'ai emprunté la traduction de ce passage à Nicole VANDIER-NICOLAS. (*Esthétique et peinture de paysage en Chine (des origines aux Song*). Paris, Klincksieck, 1982, p 122). Yan Guanglu 颜光禄 cité par Zhang Yanyuan semble un auteur inconnu, il pourrait s'agir de Yan Yanzhi 颜延之 (384-456) – fonctionnaire, poète et écrivain – de la dynastie *Liu Song* 刘宋 (420-479) (Dynasties du Sud (420-589). Sa biographie et ses écrits ont été édités par Zhang Pu 张溥 (1602-1641) sous le titre *Yanguanglu ji* 颜光禄集 dans une monumentale compilation en 118 volumes (*Han Wei Liu Chao Bai San Ming Jia Ji* 汉魏六朝百三名家集 [Collection des 300 personnages célèbres des Han, des Wei et des Six dynasties]. Source <http://comment.artron.net/20120203/n215701.html>. Consulté le 18 mars 2014.

[540] Note de l'auteur : Zhang Yanyuan, *Annales des peintres célèbres des dynasties successives*.

> ou chose) ont des différences. En d'autres termes, la "forme" possède déjà des éléments de conscience [*yishi* 意识], c'est-à-dire elle possède la connaissance ou la sensation subjectives de l'homme face aux choses qui ont une existence réelle. Mais, bien qu'il y ait des divergences, ces trois catégories sont aussi fondamentalement en correspondance.

Ce rapprochement des trois concepts de *tu* – dont les sens modernes de dessin, figure, illustration... ; image, portrait... ; plan, carte... ; diagramme, schéma, graphique... sont dérivés des sens anciens ("carte" (du territoire), "combiner un plan", dessin, règles, dessein... – et les trois catégories artistiques que Gao isole dans l'histoire de l'art occidental est dénoncé comme non-fondé par Wang Nanming 王南溟, détracteur tenace de Gao Minglu (*infra* p. 625 *sqq.*).

Gao donne ensuite un court aperçu de l'histoire de l'esthétique en prenant exemple sur la situation en France, tout en soulignant les excès de l'art moderne occidental qu'il dénonce dans ses textes (7) :

> En France, à l'époque du mouvement des Lumières, sont apparues la science, la séparation de la morale et de l'art ainsi que la construction complète d'un système scientifique moderne spécialisé par champs disciplinaires. Dans l'art moderne occidental, la séparation de l'esthétique et de la philosophie classique a entrainé l'indépendance de la philosophie de la perception. Concept et image, pensée imageante et pensée abstraite, but et sujet de l'esthétique ont été introduits à l'intérieur d'un système d'observations fines et minutieuses. L'art moderne occidental, du romantisme jusqu'au symbolisme, au modernisme, à l'abstraction, revenant au surréalisme, chaque courant de l'art moderne a, par tous les moyens, voulu considérer le monde des concepts abstraits ou de l'imaginaire symboliste, ou le monde de la réalité visible comme le but de la représentation, et les a poussés jusqu'à l'excès.
>
> [...] Ce que nous soulignons ici c'est que pour parler de l'art abstrait, nous devons nous débarrasser des anciennes catégories traditionnelles, forme/contenu, sujet/image ou bien phénomène/symbole. Nous devons le considérer comme un moyen pour les artistes de représenter leurs connaissances de la réalité, ce moyen est un système conceptuel. Ces systèmes conceptuels sont identiques, simplement parfois ce sont des formes qui apparaissent pour copier directement les choses observées dans la réalité ; parfois c'est la forme d'idées notées (l'art conceptuel), parfois c'est une forme d'image dans le but de conceptualiser pour exprimer ces connaissances de la réalité (l'art abstrait).

Dans ce discours Gao Minglu associe l'art abstrait à la renaissance de l'esprit humaniste :

> Parler de ce point de vue de la question de l'abstrait, l'abstrait n'est pas le problème de l'abstrait en soi, en réalité, c'est celui de la renaissance de l'esprit métaphysique de l'humanité. C'est celui de la renaissance de la culture intellectuelle. Il est un moyen chez les intellectuels de la nouvelle époque d'établir leur propre sagesse, leur propre culture, leur propre responsabilité.
> L'art abstrait est le mode de langage du modernisme occidental le plus parfait. Il est le résultat de l'individualisme ouvert par le mouvement des Lumières du modernisme occidental et le développement extrême de la culture élitiste : il est en relation avec l'esthétique qui s'est pour la première fois transformée en métaphysique.

Selon Gao la critique de l'art abstrait ou "discours esthétique" doit être attentive à la fois aux relations plastiques et au contexte social. Il la distingue de la critique de l'art réaliste qu'il qualifie de "vulgaire et sociologique". Ainsi, il présente la thèse de Greenberg, qui fait l'éloge de la planéité du tableau, but suprême de la peinture abstraite. Lorsque Gao parle de "forme en trois dimensions", il ne désigne pas la sculpture mais la peinture réaliste qui donne l'illusion d'un espace en trois dimensions en utilisant par exemple la perspective centrale, et la peinture en deux dimensions est la peinture qui recherche un effet de planéité. Selon Gao (10), pour Greenberg :

> ... l'art abstrait est l'art le plus élevé, la cristallisation de la culture depuis le mouvement des Lumières en Occident, le représentant de la culture élitiste. L'abstraction est un dépassement de la figuration, de ce fait, elle est plus proche de cet esprit de liberté. Selon la formulation de Greenberg "La peinture c'est la peinture même". Les théories de la peinture abstraite occidentale incarnées par Greenberg ont entrepris un résumé de plus d'un siècle de pratique, pensant que la forme en deux dimensions, à l'égard de la représentation de la réalité, est de loin plus vraie, plus élevée que celle en trois dimensions. Le réalisme en trois dimensions n'est qu'une illusion ou une apparence. Cette idée de Greenberg c'est encore de Platon qu'elle vient. Selon la théorie de Platon, la réalité que nous voyons n'est que l'ombre d'une idée, ainsi les œuvres en trois dimensions sont l'ombre d'une ombre [541]. Disons dans ce sens, la forme en deux dimensions (la peinture abstraite) est un dépassement de la forme en trois dimensions (la peinture figurative) et une innovation, elle est un résumé du monde entier comme le carré rouge, le carré noir de Malevitch et les quadrillages de Mondrian. Le monde utopique tout entier s'est "retrouvé figé" dans la forme abstraite. En même temps, il n'y a que la forme en deux dimensions qui puisse dépasser l'illusion visuelle, et ainsi

[541] Référence donnée par Gao : Greenberg, « Modernist Painting », in *Art and Literature*, nº 4, Printemps, 1965, p. 193-201. Extraits du texte dans HARRISON, Charles, WOOD, Paul (ed.) (1997). *Art en théorie 1900-1990*. Paris : Hazan, p. 831-837.

> représenter directement les idées. Cette théorie de l'évolution de Greenberg a précisément fondé les bases des théories de l'art abstrait. Les formes géométriques de l'art moderne sont un “modèle spirituel” (*model*). C'est ainsi qu'Yve-Alain Bois, disciple de Greenberg, professeur à l'université de Colombia, le formule dans son ouvrage sur Mondrian, *La peinture comme modèle* [542].

L’originalité du discours sur l’art abstrait de Gao qui se place du côté du regardeur est la notion de code. Pour lui la compréhension de l'art abstrait passe par un processus de décodage qui diffère des procédés d'interprétation ou de l’iconologie. Sans lien avec le réel, il fonctionne de concept à concept “en commençant du point, de la ligne, du plan, il revient au point, à la ligne, au plan eux-mêmes”. Un tel système apporte une liberté à l’artiste, mais aucune liberté au décodeur. Ainsi, c’est l’artiste qui détermine le sens de l’œuvre, le déchiffreur n’a aucune liberté pour accéder au sens, il ne possède pas le code. Gao précise (12) :

> Ainsi le code individuel *(individual code*) devient la caractéristique intrinsèque de l'art abstrait moderne. C'est pourquoi le modernisme a produit d'innombrables maîtres et une élite d'artistes. Face aux tableaux de Malevitch, Kandinsky, Mondrian, Newman et d'autres, nous ne pouvons qu'écouter avec attention, prêter l'oreille aux artistes, expliquant comment ils font correspondre les structures des formes géométriques et celles du monde extérieur. Cet art abstrait au code individualisé n'est apparu en Occident qu'au XX[e] siècle.

Le style personnel, considéré comme la synthèse d’un code individuel, est le but de l'abstraction. “Ainsi, une nouvelle composition [*goutu* 构图] signifie nouveau système de codes et un nouveau système de codes signifie sens et esprit nouveaux” (12). Gao expose ensuite, en se référant à Michael Fried, les caractéristiques de l’art minimal, objectité radicale et théâtralité, puis à Bruce Glaser il reprend la célèbre formule de Stella : “Ce que vous voyez est ce que vous voyez”. Par l’utilisation d’un “espace” physique intégral, l’art minimal déplace [*quchu* 去除] radicalement le processus de codage et de décodage. Il est qualifié par Gao d’art individuel et élitiste, puisqu’il confère aux artistes le droit absolu d’imposer l’espace d’exposition (généralement c’est une forme sérielle arbitraire [*wuduan* 武断] et qu’il pousse à l’extrême la posture des artistes abstraits de la génération précédente. Tributaire de

[542] Note de Gao Minglu : Yve Alain Bois, *Painting as Model*. Cambridge M A : MIT Press, 1993.

l'essor de l'individualisme, l'art abstrait, pour cette raison n'a pas pu prospérer en Chine (17) :

> La raison en est qu'en Chine le développement de l'art, que ce soit au cours de la période classique ou de la période contemporaine, ce genre de conscience et de notion de "représentation abstraite" du monde n'a jamais existé, pas plus que l'habitude d'un code individuel qui produit une forme de rituel (*monumentality*) [*liyi xingshi* 礼仪形式] [543].

Après cette présentation de l'art abstrait occidental, Gao aborde l'art "abstrait" chinois qu'il qualifie de "maximaliste [*jiduo zhuyi* 极多主义]". Il avait en 2003 sélectionné une vingtaine d'artistes sous ce label. Il avance ici des arguments linguistiques, le terme "art abstrait" d'origine occidentale ne peut s'appliquer aux pratiques artistiques "métaphysiques [*xing'ershang* 形而上, mot à mot au dessus de la forme]" des pays non occidentaux, puisque ces cultures possèdent leurs propres concepts singuliers. Il faut donc inventer un nouveau vocabulaire. Gao (15) résume les conditions historiques du développement de cet art "maximaliste", qu'il perçoit comme une confrontation avec l'art occidental, tout en pointant le phénomène de "dis-location" (ou décalage) lié à la modernité [*cuowei*, 错位], auquel il consacrera un texte publié dans le même recueil. (*supra* p. 257 et 365). C'est dans ce passage que Gao défend un "art abstrait chinois non-abstrait" évoqué *supra* p. 379) :

> Après l'ouverture de l'art qui suivit la Révolution culturelle en Chine, les artistes réalistes socialistes de la vieille génération ont tous recherché la beauté formelle par un style personnel. Inversement, les artistes de l'avant-garde du *Mouvement de 85* ont, malgré tout, sorti la bannière anti-style et anti-expression personnelle, avec une forme "similaire à l'abstraction mais pas abstraite [*si chouxiang er fei chouxiang* 似抽象而非抽象]", ils ont créé ce que j'ai nommé la "peinture rationnelle". La peinture rationnelle est le "modernisme" dans le sens de ce pays, la Chine, elle est une sorte de modernisme oriental, mais elle n'est pas le modernisme dans le sens de l'abstraction occidentale.
>
> Depuis les années 1990 cet art abstrait [maximaliste ndtr.] en vogue en Chine, un peu similaire au minimalisme, n'est pas non plus la peinture abstraite au sens du modernisme occidental. Sa nature [*benzhi* 本质] est non-abstraite et contre le modernisme (occidental). D'abord, ces peintures apparues en Chine avec des formes géométriques (les matériaux sont variés), n'ont ni lien avec

[543] Gao précise le sens de *liyi zhuyi* avec le terme *monumentality*, ce qui n'éclaire pas beaucoup sur la signification qu'il donne à ce terme. *Liyi* a pour sens : rites, rituel, cérémonie, étiquette... Gao revient longuement sur cette notion dans le dernier chapitre de *Yi pai lun* (*infra* p. 601 *sqq.*).

> la pureté de la matière du minimalisme, ni avec l'imagination utopique de la première abstraction occidentale. De plus, elles n'ont pas le moindre rapport avec les concepts du modernisme, maître, style, évolution etc. Au contraire, ces œuvres concernent davantage l'environnement de la vie quotidienne confrontée à l'urbanisation. La forme matérielle des œuvres est non-isolée [*feiguli* 非孤立], l'idée de production au départ n'est pas un objet exposé sur un mur (le concept de base du modernisme occidental est la relation entre le cadre et le mur d'exposition). Cet art "abstrait" en Chine est plus attentif aux relations entre l'œuvre et le contexte du quotidien, il est un élément inséparable de l'expérience quotidienne. C'est pourquoi les artistes n'ont pas besoin de code [*bianma* 编码], mais ce qui ne veut pas dire qu'ils ne créent pas de code symbolique [*fuma* 符码]. Les codes symboliques apparaissent dans un processus de dialogue entre l'artiste, son "œuvre" et l'environnement quotidien. Les codes symboliques ne sont pas matériels, ne sont pas visibles, ils ont besoin que l'artiste et le spectateur éprouvent l'expérience de l'intérieur. C'est pourquoi le déchiffrage du spectateur n'est pas un déchiffrage (décodage) face aux seules formes matérielles (les œuvres elles-mêmes), il a besoin qu'une foule de spectateurs comprennent l'expérience de ce contexte quotidien caché derrière les formes.
>
> Ces phénomènes artistiques que l'on appelle "abstraits" sont une des manifestations importantes de l'art de ces vingt dernières années qui se sont développées simultanément en Chine continentale, à Taiwan et à Hong Kong. En Chine, dans les années 1980 un groupe d'artistes faisaient des peintures abstraites. À Shanghai, le groupe composé de Yu Youhan, Ding Yi, Qin Yifeng, Wang Ziwei etc., faisait des peintures abstraites avec des lignes et des points. Depuis les années 1990, beaucoup de peintres d'encre traditionnelle comme Li Huasheng, Zhang Yu, Zhang Jin, Wei Qingji 魏青吉 etc. se sont consacrés aussi à des abstractions à l'encre ayant des lignes et des points pour sujet. À Hong Kong, un groupe d'artistes, avec Lü Zhenguang 吕振光, professeur à l'université chinoise de Hong Kong, et ses élèves comme Wen Fengyi 文风仪, Guo Ying 郭英, Qu Kailin 区凯林 etc. ont créé des peintures abstraites. À Taiwan, Zhang Jin dans les années 1980, après son retour d'Espagne, s'est dévoué à une peinture abstraite qui a l'apparence du "maximalisme", et il a influencé un groupe de jeunes artistes comme Chen Yujiao 陈玉娇 et d'autres.

La différence avec l'art abstrait occidental tiendrait dans la place de l'émotion inscrite dans la répétition d'un même micro-geste. Gao se rapproche ici de Li Xianting (*supra* p. 476) en convoquant la méditation du bouddhisme *chan* (16) :

> Parce qu'il [l'art abstrait chinois] ressemble à un enregistrement des activités de l'esprit semblables à la méditation et aux pratiques du *chan*, qu'il est de plus une forme de pensée de la répétition, de la continuité et d'une simplicité non affectée que soulignent presque tous ces artistes, il est en conséquence très attentif à un esprit sans limite qui se suffit à lui-même en se re-perfectionnant. C'est pourquoi j'ai appelé "maximaliste" cette peinture abstraite chinoise

> apparue depuis les années 1990. Le sens en est une expression sans limite, il dépasse la forme objective même des œuvres, il exprime des sentiments spécifiques dans une situation quotidienne spécifique et individuelle ainsi qu'un processus de développement quotidien continu.

En 2003, Gao Minglu a présenté longuement ce courant d'art "abstrait" chinois, "un art métaphysique d'un autre genre*",* dans le catalogue de l'exposition *Maximalisme chinois* [*Zhongguo Jiduo zhuyi* 中国极多主义, *Chinese Maximalism*] [544], puis y revient en 2009 dans *Yi pai lun* (*infra* p. 587 et p. 617 *sqq*.). Ce qu'il faut retenir ici c'est la priorité qu'il donne à la subjectivité, contrairement aux artistes américains qui mettaient en avant l'objectité. Cette place centrale du sujet rappelle l'importance accordée dans la tradition classique au concept *ren* 仁 "sens de l'humain", concept phare du confucianisme. Selon Gao, les artistes chinois ne cherchent pas à pousser la peinture vers sa limite, mais interrogent le concept de beauté, soit "la réalité d'un dialogue et d'un accord tacite entre un médium expressif (la matière) et les émotions (l'esprit) individuelles".

Tout comme Li Xianting qui a longuement décrit le travail de ces artistes dans *Chapelet et traits de pinceau*, Gao a son tour en présente quelques uns dans ce texte (16) :

> De tels artistes sont très nombreux, par exemple les carrés à l'encre de Li Huasheng sont en fait son "journal" ; Zhu Xiaohe, à l'aide de lignes courtes, copie en répétant tous les jours une célèbre peinture classique, en réalité il prend ces peintures en utilisant ses propres impressions pour en faire une abstraction ; Zhang Yu laisse chaque jour sur du papier *xuan* des empreintes de doigts, une absence de composition, de centre, forment une sorte d'encre "abstraite" qui condense l'expérience de sa propre action. Nous pouvons citer beaucoup d'œuvres de peintres du même genre. Tous soulignent une expérience spirituelle individuelle, une expérience de la vie quotidienne, ils s'opposent à utiliser toute norme ou tout modèle pour délimiter leurs formes. Ils n'ont jamais recherché une unicité et une évolution du sens de la peinture, au contraire c'est la réalité d'un dialogue et d'un accord tacite entre un médium expressif (la matière) et les émotions (l'esprit) individuelles. Cette réalité est la beauté. [...]
>
> Beaucoup d'œuvres d'artistes contemporains chinois "maxi" sont à l'excès répétitives, elles sont de plus insipides [*kuzao* 枯燥], comme un "livre de compte" d'activités quotidiennes. Dans ce sens c'est la même chose qu'un

[544] L'exposition regroupait dix-huit artistes dont Li Huasheng, Lu Qing et Ding Yi présents dans *Chapelet et traits de pinceau*. J'y reviens plus loin dans le sous-chapitre que je consacre aux modèles théoriques (*infra* p. 539 *sqq*.).

> effacement [*xiaomo* 消磨], une déconstruction de la forme de sa propre l'œuvre. C'est pourquoi le "maximalisme" chinois ne considère avec excès ni l'œuvre elle-même comme la forme d'une spéculation de l'esprit du moi [*ziwo jingshen de sheshen* 自我精神的投射] ou la matérialisation de l'esprit de l'univers, telle que la peinture abstraite de la première période en Occident, ni ne prend l'œuvre d'art comme un pur objet matériel, comme le "minimalisme". Il est un "livre de compte" naturel, répété quotidiennement, fragmentaire. C'est un état "d'absence du moi", mais le moi est présent partout.

Avec des termes différents de ceux utilisés par Li Xianting, Gao décrit le processus d'élaboration de ces œuvres qui évoquent "l'éloge de la fadeur", pour reprendre le titre d'un ouvrage de François Jullien. Puis en délimitant le maximalisme, il insiste (17) sur le concept de fusion [*ronghe* 融合] :

> Le maximalisme n'est pas le modernisme occidental, il n'est pas non plus post-moderne, en même temps, il n'est pas l'école du *chan* [*chandao* 禅道] de la tradition, il est leur fusion et leur transcendance [*chaoyue* 超越]. Il possède tous les éléments de ces -ismes et de la tradition, par exemple l'illimité du modernisme, l'instantanéité du postmodernisme, l'indétermination et aussi les expériences de l'école *chan*. C'est pourquoi, il est une sorte d'enveloppe et de fusion [*baorong* 包融].

Il rappelle la nature des débats sur l'art au début du XXe siècle, l'opposition du "réalisme" au "non-réalisme". Le "réalisme" n'était pas opposé à "l'abstraction", mais au modernisme. Gao prend l'exemple de la controverse entre les "deux Xu" (les peintres Xu Beihong et Xu Zhimo 徐志摩), "non-réalisme" et "moderne" n'étaient pas pensés avec l'abstraction. Chez Xu Beihong l'abstraction est juste considérée comme une forme. Évoquant ensuite Wu Guanzhong, Gao précise comment le concept de formalisme est envisagé en Chine. Wu Guanzhong est un des premiers peintres à soulever dès le début des années 1980 la question de la "belle forme" ou "beauté de la forme", soit encore la "beauté abstraite" [545] . Avec ces quelques exemples, Gao veut démontrer la spécificité de cet art abstrait dont la critique doit se faire en tenant compte dans tout discours sur l'art contemporain chinois de la "dislocation de la modernité [*cuowei* 错位]".

Pour construire un discours de l'art abstrait propre à la Chine, "un art abstrait d'un autre genre", envisagé comme un système de langage, Gao propose

[545] Le point de vue de Gao sur Wu Guanzhong (*supra* p. 365).

d'explorer les intersections de quelques principes de l'esthétique classique chinoise et de la linguistique, du structuralisme et du post-structuralisme occidental. Dans cette conférence il reprend ses propres terminologies (maximalisme, dislocation) et pose les bases de sa réflexion qui sera développée ensuite dans *Théorie de l'École du* yi. Ainsi, dans la dernière partie « Méthodologie de la fondation du discours de l'abstraction »[546], Gao présente quelques notions de base de linguistique et tente d'appliquer le schéma du signe de Saussure au paradoxe du sophiste Gong Sunlong (Un cheval blanc n'est pas un cheval). J'ai montré (*supra* p. 445) pourquoi sa démonstration n'est pas pertinente. Mais ce détour par la sémiologie lui permet de faire coïncider trois catégories de l'art occidental (art abstrait, art conceptuel et art réaliste) qu'il considère comme exclusives avec trois catégories qu'il tire de l'esthétique classique (*li*, *shi*, *xing*) et qui fonctionnent en interrelation :

> Quand le signe est considéré comme une relation et non pas comme un concept figé ou la combinaison d'une image acoustique stable, le signe est alors libéré. Si nous considérons que l'œuvre d'art représente au même titre qu'un signe, dans ce cas, sa forme et sa structure sont plus libres, elle ne sera pas limitée, ou par le concept, ou par la forme, ou par l'abstraction, ou par le réalisme, elle est fusionnée, libre. [...] ... nous pouvons remarquer qu'en réalité, ces relations, que ce soit "*li*", ou "*shi*", ou "*xing*", ou l'"image", ou encore le "concept", ne peuvent pas être séparées du sujet de la création : l'homme. Ce n'est qu'en plaçant l'homme au centre de cette relation que nous pourrons compléter la fusion véritable, une vraie relation de la représentation.

Gao (26) met en parallèle le maximalisme chinois qu'il considère comme une forme chinoise d'art abstrait avec un mouvement japonais apparu dans les années 1970 – le *Mono-ha* [*Wu pai* 物派 ou École de l'objet] – et qu'il oppose au minimalisme :

> Le *Mono-ha* a poussé le concept objectif de l'"objet" du minimalisme vers la relation objet/scène. L'"objet" du minimalisme est créé par l'homme, le *Mono-ha* a souligné la "nature de l'objet", soit sa forme première. Bien que le minimalisme ait aussi insisté sur la "théâtralisation", cette scène est aussi artificielle, dessinée (projetée) par l'homme. Le sujet du *Mono-ha* replace les "objets" dans la nature. Ainsi, la scène du *Mono-ha* est plus naturelle que le "théâtre" du minimalisme. Cela vient de la philosophie orientale de la nature.

[546] Soit *Jianli chouxiang xushi de fangfalun* 建立抽象叙事的方法论 (p. 23-27).

> Mais les limites du *Mono-ha* dépendent de : quoi que la relation naturelle que le *Mono-ha* souligne entre l'objet et la scène soit plus importante, plus authentique que l'objet lui-même, il a oublié ou négligé que quand quelqu'un est attentif à un certain "objet", cet objet n'est plus un "objet" pur mais un "objet" marqué par l'impression de la personne. C'est pourquoi les théories littéraires traditionnelles chinoises parlent de "ressentir les choses, chanter son aspiration" [547] . Mais le *Mono-ha* a intentionnellement évité de donner toute signification aux "objets", faisant que "les objets" sont séparés de la subjectivité des gens qui participent. C'est la combinaison du conceptualisme occidental et du shintô japonais. Pour le maximalisme les relations de l'homme, des objets, de la scène sont inséparables, [...] et cette superposition fusionnelle est l'état [*jingjie* 境界] que recherche le maximalisme chinois [548].

Gao conclut ainsi cette intervention :

> Ici ce n'est qu'à partir de la linguistique que j'ai soulevé une petite possibilité de la fondation d'une méthodologie du discours de l'abstraction et de l'art abstrait contemporain chinois. Le XXIe siècle est la période de maturité du système artistique moderne fondé en Chine, le temps presse. Les prémisses de cette fondation, c'est l'intégration des réflexions de ces cent dernières années, intégrer l'Orient et l'Occident, ce n'est pas les additionner mécaniquement et les combiner harmonieusement, mais intégrer en sautant de la Chine à l'Occident, de la modernité à la tradition pour trouver quelques points communs. [...]

Trois ans plus tard Gao détaillera ces différentes idées dans son livre *Théorie de l'École du* yi. Dans le premier chapitre « L'École du *yi* n'est pas une esthétique de l'abstraction moderne occidentale », il reprend l'analyse de l'art occidental, de ses différents discours, plus particulièrement celui de l'abstraction, pour conclure à l'incapacité de ces théories à rendre compte de l'art abstrait chinois.

Dans cet ouvrage Gao présente l'art moderne occidental, tout d'abord l'abstraction en distinguant trois périodes, celle des pionniers (Malevitch,

---

[547] Citation attribuée à de Liu Xie dans le *Wenxin diaolong*. Voir LAVOIX, Valérie (2004) « Le désenchantement de Liu Xie ». *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, no 26 p. 33-34.

[548] Selon moi, les artistes du *Mono-ha* se rapprochent du mouvement italien *Arte Povera* actif au même moment mais aussi de certaines démarches du land art américain. Ces deux mouvements artistiques qui ont profondément marqué l'art occidental ne sont pas ou très rarement mentionnés par Gao. Les similitudes *Arte Povera*/*Mono-ha* étaient manifestes dans l'exposition *Prima Materia* (réalisée parallèlement à la 55ème Biennale de Venise, visible du 30 mai 2013 au 31 décembre 2014) à l'espace La Pointe de la Douane à Venise. Plusieurs œuvres rassemblées par Caroline Bourgeois et Michael Govan confirmaient ce rapprochement. En revanche la comparaison que propose Gao avec les œuvres minimalistes me semble moins judicieuse. *Jingjie* est un terme difficile à traduire. Cf. note 684, p. 636.

Mondrian, Kandinsky...) avec ce qu'il nomme "l'utopie matérialiste", tel que le suprématisme..., celle défendue par Clement Greenberg, l'autonomie de la forme, l'art pour l'art, (l'expressionnisme abstrait), la dernière période étant le minimalisme qui inscrit l'œuvre dans un espace intégrant le spectateur (avec Frank Stella, Donald Judd...). L'art minimal (essentiellement américain), en tentant de se débarrasser des derniers vestiges légués par l'art européen, c'est-à-dire la *mimesis*, l'illusionnisme a, selon Gao, poursuivi la quête des peintres abstraits précédents, tout en rejetant radicalement le processus de codage, le contenu et l'interprétation narrative, soit les caractéristiques des débuts de l'abstraction. Dans cette lecture critique de l'abstraction Gao met en exergue des carences que la théorie qu'il développe dans la suite de son ouvrage a pour mission de combler.

He Guiyan et la marginalisation de l'art abstrait

Titulaire d'un doctorat portant sur les orientations de l'histoire de l'art moderne occidental, He Guiyan, critique et enseignant au SFAI, a contribué à faire connaître l'art abstrait qu'il estime trop marginalisé. Dans le cadre de son institut, il a organisé en 2006 l'exposition *Créer quelque chose à partir de rien - transcender l'abstrait*. [*Wu zhong sheng you • chaoyue chouxiang* 无中生有 · 超越抽象" [549]] rassemblant différents artistes "abstraits" travaillant au SFAI. Il était donc qualifié pour commenter le texte de Gao tout en le confrontant à celui de Li Xianting. Dans « Divergence méthodologique : les théories de l'art abstrait de Gao Minglu et de Li Xianting », article paru dans la rubrique "Forum des jeunes critiques" du premier numéro de *Pipingjia* [Critique] en septembre 2008 (66-71), il cite, résume et commente puis critique les positions respectives de Gao et de Li. Dans un deuxième texte publié la même année, il défend une vision plus large de l'art abstrait.

---

[549] Organisée dans l'espace *Tank Off* (Ancien dépôt de chars utilisé par l'école comme ateliers et salles d'exposition). Pour le titre He a choisi le septième des trente-six stratagèmes [*Wu zhong sheng you* 无中生有]. Le sens de cette expression est : Faire sortir quelque chose du néant,. Inventer une histoire de toutes pièces ou affirmer sans aucun fondement. Tirer quelque chose du néant, créer à partir de rien ou encore faire prendre des vessies pour des lanternes, duper. He a reconnu son embarras pour trouver un titre qui fédère l'ensemble des artistes participants.

Une lecture critique de Li et de Gao

La première remarque de He Guiyan concerne la terminologie et les intentions des deux auteurs :

> En réalité ces deux critiques tentent de faire un démêlage théorique du nouveau développement de l'art abstrait depuis les années 1990. Bien qu'aucun n'utilise “art abstrait” comme terminologie pour définir cette nouvelle forme d'abstraction, mais les expressions “maxi”, “chapelet”, “traits de pinceau” pour souligner le discours conceptuel des œuvres, le résultat obtenu est souvent identique. Ils pensent que les œuvres doivent s'opposer à la représentation de la réalité; ils soulignent le processus créateur “maxi”, “chapelet” ou l'“accumulation de la simplicité en complexité”, et ils utilisent la “temporalité” du processus pour le substituer au sens de l'œuvre. Ils tentent tout deux en utilisant la philosophie chinoise comme le “vide” du Dao, l'“illumination soudaine” du bouddhisme *chan*, la “pratique de la méditation” du bouddhisme, de donner à ces gestes créateurs un support théorique.

Pour He Guiyan, Gao va plus loin sur le plan théorique en proposant une lecture déconstructiviste des œuvres maximalistes :

> Il n'est pas difficile de voir que Gao Minglu transforme la créativité en s'inspirant de la méthode déconstructiviste occidentale, il insiste sur le sens textuel du contexte, il tente avec la spatialité créée par les formes et la qualité du processus de dissiper l'autonomie et l'état statique des formes en deux dimensions du modèle de Greenberg.

Gao a basé une partie de son argumentation en rapprochant tout en opposant les démarches maximalistes et minimalistes. Selon He Guiyan c’est la dimension temporelle qui différencie les artistes maximalistes des minimalistes. Il propose de rapprocher ces œuvres chinoises qualifiées de “maxi” d’un autre courant occidental, l’*Action painting* :

> Mais derrière le processus de “maxi” on dirait que nous y voyons l'interprétation d'Harold Rosenberg [550] au sujet de l'“*Action painting*”. Depuis le début, la critique de Rosenberg possède une différence intrinsèque avec le formalisme

[550] Harold Rosenberg (1906-1978) est cité par Gao Minglu dans *Théorie de l’École du* yi (20) : “pour Rosenberg ‘la peinture n'est que l'acte de peindre’ [*Just TO PAINT*])”. Ce critique américain, marqué par une culture marxiste, a défini l'expressionnisme abstrait. Ses essais tentent de montrer les courants qui traversent la peinture, la littérature, la politique et la culture populaire. Il a débuté dans les années trente en publiant dans diverses revues américaines des essais de philosophie politique et de critique littéraire et artistique (notamment dans le *New Yorker*). Il est connu pour avoir “inventé” le terme *Action Painting.* Il est l’auteur de *La Tradition du nouveau* (Minuit, 1962) et de *La Dé-définition de l’art* (Jacqueline Chambon, 1991).

> de Greenberg. En décembre 1952 il a publié dans "*Arts News*" le texte « Action Painting ». D'après lui la valeur de l'art de l'expressionnisme abstrait est directement incarnée dans l'action, au centre du processus de création des artistes : "selon ce que disent les peintres les uns après les autres, la toile au début ressemble à un champ d'action – elle ne dépend pas d'une représentation, d'une re-conception, d'une analyse ou d'une 'monstration' d'un espace substantiel imaginaire ou réel. Ce qui se fait sur la toile ce n'est pas un dessin, c'est un événement... Dans ce type d'action l'esthétique et les matériaux ensemble deviennent accessoires. On peut omettre la forme, la couleur, la composition, la peinture... Le problème crucial est d'inclure l'inspiration [*qishi* 启示] dans l'action [551]".

Alors que Gao utilise le modèle déconstructiviste, Li Xianting recherche les origines de ces formes dans la tradition culturelle et la philosophie chinoise, en particulier chez Lao Zi. He souligne ensuite les convergences entre Gao et Li :

> [...] bien que les méthodes que ces deux critiques utilisent soient complètement différentes, leurs conclusions convergent. Ils insistent tous les deux sur la filiation du développement de l'art abstrait chinois. Il semble alors que Gao Minglu avec "maxi" remonte à la peinture rationnelle du milieu des années 1980, mais Li Xianting pense qu'il débute par l'encre abstraite de la "période de la nouvelle vague" et la peinture abstraite de Shanghai à la fin des années 1980. En théorie, les deux critiques ont renoncé à la méthode critique occidentale du formalisme représentée par Greenberg, ils s'efforcent de renouveler les discussions sur l'art abstrait chinois, ils ouvrent une distance avec la peinture abstraite occidentale. Ce qui est différent c'est que Gao Minglu nomme ce phénomène "maximalisme" et Li Xianting préfère lui donner une signification possédant une esthétique orientale, similaire du processus de création artisanal du "complexe par accumulation du simple" [*jijian er fan* 积简而繁].

He Guiyan ne partage pas entièrement les idées défendues par Gao et par Li, il leur reproche de ne prendre en compte qu'un aspect de l'art abstrait chinois :

> En outre les peintures abstraites de type "maxi" ou "chapelet" ne reflètent absolument pas l'aspect du développement pluraliste de l'art abstrait chinois qui a émergé depuis les années 1990, surtout c'est une sorte d'inclinaison vers une création de type "nihiliste" ou "cure psychologique" qui a presque perdu la capacité à intervenir directement dans le réel, il est très facile de tomber dans un bourbier esthétisant ou dépourvu de contenu. En même temps, dans leurs discussions sur l'art abstrait après les années 1990, ces deux critiques ont

---

551 Référence de He Guiyan : Harold Rosenberg, « The American Action Painters », in *Reading Abstract Expressionism*. Yale University Press, 2005, p. 190. Ce texte date de 1952 et a été publié dans *Art News* en 1952, puis repris en 1959 dans *La Tradition du nouveau*.

> comme négligé intentionnellement la réponse à la globalisation culturelle de l'art abstrait de cette époque ainsi que tous les efforts réalisés pour construire une identité culturelle propre.

He Guiyan termine son article en donnant son point de vue personnel sur le développement de l'art abstrait en Chine, rappelant comment il a été perçu et marginalisé :

> En réalité, depuis la fin des années 1970, à chaque période dans la configuration de l'art chinois, l'art abstrait a toujours été "autre", il a toujours été marginalisé, comme pendant la Révolution Culturelle, ainsi que la période de la nouvelle vague et même sur la scène artistique contemporaine pluraliste d'aujourd'hui, c'est pareil. Certainement, la marginalisation de l'art abstrait a toutes sortes de causes, mais le retard d'une interprétation critique en est une des raisons principales. En d'autres termes, comprendre comment les milieux chinois de la critique et de la théorie ont fondé efficacement, face au développement de l'art abstrait, un système d'interprétation critique et une méthode théorique est de la plus haute importance. Par exemple, depuis les années 1980, il existe manifestement en Chine un retard sur le plan méthodologique à l'égard de l'interprétation de l'art abstrait. Un des modes critiques est l'utilisation du formalisme comme la discussion ouverte sur "la beauté de la forme" initiée par Wu Guanzhong au début des années 1980 ainsi qu'au cours de la nouvelle vague, les rivalités théoriques au sujet de la "purification du langage" et le modernisme de la forme... tout en obéissant à la forme : les discussions ouvertes par l'art abstrait sont confinées en grande partie dans la critique du formalisme. Un autre mode est le schéma d'interprétation sociologique. Depuis les années 1980, dans l'ensemble, dans les discussions concernant la peinture abstraite chinoise dans les milieux de la critique en Chine, la méthode dominante est toujours une interprétation sociologique. Par exemple, selon cette méthode, on accorde très facilement des caractéristiques de l'avant-garde à la peinture abstraite de ces années 1980, frappée d'une empreinte idéologique. Parce que, en ce qui concerne le réalisme socialiste qui dominait à ce moment-là, l'art abstrait reflétait encore plus l'esprit de la libéralisation du capitalisme occidental. En conséquence, il est le goût esthétique de la bourgeoisie, il est politiquement et culturellement réactionnaire. Mais en ce qui concerne la révolte de l'art moderne lui-même, précisément à cause de cette révolte, on donne très facilement à l'art abstrait cette double caractéristique de l'avant-garde esthétique et politique. Mais, les deux méthodes mentionnées ci-dessus ont elles-mêmes des limites insurmontables. La première ne peut pas résoudre la question sociale de la production de l'art abstrait, la suivante n'est pas capable de discuter de la construction ontologique de l'art abstrait, négligeant probablement la généalogie de son développement diachronique même. Aussi en considérant la critique de l'art chinois, comment fonder une méthode critique efficace c'est sans aucun doute une affaire extrêmement urgente. [...] D'après moi, quand on se confronte à la situation d'un

> développement pluraliste de l'art abstrait chinois, comment trouver dans un système de références théorique et critique Orient-Occident un mode critique efficace ou concevoir un système d'interprétation théorique relativement parfait, pour apprécier complètement et objectivement la valeur et le sens de l'art abstrait chinois, promouvoir le développement progressif de l'art abstrait, c'est toujours une question qui mérite que nous en débattions.

La Post-abstraction, l'avenir de l'art abstrait

Dans un autre texte mis en ligne sur son blog en 2009 mais rédigé en 2007, He Guiyan propose une autre voie pour l'art abstrait : « 'Post-abstraction', une nouvelle possibilité de l'art abstrait »[552] . Il souligne les différences de développement de l'art abstrait, son essor en Occident avec le soutien de critiques et de théoriciens, sa mauvaise fortune en Chine où il n'a jamais eu de position dominante, en raison d'un retard de la recherche dans ce domaine. À partir de 2000, expositions, séminaires et textes critiques vont créer une dynamique et donner plus de visibilité à l'art abstrait. He souligne l'"immense contribution" de Gao Minglu à ce "développement accéléré". Son texte, qui annonce en partie celui vu précédemment, tente d'exposer les transformations de l'art abstrait face à la quête de la modernité culturelle. Il évoque la situation marginale de cette pratique et en suggère les causes :

> La censure que subit l'art abstrait a plusieurs facettes : si les personnes au pouvoir à l'intérieur du système ne peuvent pas l'accepter, c'est parce qu'il est en contradiction avec l'art dont les sujets anticipent et louent l'idéologie dominante; si l'art de la nouvelle vague ne peut pas l'accepter complètement, c'est parce que la peinture traditionnelle chinoise n'a jamais produit un terreau pour l'art abstrait, celui-ci n'est redevable qu'à l'art abstrait occidental. En suivant les pas de l'Occident, il n'a aucune originalité. L'art contemporain rejette l'abstraction, croyant que l'art abstrait invariablement épuise l'enthousiasme de création des artistes dans les dessins abstraits et qu'il ne peut soulever les nouveaux problèmes actuels de la construction de la culture contemporaine. En conséquence, l'art abstrait a toujours progressé dans la marge, avançant discrètement sous un œil "autre".

Avant de préciser les pratiques qu'il nomme post-abstraites, He Guiyan revient longuement sur l'histoire de l'art abstrait occidental en distinguant deux orientations, l'autonomie de la forme prônée par Greenberg et l'abstraction

---

552 Soit « "Houchouxiang" yi chouxiang yishu de yizhong xin de kenengxing "后抽象"—抽象艺术的一种新的可能性 ». *Yishu guoji* [*Art international*] <http://blog.artintern.net/blogs/articleinfo/heguiyan/9968>. Consulté le 5 octobre 2009.

structurelle influencée par la culture industrielle moderne comme le néoplasticisme défendu par Mondrian. Toutes deux sont jugées trop élitistes et coupées de la culture contemporaine. L'art abstrait chinois a un parcours différent et doit être étudié en tenant compte du contexte historique. He repère deux fonctions pour la peinture abstraite apparue au début des années 1980 :

> ... l'une est la recherche d'une indépendance fondamentale sur le plan du langage, ainsi la création d'une nouvelle forme qui se différencie de l'art officiel et académique. Wu Guanzhong au début des années 1980 en prônant la "beauté de la forme" appartient à cette mouvance. Mais Wu Guanzhong, Yuan Yunsheng 袁运生, Ding Shaoguang 丁绍光 [553]... sont des artistes représentatifs alors que tout en tenant en estime la "forme" ils n'ont pas du tout développé la "forme" vers une "abstraction" au sens véritable. [...] L'autre est la recherche d'une révolte de la personnalité et de la liberté du sujet. Avec les artistes dont on a parlé ci-dessus il y a quelques différences, au début des années 1980, dans les milieux artistiques chinois était déjà apparu un groupe d'artistes qui sur le plan formel utilisaient un langage abstrait pour chercher une expression personnelle, par exemple Zhu Jinshi 朱金石, Ma Kelu 马可鲁, Wang Keping 王克平 etc. Mais ces artistes désiraient ardemment une peinture avec de l'"expressivité" plutôt que de rechercher réellement la construction d'un style abstrait. [...] Ces artistes ont choisi les formes abstraites mais sans dégager une passion pour l'art abstrait, en obéissant à l'expression de soi et à la liberté individuelle.

Choisir l'abstraction était une manière de se révolter et de se situer clairement du côté de l'avant-garde que confirmait le fait d'être marginalisé. Une position plus idéologique qu'artistique. Puis les artistes "abstraits" de la nouvelle vague de 1985 ont cherché à transformer l'art traditionnel chinois en une forme moderne afin de défendre la liberté du sujet. Dans la fièvre culturelle de ces années 1980, ils se sont engagés dans un mouvement plus culturel qu'artistique. L'art abstrait de cette période a joué un double rôle : celui d'une "avant-garde politique et avant-garde esthétique". Il reflète "le développement de la modernité de la culture chinoise" en répondant aux attentes d'une partie des intellectuels. He cite Yi Ying :

---

[553] Yuan Yunsheng 袁运生 : né en 1937, diplômé de la CAFA en 1962. Co-auteur de la fresque de l'aéroport de Pékin en 1979. Enseigne au département de peinture murale en 1980. Peintre figuratif. Ding Shaoguang 丁绍光 : diplômé en 1962. Peintre figuratif, "surréalisant". Enseigne dans le Yunnan de 1962 à 1980. Réalise des fresques pour le Palais de l'Assemblée populaire national de Chine.

> L'art abstrait en ce moment est un sujet de conversation très sensible, c'est un sujet de conversation de nature politique, dans le mouvement contre la libéralisation bourgeoise tout au long de la décennie des années 1980, l'art abstrait a toujours été l'objet de critiques répétées...

He Guiyan, tout comme Gao Minglu, affirme que “la Chine n'a jamais connu une tradition d'art abstrait [...] les artistes chinois en étudiant l'école moderniste occidentale ont seulement tiré une leçon sur le plan du langage”. Mondrian, Malevitch n’ont pas fait d’émules en Chine. Pour He l’évolution de la peinture abstraite reste tributaire des transformations de la scène culturelle. Dans les années 1990, les recherches sur les possibilités de l’abstraction se concentrent sur la technique du lavis. He distingue trois catégories d'encres abstraites : expressionniste, liée à la nature du médium, conceptuelle. En explorant les limites d’un art traditionnel, ces tentatives s’inscrivent et se fondent dans la culture indigène, tout en restant dans “l’ombre de la peinture abstraite occidentale”, sans être en mesure de dépasser “l’étape formelle du réalisme”.

Si beaucoup d’artistes chinois se sont passionnés pour la peinture abstraite après 2003, ce “prétendu retour” serait selon He Guiyan une stratégie pour intégrer à moindre effort le marché de l’art. Pour distinguer les œuvres qui relèvent d’une vraie démarche artistique, He Guiyan propose le terme “post-abstraction”. Trois raisons l’ont poussé à ce choix, la perte de l’aura avant-gardiste, la nécessité de la différencier d’une parodie de peinture abstraite de la part d’artistes opportunistes ou incompétents, mais aussi du lavis d’encre pouvant exalter un relent nationaliste chez certains conservateurs :

> Premièrement, depuis le début des années 1990, en raison des transformations de l'environnement social, économique, culturel, l'art abstrait a déjà perdu le rôle avant-gardiste qu'il avait dans les années 1980. Dans les multiples formes de développement de l'art, l'abstraction n'est qu'une forme artistique différente et c'est tout. Choisir l'art abstrait, c'est comme quand les artistes choisissent d'utiliser la photographie, l'installation, la performance etc. un mode de langage pour s'exprimer. L'abstraction ne possède plus du tout le caractère de rébellion et la valeur d'avant-garde des années 1980, et n'a plus de connotation moderniste, ce n'est qu'une forme d'expression langagière dans les mains des

> artistes. L'art abstrait est arrivé à un moment de désenchantement [554].
> Deuxièmement, il faut mettre une distance avec la “fausse abstraction”. Celle-ci désigne principalement certains artistes qui ont recours à la marginalisation de l'abstraction elle-même et à cet avant-gardisme des années 1980 pour chercher un raccourci afin de pénétrer le marché de l'art. C'est le plus grand danger de l'art abstrait contemporain quand il est en quête de son développement, sa dissimulation et sa destruction sont évidentes. Cela parce que la “fausse abstraction” et l'art abstrait ont la même apparence extérieure, en considérant seulement la forme superficielle, il est difficile d'utiliser une méthode efficace pour distinguer et différencier si elles sont bonnes ou mauvaises, ayant du sens ou non. [...] De même, l'art abstrait n'a absolument pas besoin de trop d'habilité artistique, c'est pourquoi quand ils choisissent la figuration ou l'abstraction, beaucoup d'artistes préfèrent l'abstraction. [...]
> Troisièmement, il faut mettre une distance avec tout conservatisme culturel étriqué. Ce phénomène apparaît principalement dans le domaine du lavis d'encre. Le point principal de ce conservatisme est de considérer le lavis d'encre comme le vecteur de la culture traditionnelle chinoise, tout en lui conférant une identité culturelle nationale.

He, en donnant une vision dépréciative de l’abstraction (et des ambitions des artistes), met sur le même registre ce qui relève des moyens techniques ou médium (photographie, performance...) et ce qui relève d'une certaine façon de concevoir l'art. Le choix de l'abstraction n'est pas comparable à celui d'un médium, même si les choix techniques sont aussi liés à un projet artistique. L’abstraction peut être une voie pour explorer les limites de la peinture, comme dans l’œuvre complexe de Gerhard Richter qui croise constamment figuration et abstraction.

He Guiyan précise les caractéristiques des œuvres auxquelles il réserve ce terme “post-abstraction” : un “usage conceptuel et méthodique” de l’abstraction de la part de l’artiste. Il se réfère ici à la notion de méthodologie défendue par Gao Minglu, soit : avoir une démarche fondée sur l'histoire de l'art et la théorie de l'art ; considérer la pratique créatrice comme une forme d'existence ; défendre des idées nouvelles et audacieuses ; explorer l'art abstrait afin de faire émerger des problématiques artistiques et une nouvelle culture. Il illustre son propos avec l’exemple de l’Occident :

---

[554] Dans *Chouxiang yishu daole “qumei” hua de shihoule* 抽象艺术到了“去魅”化的时候了 : *qumei* 去魅 est la traduction en chinois de la notion de *désenchantement* proposée par Max Weber, sociologue allemand, né en 1864, qui recouvre la notion de séparer la religion, la morale, l’art et la science, condition de la modernité occidentale.

> ... dans les multiples développements de l'art contemporain occidental, il existe encore un grand nombre d'artistes qui s'engagent dans des œuvres abstraites, quelle en est la raison ? Ne croit-on pas que l'art abstrait occidental a pris fin dans l'expressionnisme abstrait des années 1960 ? Ainsi, quel est l'intérêt d'un art abstrait après celui-ci ? La réponse est évidente, l'art abstrait occidental a sa propre filiation, son propre contexte historique, et des critères spécifiques. Toute forme d'art ayant ses propres critères, ceux qui conviennent à l'art abstrait sont la "finalité de la forme" de Kant à la période classique, la "forme signifiante" de Clive Bell à l'époque moderne ainsi que la "planéité de la peinture" de Greenberg au moment de l'apogée du modernisme, la "pureté du langage, du médium"...

Après la méthodologie, He met en avant le critère de singularité [*gerenxing* 个人性] de l'artiste, en préconisant une indépendance à la fois stylistique et conceptuelle, c'est le projet artistique qui doit imposer sa logique. Ces deux critères concernent en fait la posture de l'artiste, avoir un projet pertinent et préserver une indépendance d'esprit. He Guiyan s'intéresse ensuite aux œuvres, qu'il qualifie de "narratives [*xushixing* 叙事性]", dont une des spécificités est de révéler le processus d'élaboration. Il se réfère aux écrits de Gao Minglu et de Li Xianting dont il proposera l'année suivante une lecture critique dans « Divergence méthodologique... (*supra* p. 504 *sqq*.). He "tente de comprendre la narration de la peinture 'post-abstraite' comme un dépassement de la simple construction formelle". En dépassant les recherches formelles du modernisme et en défendant la liberté du sujet, les artistes entrent dans la "post-abstraction". Pour He, il s'agit d'explorer et de dissiper les frontières entre l'art et la vie, une attitude qu'il rapproche du dadaïsme représenté par Duchamp sur le plan esthétique. Il définit ensuite ce qu'il entend par "narrativité" de la "peinture post-abstraite" :

> Premièrement : rejeter les principes de création de la peinture figurative, surtout la méthode narrative iconographique qui utilise des symboles personnels mais mettre plutôt l'accent sur un appel à une émotion inhérente [*neizai* 内在], rechercher un concept au cœur du processus gestuel et de l'expression des œuvres. C'est différent de la peinture abstraite traditionnelle, cette expression de la spiritualité, à part passer par les formes de l'image, comprend aussi le processus d'un travail manuel gestuel ou artisanal. [...]. En même temps, pour le mode narratif, on a tiré la leçon des résultats de l'art conceptuel contemporain, en prenant surtout le concept de création pour donner un sens à l'œuvre, comme par exemple les installations de lavis d'encre de Gu Wenda au milieu des années 1980. [...]

> Deuxièmement, l'œuvre a des relations avec son propre contexte historique. L'artiste est en accord total avec sa propre méthodologie et les règles établies pour entreprendre son travail de création. L'œuvre répond aux conceptions esthétiques de la culture indigène, puisque l'on peut à partir de la culture traditionnelle ou de l'esthétique orientale y trouver une forme d'abstraction unique, on peut aussi à partir de la vie quotidienne y chercher l'expression d'une expérience individuelle. [...].
> Enfin, les œuvres “post-abstraites” prennent de jour en jour de multiples facettes dans l'expression des formes abstraites. Parce que la “post-abstraction” a dépassé la phase du formalisme du modernisme, elle a complètement développé sa propre création par une méthode post-moderne, c'est-à-dire que toutes les expressions en relation avec les modes abstrait, oriental, occidental, traditionnel, contemporain, matériel, conceptuel etc. peuvent s'intégrer dans les œuvres. [...]

He Guiyan voit dans cette nouvelle peinture post-abstraite une “ouverture pour dépasser les frontières formelles du modernisme”. Tout comme Gao, il prône un art “vecteur culturel de la fusion et de l'échange entre l'Orient et l'Occident, la tradition et le moderne”, un art abstrait qui intervient dans la culture contemporaine :

> Évidemment, la “post-abstraction” peut être de sens linéaire et elle peut être formelle ; la première dépend de son dépassement de l'apogée du modernisme. Par les méthodes post-modernes elle s'est fondue dans la scène culturelle de l'art contemporain. La deuxième réside en une brèche des frontières de la forme et le développement d'une orientation vers les nouveaux médias (art multimédia). Ainsi, la “post-abstraction” est une des orientations du développement de la peinture abstraite contemporaine, ses nombreuses possibilités résident alors en ce qu’elle peut défendre efficacement la personnalité, les concepts et la créativité des artistes et qu’elle peut aussi faire qu'une connexion directe se produise entre l'art abstrait et le pluralisme culturel.

Très influencé par les apports de Gao Minglu et de Li Xianting, même s’il tente de s’en démarquer, He Guiyan, dans ces deux textes, cherche une voie pour la peinture abstraite chinoise. Elle doit s’ancrer dans la culture chinoise tout en étant capable de soutenir toute confrontation avec les œuvres occidentales, du fait de la réflexion théorique de l’artiste. Mais le lecteur doit se contenter de quelques noms d’artistes (les œuvres illustrent l’article mais ne sont pas décrites). He qui préconise une abstraction non marginalisée, s’en tient à quelques principes éthiques.

Ce nouveau modèle de peinture abstraite évoque un texte de Christine Buci-Glucksmann qui utilise la même terminologie dans « Vers une post-

abstraction ?» publié en 1997 dans *Pratiques abstraites* (54-62). L'auteure aussi évoque le "deuil difficile du modernisme", reprenant une formule de l'artiste conceptuelle Sherrie Levine. En explorant les nouveaux modèles fournis par la science contemporaine (un espace post-euclidien, les fractales, la notion de chaos...) les artistes présentés par Buci-Glucksmann réinvestissent les concepts de cartographies, de diagrammes, de chaos. Ces peintres post-abstraits se confrontent à la complexité d'une nouvelle représentation tant scientifique que philosophique d'un monde fait de flux et non plus de lignes, un cyber-espace. Toutefois, bien que le terme post-abstraction soit utilisé par ces deux auteurs, il est loin de désigner des démarches similaires.

Quelques modèles théoriques

La plupart des critiques d'art s'auto-désignent par l'expression *lilunjia* 理论家 [théoricien], signe que le terme lilun 理论 s'est vulgarisé depuis qu'il a été utilisé pour désigner la pensée de Deng Xiaoping à la fin des années 1970, comme le souligne Maurizio Marinelli (*supra* p. 174). Les écrits présentés dans cette dernière partie portent assurément sur des œuvres, mais c'est l'analyse qui est privilégiée au détriment de l'appréciation. Excepté Wang Nanming qui emploie plusieurs expressions négatives pour qualifier les œuvres qu'il rejette (en particulier l'expression "art insipide ou art ennuyeux [*wuliao yishu* 无聊艺术]", l'argumentation théorique permet soit de proposer une "lecture des œuvres" comme chez Dai Dan, soit de justifier une préférence artistique ou de défendre un "mouvement" comme la théorie *yi pai* chez Gao Minglu. Ces différents auteurs ont tous recours aux textes philosophiques (occidentaux ou chinois) pour élaborer leurs modèles théoriques et légitimer leurs positions.

J'ai choisi d'illustrer trois situations, l'emprunt du modèle poppérien considéré comme un outil analytique ; l'usage, parfois à rebours, de multiples références puisées dans plusieurs disciplines pour définir un paradigme applicable à un grand nombre d'œuvres afin de cerner leur sinéité ; à l'opposé, l'exigence de s'inscrire dans l'héritage de la modernité occidentale, en rejetant les démarches revendiquant une identité chinoise.

Pour chaque auteur, je résume leur réflexion en proposant quelques extraits que j'ai traduits afin de donner pour chacun une idée de leur style et de leur logique argumentative. Certaines affirmations m'amènent à réagir, en veillant toutefois à clairement différencier mes propres commentaires du texte étudié. Je rends compte aussi de la réception de ces écrits, les réactions de critiques de générations différentes, élargissant ainsi la présentation de la critique d'art contemporaine chinoise.

L'analyse situationnelle appliquée à l'art

Précédemment (*supra* p. 421 *sqq.*) j'ai présenté en partie le texte de Dai Dan « Une autre orientation de la critique, l'analyse situationnelle », dans lequel l'auteur insiste sur une lecture des œuvres selon un processus non-linéaire [555]. J'ai soulevé l'ambiguïté de son argumentation concernant un soit-disant langage "non-linéaire" que devrait utiliser selon lui le critique d'art. Le langage – matériau de travail du critique – se développe dans une temporalité linéaire et sa transcription écrite s'inscrit spatialement sous une forme linéaire. Dans cet article, Dai cherche une réponse à ces limites du langage de la critique d'art qu'il vient de dégager, afin de résoudre la difficulté de décrire une œuvre en tenant compte des déplacements non-linéaires du regard du spectateur. Il s'inspire de Michael Baxandall, dont l'approche des œuvres est "anti-phénoménologique, anti-herméneutique et peu favorable à une esthétique de la réception [556] ". La solution que Dai propose est tirée de la théorie du philosophe et épistémologue Karl Popper (1902-1994), l'analyse situationnelle [*qingjing fenxi* 情境分析] à laquelle Baxandall se réfère aussi (40). À la suite de Baxandall, Dai considère que la démarche d'un artiste est orientée par un problème et que l'œuvre est une tentative pour résoudre ce problème. Le spectateur, pour comprendre cette œuvre, "doit alors faire des efforts pour reconstruire les problèmes spécifiques qu'elle a cherché à

---

[555] Le titre complet de cet article écrit en 2008 et publié dans le deuxième numéro de la revue *Pipingjia* : « Yishu piping de ling yizhong lilun quxiang : qingjingfenxi — yi Cai Guoqiang zhi 《Caochuanjiejian》 wei li 艺术批评的另一种理论取向：情境分析 — 以蔡国强之《草船借箭》为例 [Une autre orientation de la critique, l'analyse situationnelle. Exemple de *Emprunter les flèches de l'ennemi* de Cai Guoqiang.] ». *Pipingjia* 批评家 [Critique] n°2, décembre 2008, p. 66-75. J'ai évoqué aussi quelques éléments de cette analyse dans le paragraphe abordant la question de la sinéité (*supra* p. 255) et dans celui de la terminologie (*supra* p. 411-412).

[556] Cf. Yves Michaud dans Présentation de *Formes de l'intention* (10).

résoudre ainsi que la situation spécifique dans laquelle l'auteur se trouvait quand il visait ce problème [557]".

"Tirer la leçon" de Karl Popper

L'analyse situationnelle constitue essentiellement un modèle applicable aux sciences sociales, dont l'objectif est de comprendre comment agit un individu en prenant en compte la situation (« la logique de situation ») dans laquelle se trouve cet individu [558]. L'intérêt du texte de Dai est de mettre à l'épreuve un tel modèle en l'appliquant à une œuvre contemporaine, l'installation de Cai Guoqiang, dont le titre *Emprunter les flèches de l'ennemi* est tiré d'une œuvre littéraire, le *Roman des Trois Royaumes*, relatant les rivalités et les stratagèmes de trois royaumes, Wei, Shu et Wu qui se sont affrontés pour succéder à la dynastie Han au IIe siècle apr. J.-C.

Dans toute cette troisième partie (70-72) consacrée à la démarche de Karl Popper – essentiellement les notions d'"analyse situationnelle" et de "situation de problème" – Dai rappelle le principe que la compréhension d'une œuvre consiste à se poser et à résoudre différentes sortes de problèmes, l'analyse situationnelle venant compléter les analyses stylistiques et iconologiques afin de répondre à l'ensemble de ces questions :

> Quand nous sommes face à une œuvre d'art, une série de questions émerge à notre insu dans notre esprit. Tout d'abord, se demande-t-on peut-être "Quand est-ce que cette œuvre a été réalisée ?", "Qui en est l'auteur ?" En avançant

---

[557] Références données par Dai : Michael Baxandall, *Patterns of Intention,* Yale University Press, 1985. p.15. Dans l'édition en français de Jacqueline Chambon, p. 41 : "Le peintre avec son tableau [...] affronte un problème dont la solution concrète réside finalement dans le produit qu'il nous propose. Comprendre son travail, c'est tenter de comprendre dans quels termes se posait le problème auquel il voulait répondre et les circonstances particulières qui l'ont amené à se le poser." Cette position de Baxandalll est pratiquement similaire aux explications données par Popper quand il présente sa méthode d'analyse situationnelle.

[558] Popper précise ce qu'il entend par "logique de situation" dans le tome II de *La société ouverte et ses ennemis,* dans le chapitre consacré à l'autonomie de la sociologie (p. 68) : "La logique situationnelle joue un rôle important dans les sciences sociales, comme dans la vie, elle est le fondement de l'analyse économique. Son application ne repose pas sur la supposition qu'il est dans la nature humaine d'être raisonnable (ou de ne pas l'être) ; à l'inverse, une certaine façon d'agir est déclarée rationnelle ou irrationnelle selon qu'elle est ou non conforme à la logique de la situation, ce qui implique, comme l'a fait observer Max Weber, que nous avons préalablement défini ce qu'on peut considérer comme rationnel dans la structure en question." La référence de Weber est *Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre,* 1922, p. 408 (Tübingen : J. C. B. Mohr, 579 p.) [Essai sur l'enseignement des sciences]. (Cet ouvrage réunit des articles publiés dans diverses revues allemandes entre 1903 et 1920). Max Weber est un auteur souvent cité par les critiques chinois par exemple Gao Minglu (*supra* p. 161).

> dans la réflexion, on peut se demander : “Quel est le contenu représenté dans l'œuvre ?” Si nous progressons à nouveau on se demandera peut-être : “Quelle était l'intention de l'auteur lors de la création de cette œuvre ?” “Dans quel contexte l'auteur a-t-il créé cette œuvre ?” “Pourquoi l'exprimer de cette façon ?” Les réponses au premier groupe de questions, à savoir celles relatives aux problèmes de style et de période historique, s'obtiennent par l'analyse stylistique ; les réponses au deuxième groupe de questions, à savoir celles relatives aux problèmes du motif, s'obtiennent par l'analyse iconologique ; pour le troisième groupe de questions, l'exploration des réponses nécessite de demander de l'aide à l'analyse situationnelle. L'analyse situationnelle dans l'histoire de l'art moderne, à la suite de l'analyse stylistique et de l'iconologie, est une grande méthode de recherche. La théorie de l'analyse situationnelle provient du troisième monde de Karl Popper [559] qui parle du concept de situation de problème, (logique de situation), de la méthode d'essai-erreur etc.

L’explication de la notion d’analyse situationnelle que donne ensuite Dai Dan est en fait la traduction du texte de Popper. Ce passage n’est pas indiqué explicitement comme une citation, et Dai ne reprend pas les termes soulignés par Popper. Retrouver la version française du texte de Popper à partir de la version chinoise n’est pas toujours aisée, par exemple Dai utilise l’expression *jiegou de guannian* 结构的观念 [idée de structure] pour traduire “structure d’idées”. Ainsi selon Dai :

> L'analyse situationnelle désigne certaines explications [*jieshi* 解释] conjecturales ou exploratoires de certaines conduites humaines, ces explications font appel à la situation dans laquelle se trouvent les acteurs. Ce peut être une explication historique, probablement nous voudrions expliquer comment et pourquoi on institue certaines idées de structures. Les actes de création ne peuvent pas être intégralement expliqués, néanmoins nous pouvons tenter de manière conjecturale de faire une reconstruction idéalisée de la situation du problème dans laquelle les acteurs se trouvaient, de plus, à l'intérieur de cette limite faire que cette action se transforme en “compréhensible” (ou “peut être comprise avec la raison”), c’est-à-dire adéquate à une situation vue par les acteurs. Cette

[559] Karl Popper (1902-1994) dans *La connaissance objective* explicite « la théorie des Mondes 1, 2 et 3 » (137) : “Nous pouvons appeler le monde physique « monde 1 », le monde de nos expériences conscientes « monde 2 », et le monde des contenus logiques des livres, bibliothèques, mémoires d’ordinateurs et choses de ce genre « monde 3 »”. Ce « monde 3 » est spécifiquement humain car il dépend du langage. Cf. *ibid.* p. 252 le paragraphe est intitulé « Le troisième monde en tant que produit de l’activité humaine ».

> méthode d'analyse situationnelle, on peut dire que c'est une application du principe de rationalité (*rationaliity principle*) [560].

Dai présente ensuite la pensée de Popper en se référant à une anthologie rassemblant plusieurs textes traduits en chinois, intitulée *L'Émancipation par la connaissance* et éditée en 1996 par l'Académie nationale des Beaux-arts de Hangzhou [561]. L'enchaînement des informations qu'il en tire ne permet pas au lecteur peu familiarisé avec cette pensée d'en comprendre l'enjeu, car une vue d'ensemble fait défaut [562] . Dans *La connaissance objective,* l'un des principaux ouvrages de Popper, le traducteur J-J. Rosat (15) qualifie la pensée poppérienne de "philosophie de l'émergence". Ses caractéristiques sont une opposition aux pseudo-sciences, un rejet des thèses classiques telle que la méthode inductive, une interrogation sur le progrès scientifique qui fonde l'ensemble de la réflexion philosophique, une reconnaissance de la faillibilité des théories universelles... Françoise Armengaud qui signe l'article de l'*Encyclopedia Universalis* (2013) consacré à Popper considère cette pensée comme "Une problématique en expansion, telle est la vision dynamique qui caractérise la perspective poppérienne". Le programme de

---

[560] Dai donne en note la référence suivante : Karl Popper, *Objective Knowledge : an Evolutionary Approach*. Clarendon Press, Oxford, 6ème édition, 1991, p. 182. Parution en français : *La connaissance objective* : une approche évolutionniste. Trad. C. Bastyns, éditée per Complexe, Bruxelles, 1978. La citation dans la version française (traduction de Jean-Jacques Rosat de l'édition de Flammarion, coll. « Champs ») se trouve p. 278 : "Par analyse situationnelle, j'entends un certain type d'explication conjecturale, ou à l'essai, d'une certaine action humaine, qui fait appel à la situation dans laquelle se trouve l'agent lui-même. Il peut s'agir d'une explication historique : nous désirons peut-être expliquer comment et pourquoi une certaine structure d'idées fut créée. Certes, on ne peut jamais expliquer intégralement aucune action créatrice. Néanmoins, nous pouvons essayer, de manière conjecturale, de proposer une reconstruction idéalisée de la *situation de problème* dans laquelle s'est trouvé l'agent lui-même et de rendre, dans cette mesure, l'action compréhensible (ou « rationnellement compréhensible »), c'est-à-dire *adéquate à sa situation d'agent telle qu'il la percevait*. On peut décrire cette méthode de l'analyse situationnelle comme une application du *principe de rationalité*." Cette édition française de 1991 est plus complète que celle de 1978 (Complexe) qui ne proposait que les trois premiers chapitres. (Cf. note 3 du traducteur J-J. Rosat, p. 15).

[561] Titre de ce livre : *Tongguo zhishi huode jiefang* 通过知识获得解放. Hangzhou : éditions de l'école d'art, 1996. Les traducteurs sont Fan Jingzhong 范景中 et Li Benzheng 李本正. Il me semble significatif que ce soit une école d'art qui ait édité ce livre. Popper fait partie des auteurs occidentaux traduits en chinois signalés dans le journal *Clarté* de 1986 (*supra* p. 182). Notons que la version française *La connaissance objective* de J.-J. Rosat date de 1991.

[562] L'œuvre de Karl Popper a rapidement connu du succès dans les pays anglo-saxons mais ne sera reconnue en France qu'à la fin des années 1970. Les premières traductions : *Misère de l'historicism*e publié chez Plon dès 1944 et *La logique de la découverte scientifique* chez Payot en 1973, puis une publication partielle en 1979 de *La société ouverte et ses ennemis,* un ouvrage publié initialement en 1945.

Popper, selon J-J. Rosat (*ibid.*), est de “montrer « à quelles conditions le progrès scientifique est possible »” et d’“énoncer tout ce que présuppose et implique l’existence du processus objectif de connaissance”. Cherchant comment distinguer la science des pseudo-sciences, Karl Popper en vient à proposer “la méthode des conjectures inventives et de la critique” ou encore “la méthode de conjecture et réfutation” (260) pour décrire “l’activité de compréhension” qui fait appel aux objets du “troisième monde” ou “monde 3”, soit les connaissances humaines, “le monde des contenus objectifs de pensée, qui est surtout le monde de la pensée scientifique, de la pensée poétique et des œuvres d’art” (182). Il s’agit avant tout d’une méthode scientifique pour comprendre un problème : comment celui-ci a-t-il été posé, puis résolu, réfuté ; reconstruire la démarche utilisée pour arriver à une solution et la valider, tels sont les enjeux de l’analyse situationnelle. Popper illustre son argumentation avec de nombreux exemples dont celui de Galilée. Il insiste sur la testabilité de sa théorie scientifique qui utilise “la résolution des problèmes par conjecture et réfutation [...]” et qui peut aussi se révéler efficace “comme théorie explicative des sciences humaines” (279).

Lorsque Dai Dan mentionne la possibilité d’appliquer cette méthode aux œuvres d’art, il n’insiste pas suffisamment sur l’attitude précautionneuse de Popper – qui est à nouveau cité directement – (70) :

> Dans certaines situations, nous pouvons même l'utiliser pour les œuvres d'art : nous pouvons émettre des suppositions sur les questions que l'artiste s'est posées et nous pouvons aussi avec des pièces à l'appui indépendantes soutenir ces hypothèses. Ce genre d'analyse est une aide pour comprendre le travail des artistes [563].

Dai mentionne aussi la défiance de Popper à l’égard du psychologisme, récusant la prétention à chercher les fondements de la connaissance dans la subjectivité, s’opposant ainsi à l’épistémologie traditionnelle.

Se référant à l’ouvrage de William Gorton *Karl Popper and the Social*

---

[563] Dai se réfère aussi à Popper, mais sans préciser qu’il cite cet extrait. (*ibid.* p. 183). Le texte en français (279-280) insiste sur la prudence de Popper : Il se peut même, au moins dans certains cas, que nous l’appliquions aux œuvres d’art : que nous conjecturions ce qu’était le problème de l’artiste, et soyons capables d’étayer cette conjecture au moyen de preuves indépendantes ; il se peut alors qu’une telle analyse nous aide à comprendre l’œuvre.” En note, Popper donne comme exemple la démarche de Gombrich.

Sciences, Dai résume comment l'analyse situationnelle prend en compte le contexte social :

> À la différence des sciences sociales du positivisme, le but de l'analyse situationnelle n'est ni de conjecturer ni de révéler les lois universelles du monde social. Le but de l'analyse situationnelle est le besoin de dénouer les relations des réseaux complexes des interactions humaines. [...] "La question fondamentale des sciences sociales est d'expliquer et de comprendre les événements conformément aux actions humaines et aux situations sociales. Le terme technique-clé ici est 'situation sociale'."

Chez Popper, l'analyse situationnelle est tributaire du "principe de rationalité", soit le fait que tout être humain agit en tenant compte plus ou moins de la situation dans laquelle il se trouve (ce qui exclut le cas de la folie). La "rationalité" doit être comprise dans un sens très large, comme il le précise dans *Misère de l'historicisme* :

> Il est évident que les êtres humains n'agissent presque jamais de manière rationnelle (c'est-à-dire comme ils agiraient s'ils faisaient un usage optimal de toute l'information à leur disposition pour atteindre les objectifs qu'ils ont), mais les êtres humains agissent néanmoins plus ou moins rationnellement ; et cela permet de construire comparativement des modèles simples de leurs actions et interactions, en utilisant ces modèles d'approximation [564].

Dai (71) développe le fonctionnement de ce modèle en se référant à un autre ouvrage de Popper, *The Myth of Framework* [Le mythe du cadre], puis conclut cette troisième partie en revenant au livre de Gorton :

> En conséquence l'analyse situationnelle peut être décrite comme une méthode d'interprétation [*jieshi fangfa* 解释方法] et une méthode qui sert à expliquer les phénomènes sociaux. Popper pensait que l'analyse situationnelle suit des principes rationnels et la considérait comme la meilleure méthode pour étudier l'histoire. Au minimum il considérait que le but de l'investigation historique se devait de comprendre dans l'histoire les actes et les croyances particulières.
>
> Dans l'analyse situationnelle les conduites humaines sont intentionnelles, ce qui nécessite que nous découvrions les normes sociales et les croyances, les

---

[564] Référence de cette citation : Karl Popper, *Misère de l'historicisme*, section 29 (L'unité de la méthode), p. 177. (Paris : Press Pockett, coll. « Agora », édition de 1988). Réédition de la traduction d'Hervé Rousseau, révisée et augmentée par Renée Bouveresse à la demande de Sir Karl Popper. (Traduction de The *Poverty of Historicism*, publié initialement sous forme d'articles dans la revue *Economica* en 1944 et 1945. Première traduction française publiée en 1956 par H. Rousseau à la librairie Plon. Popper a lui-même remanié son texte en 1976 pour la 9e édition.)

> systèmes de valeur qui guident les actions des agents. Un autre mérite de l'analyse situationnelle est de rappeler que nous intégrons l'environnement physique dans notre modèle de situation. En raison de l'usage du modèle de situation, Popper suggère que nous devrions négliger les facteurs psychologiques et présumer que les personnages historiques sont guidés par des principes rationnels.

Les explications de Dai Dan n'aident guère à comprendre la démarche de Karl Popper, pourtant considéré comme un auteur facile à lire, s'abstenant de tout jargon philosophique. Le lecteur doit assimiler différentes idées, mal ordonnées, de nombreux détails mais ne sait trop comment les relier.

Dans la quatrième et dernière partie de son texte, Dai applique ce modèle poppérien à l'installation de Cai Guoqiang, composée d'un bateau en bois, de paille de riz, de flèches, d'un drapeau rouge chinois et d'un ventilateur électrique et présentée du 13 septembre 1998 au 3 janvier 1999 à New York dans le cadre de l'exposition *Inside Out: New Chinese Art* [565].

"Emprunter les flèches... ", un problème poppérien

Dai propose le "modèle situationnel" de cette œuvre *Emprunter les flèches de l'ennemi* en dressant une liste de "questions" :

> 1 - Exposition de l'art d'avant-garde chinois *Inside Out: New Chinese Art*, organisée par Gao Minglu. (Questions d'oppositions binaires, Orient/Occident, tradition/modernité etc.)
> 2 - Cai Guoqiang est chinois, s'installe aux États-Unis en 1995 où il réside jusqu'à présent.
> 3 - Après les réformes et l'ouverture de la Chine, globalement, le pouvoir national s'élève rapidement.
> 4 - Dans les années 1990 les médias américains font grand bruit de "la menace chinoise".
> 5 - Cai Guoqiang est né à Quanzhou, ville portuaire dans le sud-est de la Chine des années 1950.
> 6 - Cai Guoqiang a étudié dans sa jeunesse les arts de la scène.
> 7 - Cai Guoqiang se passionne pour l'art de la poudre.
> 8 - Les visiteurs sont occidentaux.
> 9 - L'exposition se tient à New York au centre d'art contemporain.
> 10 - Les questions du souffle du vent.

---

[565] *Inside Out: New Chinese Art*. Co-organisée par the Asia Society and San Francisco Museum of Modern Art. Présentée simultanément à Asia Society et à P.S.1. Les auteurs des textes du catalogue dont Gao Minglu a assuré l'édition sont : Gao Minglu, Norman Bryson, Chang Tsong-zung, David Clarke, Hou Hanru, Leo O-Fan Lee, Victoria Lu et Wu Hung.

Dai rappelle les conditions de l'exposition *Inside Out: New Chinese Art* dont le commissariat était assuré par Gao Minglu. Il souligne le rôle déterminant des commissaires et des responsables de musées en conditionnant les réponses des artistes :

> *Inside Out: New Chinese Art* montrait principalement des œuvres de l'avant-garde du milieu des années 1980 à aujourd'hui, d'artistes chinois de Chine continentale, de Taiwan, de Hong Kong et une partie de ceux qui résidaient en Occident depuis la fin des années 1980, en prêtant attention aux œuvres qui exploraient les questions culturelles spécifiques et les relations complexes entre modernité et post-modernité. Dans ce contexte, les artistes ont remanié et transformé les idiomes esthétiques de la Chine traditionnelle et le vocabulaire occidental contemporain dans l'espoir d'harmoniser le passé et le présent, les différences entre leur propre culture et celle des autres. Ils ont permis aux Occidentaux de comprendre la modernité et l'identité culturelle chinoise dans le contexte de la globalisation. [...] L'art contemporain qui est apparu avec ce type d'expositions ne résulte pas simplement des concepts personnels des artistes, mais plus encore des éléments intentionnels des médiateurs commissaires, galeries, musées etc.

Il est juste de reconnaître que les commissaires apportent une dynamique au développement de l'art, mais Dai dans ce texte semble affirmer que ce sont eux qui conditionnent ce développement, ce qui est contestable.

Dai reprend ensuite les dix questions qu'il a dégagées, les cinq premières "peuvent être considérées comme des situations sociales extérieures à l'œuvre de Cai Guoqiang", les cinq dernières "ne sont que des situations de problèmes auxquelles Cai Guoqiang s'est confronté dans son œuvre elle-même". Dai décrit pour chaque problème les solutions retenues par l'artiste.

Pour la première question, celle qui concerne le cadre de l'exposition et les choix du commissaire, Dai suggère que l'artiste a adopté le langage plastique de l'avant-garde occidentale pour se conformer aux attentes du commissaire tout en prenant "en considération les relations métaphysiques dichotomiques comme la tradition et la modernité, l'Orient et l'Occident etc."
Il est tout à fait normal, voire souhaitable qu'un commissaire conçoive une exposition autour d'une problématique comme celles retenues par Gao Minglu pour *Inside Out*, qu'un artiste prépare une œuvre inédite, mais s'il prépare une œuvre pour répondre aux attentes du commissaire, ce dernier devient ainsi en quelque sorte un commanditaire, l'artiste répond simplement à une

commande. Si Gao Minglu a fait appel à Cai Guoqiang, on peut penser que c'est en raison de la démarche de l'artiste, et que ses œuvres en général questionnent les notions mises en avant par Gao. La démonstration de Dai serait valide si cette exposition avait entraîné un changement visible dans le travail de l'artiste, au niveau du vocabulaire plastique utilisé, ce qui semble discutable. Dès 1991, Cai concevait des accrochages peu conventionnels comme pour l'installation *Primeval Fireball: The Project for Projects* (1991), présentée à Tokyo, ou encore *Long Mai—The Dragon Meridian: Project for Humankind No. 5* de 1993. En 1994 Cai avait déjà utilisé les restes d'un bateau dans *Kaikou—The Keel (Returning Light—The Dragon Bone*). En revanche, c'est bien la première fois qu'il utilise des flèches qui deviendront omniprésentes dans plusieurs œuvres qui suivront [566].

La deuxième question touche à l'identité de l'artiste mais Dai omet les années que Cai a passées au Japon où il vécut de 1986 à 1995. Cette expérience n'est sûrement pas négligeable dans l'évolution de son travail :

> Bien que Cai Guoqiang ait vécu aux États-Unis sans interruption de 1995 jusqu'à aujourd'hui, il est né en Chine et toute son éducation, sa formation se sont accomplies entièrement en Chine. Voilà pourquoi son mode de pensée et le contexte intellectuel est sûrement de style chinois. Dans les gènes culturels de Cai Guoqiang, la seule possibilité d'établir des relations avec la tradition est la "chinoise", elle ne pourra jamais être américaine. Ainsi sa "tradition" dans ses créations artistiques se déploient certainement dans la culture et l'histoire de la tradition chinoise.

Dai mentionne aussi la notion très contestable de "gènes culturels" [*wenhua jiyin* 文化基因]. La culture, l'éducation ne sont pas inscrites dans les gènes, elles s'acquièrent. Utiliser une telle expression relève d'une position innéiste ou d'une maladresse. Les questions 3 et 4 concernent les transformations économiques entreprises sous Deng Xiaoping et l'inquiétude occidentale (plus particulièrement américaine) suscitée par les desseins prêtés à la Chine sur le plan international :

> On peut considérer que Cai Guoqiang est confronté à une situation de problème extérieure aux deux modèles de "modernité". En 1978 la Chine a mis

[566] Pour avoir une vue d'ensemble du travail de l'artiste, on peut consulter son site où chaque projet est documenté année par année. <http://www.caiguoqiang.com>. Consulté le 4 février 2014.

> en application des mesures de Réformes et d'ouverture ; la pensée de développer pour longtemps une politique isolationniste a été brisée, les portes du pays ont immédiatement été ouvertes en grand ; de l'Occident, capitaux en quantité et culture ont afflué en Chine, accélérant considérablement la promotion de son économie et le pouvoir national en général, la Chine devenant en un bond le point focal du monde. Dans ce contexte de mondialisation économique, l'émergence d'un conflit culturel Est-Ouest est naturellement inévitable. C'est surtout dans les années 1990 où Cai Guoqiang est parti s'installer aux États-Unis, que l'Occident a lancé la "théorie de la menace chinoise". De très nombreux médias occidentaux ont mené sur ce sujet des reportages et des publications qui ont rempli le ciel et la terre.

Dai explique ensuite l'origine de l'expression en quatre caractères [*chengyu* 成语] "Emprunter les flèches de l'ennemi [*caochuan jiejian* 草船借箭 mot à mot bateau en paille/emprunter flèches]" – une ruse permettant au stratège Sun Quan de retourner à son avantage une situation au départ désespérée – qu'illustre l'œuvre de Cai Guoqiang. Dai raconte cet épisode fameux mais fictif de l'histoire chinoise : piéger l'adversaire en situation favorable, le redoutable Cao Cao, en simulant une attaque sur le fleuve pour recueillir les flèches de l'ennemi afin d'en armer ses propres archers à court de munitions. Les actes de bravoure de Cao Cao et de ses contemporains, héros de la période dite des Trois Royaumes [*San Guo* 三国], sont évoqués dans le roman du même nom qui reste, parmi les romans classiques, le plus apprécié des Chinois. Il ne fait aucun doute que Cai Guoqiang connaissait cet épisode légendaire, entré dans la langue sous forme de *chengyu et* qui a inspiré le poète Su Shi 苏轼 connu sous le nom de Su Dongpo (1037-1101) et l'opéra *La falaise rouge*, toujours très prisé par le public chinois. Des conférences savantes aux feuilletons moins historiques, l'œuvre alimente en abondance les différentes chaînes de la télévision chinoise. La référence littéraire donnée par Dai est l'*Histoire des Trois Royaumes*, annotée par Pei Songzhi [567] . Dai note que *Emprunter les flèches de l'ennemi* est devenu le titre de l'œuvre de Cai Guoqiang, en apportant une solution aux trois problèmes précédents soulevés par l'identité de l'artiste et l'ambition de la Chine. Cependant non seulement l'œuvre – composée d'une barque et de 3000 flèches – reprend au pied de la lettre la ruse contre Cao Cao, mais elle fonctionne métaphoriquement comme

[567] Pei Songzhi 裴松之 (372-451), historien ayant annoté le *Sanguo zhi* 三国志 [Histoire des Trois Royaumes]. Œuvre en 65 volumes composée par Chen Shou 陈寿 (233-297), (dynastie Jin 晋).

réponse à la tension politique que l'artiste ressentait en s'installant aux États-Unis. Cai ne s'est pas contenté d'utiliser cette expression pour donner un titre à son installation, celle-ci est aussi une illustration de cet épisode mi-littéraire mi-historique, ce qui en réduit la portée artistique, car l'art ne doit pas, il me semble, se limiter à une fonction illustrative ou métaphorique. Dans divers commentaires de cette œuvre, les flèches pourraient représenter par exemple les chaînes de restauration rapide américaines ou les stratégies de marketing que la Chine a empruntées pour soutenir son développement économique. (Une suggestion de Beth S. Gersh-Nesic).

La cinquième question concerne la région natale de l'artiste, la ville portuaire de Quanzhou située dans la province du Fujian. De cette information, Dai en déduit que :

> Cai Guoqiang a une expérience et une compréhension plus approfondie des bateaux qu'une personne vivant au nord-ouest de la Chine. [...] Sa vie ne peut pas être coupée des bateaux de pêche et de plus c'était des bateaux en bois sans moteur. Chaque matin il pouvait voir les bateaux partir en mer et rentrer le soir chargés d'une pêche abondante. On peut dire que les barques de pêche sont une part inoubliable dans sa mémoire, à tel point que "les barques de pêche de Quanzhou" sont précisément tout ce qu'il entend par "bateau". Il s'en suit que nous pouvons découvrir que la coque qui est utilisée dans cette œuvre exposée *Emprunter les flèches de l'ennemi* est une vieille barque en bois provenant de Quanzhou.

L'effet que l'œuvre produit sur le spectateur concerne les sixième et septième points, la formation suivie par l'artiste et son attrait pour les explosifs (poudre, feu d'artifice), dont certaines interventions surprenantes dans le paysage ont retenu l'attention des amateurs d'art. Dai note que cette installation évoque une explosion, l'effet est accentué par la disposition rayonnante des flèches :

> La première sensation que nous donne l'installation *Emprunter les flèches de l'ennemi* – s'il n'y a pas le contexte culturel chinois – c'est qu'elle ressemble à une sorte d'explosion. Sous l'éclairage environnant, le choc dans le regard des spectateurs est assez fort. De plus la réflexion dans les rayons de lumière des flèches métalliques de couleur blanche avec leur forme irradiante intensifie la sensation d'explosion. Ces propriétés visuelles peuvent être attribuées aux points 6 et 7. Peintures de poudre, explosions de feux d'artifice ont toujours été jusqu'à aujourd'hui le principal langage artistique de Cai Guoqiang.

Avec le point 8, Dai prend en compte les spectateurs, et suggère qu'un artiste pense son travail en fonction d'un public. Dans l'exemple choisi, il s'agit essentiellement d'Occidentaux peu préparés à l'art contemporain chinois. (Les expositions aux États-Unis ont été peu nombreuses au cours des années quatre-vingt-dix, la première datant de 1993 [568]) :

> Cai Guoqiang ne veut absolument pas se satisfaire seulement des caractéristiques visuelles de ces effets lumineux, parce que "les visiteurs auxquels il se confronte sont des Occidentaux (8)". Il est obligé de réfléchir à ces différences des cultures Est-Ouest en arrière-plan ainsi que, n'étant pas dans le même contexte, pour marquer l'identité chinoise, il doit choisir un symbole qui pourra spécifier cette identité. Il n'a pas choisi ces symboles des portraits de Mao Zedong et d'autres qui apparaissent fréquemment dans l'art chinois d'avant-garde, mais il a choisi le drapeau national chinois. On peut encore trouver la clé dans ses souvenirs de barques de pêcheurs.[...] dans les ports, les embarcations de pêche dressent normalement le drapeau national pour indiquer leur nationalité dans les eaux internationales. Après avoir résolu la "question de l'identité", les deux questions suivantes sont (9) et (10).

Avec ce point, Dai aborde aussi la "question de l'identité". Il ne met pas en doute la nécessité et ne questionne pas la pertinence de "marquer son identité", ce que j'ai déjà évoqué dans le chapitre consacré à la sinéité (*supra* p. 165). À lire Dai, il semble donc tout naturel qu'un artiste chinois intègre dans son travail un symbole identitaire [569] . Les dernières questions concernent le lieu d'exposition soit le PS1 à New York [570] et celui "du souffle du vent", expliquant la présence d'un ventilateur, mais le raisonnement de Dai est quelque peu rudimentaire :

> Le lieu d'exposition est le centre d'art contemporain de New York. C'est un immeuble artificiel complètement coupé de la nature, en conséquence, il ne possède pas les propriétés naturelles du vent, du souffle, etc. Le drapeau

---

[568] Il s'agissait de *Mémoire fragmentée, Exposition de quatre artistes de l'Avant-garde chinoise* [*Zhili de jiyi Zhongguo qianwei yishujia si ren zhan* 支离的记忆，中国前卫艺术家四人展 *Fragmented memory The Chinese Avant-Garde in Exile*] organisée par Gao Minglu et Julia Andrews. Textes de Gao Minglu, Julia Andrews, Zhou Yan. Les quatre artistes sélectionnés sont Gu Wenda, Huang Yongping, Xu Bing et Wu Shanzhuan.

[569] Instaurer une telle tendance en principe explique le nombre impressionnant d'œuvres, plus particulièrement peintures et sculptures, qui envahissent les galeries et les musées en exhibant toutes sortes de chinoiseries et qui obtiennent (malgré cela ou hélas grâce à cela) du succès auprès du public. Cette démarche est complètement rejetée par Wang Nanming dont je présente l'apport théorique (*infra* p. 680 *sqq*.).

[570] Il s'agit du *PS1 Contemporary Art Center*.

> placé sur la coque ne pouvait donc pas flotter au gré du vent, ce qui nécessairement pouvait affecter la force de diffusion de son “identité nationale”. Cai Guoqiang fut alors obligé de placer un petit ventilateur électrique derrière le drapeau chinois, c'est ainsi qu'il a très bien résolu le problème du souffle du vent.

Selon la conclusion de l’article, en appliquant aux œuvres d’art la théorie de l’analyse situationnelle, le critique doit s’efforcer :

> ... de reconstituer les problèmes particuliers que les artistes ont résolus ainsi que la situation spécifique dans laquelle ils se trouvaient en pointant ces problèmes. Inversement, en étudiant les situations de problèmes des artistes et leur environnement culturel et social nous pouvons aussi comprendre encore plus profondément, plus complètement et plus scientifiquement les œuvres qu'ils ont créées.

Alors que Dai Dan repère au début de son exposé trois catégories de termes dans la critique d’art en se référant à Baxandall (de causalité, d’effet et métaphore), il n’y fait jamais allusion en abordant l’œuvre de Cai Guoqiang, pourtant un bel exemple d’œuvre métaphorique. Comme le signale Yang Xiaoyan 杨小彦 [571] dans sa critique de l’article de Dai publiée à la suite dans le même numéro (77-78), il est difficile de relier les deux parties de cet exposé. Yang apprécie l’aspect concret du texte de Dai, lui reconnaît une certaine clarté pour présenter “un problème ainsi que la méthode et le cadre des discussions de ce problème”. Il rappelle la défiance de Popper touchant aux définitions et aux débats interminables sur le sens des termes. Cependant, le premier reproche de Yang concerne un détail portant sur les références et la présentation de l’épisode des Trois Royaumes :

> Dans l'article il est fait mention de la citation littéraire “Emprunter les flèches de l'ennemi”. Dans les notes, on parle des *Annales des Trois Royaumes* de Chen Shou, mais dans le corps du texte on se réfère à *La Romance des Trois Royaumes*. Je ne sais pas en fin de compte si ce sont les *Annales des Trois Royaumes* en premier ou *La Romance des Trois Royaumes*. Il faut savoir, ces

---

[571] Yang Xiaoyan est né en 1957. Originaire de Canton, docteur, assistant-enseignant, il a dirigé le département de la “diffusion de l'information” à l'université Zhongshan. Il a suivi une formation d'historien et de théoricien de l'architecture à l'institut polytechnique de Huanan, a obtenu en 2004 un titre de docteur, après un master d'esthétique et un premier diplôme de peinture à l'huile. Il est chercheur au centre de recherche culturel de Vancouver, où il a émigré en 2007. Il a exercé plusieurs fonctions aux éditions *Lingnan meishu* (successivement rédacteur, responsable d'édition, vice-fondé de pouvoir, rédacteur en chef de la revue *Hualang* [Galeries], éditeur chez Huacheng... A publié dans de nombreuses revues et journaux. (Source : <http://yishujia.findart.com.cn/199636-rwopus.html>. Consulté le 4 février 2014).

> deux livres sont différents, le premier est un livre historique, le deuxième est un roman. Si on se réfère au roman, le protagoniste de l'histoire est Kong Ming et non Sun Quan.

Le deuxième reproche est plus intéressant, car il touche à la structure et à la cohérence du texte :

> L'article met en avant deux cadres. L'un est l'usage du langage dans la critique d'art. Au sujet de l'utilisation d'un modèle langagier, l'auteur pointe ces trois genres de termes : termes de causalité, d'effets, de métaphores. Il tente de nous informer des raisons pour lesquelles on exagère dans la critique d'art l'expérience et la littérature. Le deuxième est l'analyse situationnelle.
>
> Mon premier problème est comment doit-on accorder ces deux cadres : celui du langage de la critique d'art et celui de l'analyse situationnelle ? C'est important de le savoir, les fondements des deux ne sont pas trop semblables, c'est pourquoi il faut une harmonisation quand on les utilise. Mon deuxième problème concerne les mots du cadre du langage de la critique d'art, comme par exemple les termes de causalité et les métaphores, y en a-t-il une analyse plus concrète ?

Yang propose un parallèle entre les termes de la publicité, domaine qu'il maîtrise et ceux de la critique d'art. Il pointe ensuite des contradictions entre les deux cadres qu'il considère comme incompatibles (langage et analyse situationnelle) mais sans justifier cette affirmation. Puis il remet en cause la différence que Dai fait entre langage descriptif [*miaoshuxing yuyan* 描述性语言] qui serait linéaire et langage analytique [*fenxixing yuyan* 分析性语言] qui serait fragmentaire :

> Le troisième problème est : l'auteur soulève parmi les langages de la critique d'art, la description, et aussi l'analyse. Il a donné deux exemples, l'un est "Souvenirs d'Utopie" de Tao Yuanming, le langage utilisé est la description, de type linéaire. L'autre est la peinture à l'huile de Chen Yifen, "La destruction de la dynastie de la famille Jiang [572] ". L'auteur souligne que lorsqu'on regarde ce tableau, la vue en elle-même est fragmentaire, allant de détail en détail, en conséquence, c'est une observation de type fragmentaire. J'en doute. Le langage descriptif et le langage analytique sont bien sûr différents, mais ce n'est pas équivalent [que de dire] le premier est linéaire, le second est fragmentaire. Par exemple, prenons toujours l'œuvre de Chen Yifei comme exemple. Si une personne ne comprend pas la peinture, elle peut quand même

[572] Le titre de la toile de Chen Yifei donné par Dai Dan est *Zhanling zongtongfu* 占领总统府 [La prise du palais présidentiel]. Yang utilise l'expression *Jiang jia wangchao de fumie* 蒋家王朝的覆灭 [La destruction de la dynastie de la famille Jiang], soit de Jiang Jiezhi c'est-à-dire Tchang Kai-Shek.

> voir dans cette œuvre de Chen une forme de narration, parce que cette narration est évidente, qu'importe que tu sois en train de décrire ou d'analyser.

Notons que dans la tradition occidentale, les auteurs qui ont marqué le développement de la discipline sont aussi d'excellents écrivains. Dominique Berthet dans *Pour une critique d'art engagée* (36) rappelle que Diderot, l'un des pionniers de la critique, a souvent eu recours à un procédé original en invitant le lecteur à pénétrer à sa suite dans le tableau. Au moyen de la fiction, Diderot l'entraîne à déambuler avec lui dans les paysages et à partager ses émotions [573] . Cet exemple illustre les propos de Yang, analyser un tableau tout en privilégiant une écriture fictionnelle.

Yang rappelle ensuite que la méthode popperienne trouve son origine dans la critique de l'historicisme, l'une des premières thèses de Popper [574] . Se référant à l'historien d'art Ernst Gombrich qui appliqua les idées de Popper dans ses recherches, il observe que la logique situationnelle influence l'analyse de l'art qui consiste en réalité à analyser les différentes conditions de la production de l'art. Il questionne ensuite la démarche de Dai, sa lecture en dix points de l'œuvre de Cai Guoqiang qui ne prend en compte que les éléments les plus visibles et met en cause la compatibilité entre le langage de la critique et l'analyse situationnelle, évoquant la présence d'éléments cachés, ou subliminaux comme dans les situations de communication.

Ni Yang, ni Dai n'abordent une des tâches du critique : juger les œuvres. Si le modèle de Popper appliqué aux œuvres d'art est un outil efficace pour les historiens d'art comme Gombrich qui a su en tirer bénéfice, il offre en effet une grille d'analyse et d'interprétation – encore faut-il dégager les problèmes pertinents et préserver une attitude critique –, mais il ne permet pas de fonder un jugement sur les qualités plastiques. Concernant l'installation de Cai Guoqiang, Dai, dans l'exercice auquel il s'est livré, n'a fait mention d'aucune appréciation sur l'œuvre ou sur la démarche. Certaines décisions de l'artiste

---

573 Cf. Dominique Berthet (2013). *Pour une critique d'art engagée*. Paris : L'harmattan, 171 p.

574 *Misère de l'historicisme* est constitué d'une série de textes publiés dans la revue *Economica* en 1944 et 1945. L'édition consultée pour ce travail est celle de 1988, avec une traduction de Hervé Rousseau, revue et augmentée par Renée Bouveresse. (Popper ayant remanié son livre en 1976). (Paris : Press Pockett, coll. « Agora », 214 p. La 1ère traduction française (de H. Rousseau) a été publiée en 1956 par la librairie Plon.

sont passées sous silence, par exemple, le choix de suspendre la barque, au lieu de la poser au sol. S'il évoque quelques effets plastiques comme celui obtenu avec les flèches, il ne remet pas en cause la fonction illustrative et métaphorique de l'œuvre ni la revendication d'une identité nationale, même s'il tente d'expliquer cette dernière par le contexte politique de l'époque. Toutefois, la volonté d'amener le débat sur des questions de fond et d'avoir fait appel à des œuvres précises donne du crédit à sa démarche de critique.

Popper a bataillé contre les dogmatismes, tel que le marxisme, et les totalitarismes en défendant une société fondée sur un esprit critique – le rationalisme critique – une société *ouverte* – "celle où les individus sont confrontés à des décisions personnelles [575] " – cet engagement politique de l'épistémologue est occulté par Dai et Yang. Toutefois, il est assez étonnant que cette œuvre ait trouvé un si grand écho en Chine, où l'individu a toujours eu tant de mal à exister. Si des critiques d'art chinois manifestent un tel intérêt pour Popper, cela montre peut-être leur aspiration à une société chinoise "ouverte" non seulement sur le plan économique mais aussi politique, une société selon Popper (*La connaissance objective,* 323) qui "favorise, outre une forme démocratique de gouvernement, la liberté d'association, et qu'elle protège et même encourage la formation de sous-sociétés libres, qui défendent chacune des opinions et des croyances différentes."

La théorisation chez Gao Minglu

> Quand je compare la structure extrêmement divisée en principe [li 理], en concept [shi 识] et en ressemblance [xing 形] de l'art moderne occidental avec les théories de l'art chinois ancien, je trouve que les trois grandes catégories de l'art en Occident étaient déjà mentionnées dans la Chine de la dynastie Tang au IXe siècle. (*Yi pai lun*, 39)

Dans les chapitres précédents j'ai exposé à plusieurs reprises les questionnements de Gao Minglu, que ce soit en relation avec l'écriture de l'histoire de l'art, le bénéfice qu'il tire de la linguistique et de la sémiologie, son intérêt pour des auteurs comme Foucault, ou encore son interprétation de l'art abstrait... J'ai aussi explicité les expressions qu'il privilégie dans ses écrits.

---

[575] Karl Popper. *La société ouverte*, tome 1, p. 142.

Auteur prolifique, d'un livre à l'autre, il construit et affine un discours théorique visant à enrichir les concepts classiques à l'aide de notions occidentales. Tout en imposant sa propre terminologie, il est à l'origine de l'appellation de plusieurs tendances et mouvements artistiques – peinture rationnelle, nouvelle vague, mouvement de 85, art d'appartement, mouvement des Anonymes, maximalisme – ce qui lui a valu le surnom railleur de "rectificateur des noms" – une référence à Confucius – par Craig Clunas, professeur d'histoire de l'art de l'université d'Oxford, dans le numéro d'*Artforum* de septembre 2011[576] . Bourdieu rappelle à ce sujet dans *Les règles de l'art* (409) :

> La plupart des notions que les artistes et les critiques emploient pour se définir ou définir leurs adversaires sont des armes et des enjeux de luttes, et nombre des catégories que les historiens d'art mettent en œuvre pour penser leur objet ne sont que des schèmes classificatoires issus de ces luttes et plus ou moins savamment masqués ou transfigurés.

Les convictions de Gao sont résumées dans un titre de chapitre du catalogue Yi pai *: La pensée du siècle* soit « Trois en un, "culture par dessus tout, structure entre Chine et Occident, exister en un tout" : lire *yi pai* depuis l'histoire de la modernité chinoise[577] *».* Cette théorie trinitaire ou triangulaire revendique trois efficaces : la suprématie de la culture, le tissage de liens entre la Chine et l'Occident et l'unité. Avec un concept unique, *yi pai,* concept qui selon Clunas "plonge les gens dans l'embarras", Gao tente de construire une cohérence entre ses divers écrits. Ses premiers textes sur l'avenir de la peinture chinoise datent de 1985. En 1986 il proposera une interprétation des peintures de la nouvelle vague qu'il qualifiera de "peinture rationnelle [*Lixing huihua* 理性绘画]". Il montrera aussi comment le style réaliste-socialiste a progressivement évolué en un nouveau réalisme, puis proposera une cohérence entre la peinture rationnelle et l'art abstrait en les réunissant sous le label "Maximalisme chinois". La théorie de l'École du *yi* ou "*yi pai*" englobe les artistes maximalistes et tous ceux qui mettent en avant leur identité chinoise.

---

576 Il s'agit de l'article précédemment cité (*supra* p. 214) « Naming Rights. On Gao Minglu's total Modernity and the Avant-garde in Twentieth-Century Chinese Art ».

577 Soit "Wenhua zhi shang、jiegou zhongxi、zhengyi cunzai" sanwei yiti : cong Zhongguo xiandaixing de lishi kan "Yi pai". "文化至上、结构中西、整一存在"三位一体——从中国现代性的历史看"意派"。

De la peinture rationnelle au maximalisme chinois

Gao Minglu a choisi l'expression "Rationalité [*lixing* 理性]" pour désigner le courant pictural qui émerge au sein des écoles d'art au milieu des années 1980. Il débute un long article « Au sujet de la peinture rationnelle » [*Guanyu lixing huihua* 关于理性绘画], publié dans *Meishu* en août 1986, en faisant directement référence au terme français "raison" et il insiste sur la connotation morale de ce terme en chinois [578] . La peinture rationnelle portée par le mouvement de la nouvelle vague de 85 combine selon Gao (*Qiang* 70) les styles du réalisme socialiste et du surréalisme. Ces peintres sont à la "recherche d'une réalité idéale", ils "transcendent la réalité", car "ils ont dépassé les griefs et les ressentiments de la conscience de 'classes' de la période de Mao Zedong et des 'victimes' de la peinture de 'cicatrices' ". Pour réaliser ce genre de peintures que Gao qualifie de "similaires à l'abstraction mais pas abstraites" (*supra* p. 379), ils puisent leur inspiration dans leurs lectures des philosophes occidentaux, dont les œuvres sont publiées en chinois dès le début des années 1980, tels que Nietzsche, Heidegger, Wittgenstein, Derrida... Ce nouveau courant n'est pas un mouvement structuré, mais est constitué d'une constellation de communautés d'artistes disséminées à travers la Chine, comme le précise Gao dans le troisième chapitre de *Qiang* (70-71) :

> La "peinture rationnelle" comprend beaucoup de groupes d'artistes différents des villes de la côte Est. Leurs compositions qui utilisent la froideur, la gravité voire la cruauté, expriment un sentiment de type philosophique ou à demi religieux. Les principaux artistes de la "peinture rationnelle" sont le "Groupe du Nord" de Harbin dans le Heilongjiang, la "Société de l'Étang" de Hangzhou, le "Voyage rouge" de Nankin ainsi que quelques artistes de Shanghai. L'"Élan vital", diffusé plus largement par la formation de nombreuses communautés de l'Ouest de la Chine, comprend la "Communauté d'artistes du Sud-Ouest" dirigée par Mao Xuhui, Zhang Xiaogang et Pan Dehai, la communauté de

[578] Il se réfère au *Cihai* (p. 3447). Les artistes cités dans cet article puis dans *Qiang* sont Li Guijun 李贵君, Yuan Qingyi 袁庆一, Zhang Jianjun, Hu Wei 胡伟, Yu Xiaofu 俞晓夫, Yang Yingsheng 杨迎生, Geng Jianyi, Wang Guangyi, Ding Fang, Cao Xiaodong 曹小冬, Ren Jian, Cheng Xiaoyu 成肖玉, Zhang Peili, Gu Wenda, Mao Xuhui, Zhang Xiaogang, Pan Dehai, Zhang Qun, Meng Luding, Shu Qun, Shen Qin 沈勤, Yang Zhilin, Li Shan, Yu Youhan, Chen Zhen, Wu Shanzhuan, Song Yongping. Tous ont participé à *China/Avant-garde* en février 1989, excepté les cinq premiers.

> “L'atelier des trois pas” de Taiyuan, dans le Shanxi qui regroupe Song Yongping et d'autres [579].

Gao insiste sur l’attitude morale de ces artistes qui, après trois décennies de collectivisme, revendiquent la liberté de poursuivre des désirs individuels, d’agir selon leur propre conscience, en accord avec leur conception de l'esprit humaniste [*renwen jingshen* 人文精神], expression qui désigne en Chine à cette époque liberté et libération de l'individu. Par exemple, Gao précise (72) :

> Le courant *L'élan vital* attache plus d'importance au pouvoir d'expression et à la contagion des émotions. L’intérêt commun [des artistes] est d'indiquer la qualité intrinsèque de la vie humaine, non de se limiter à une sorte de fouille d'une vie individuelle particulière, mais de dépasser l'expérience singulière. Le désir de ‘surréalisme’ n'indique pas une indifférence à l’égard de la réalité, au contraire, l’impulsion humaniste a pour origine la recherche de la vérité face à la réalité [580].

La “raison” exprime ainsi le désir intense de s’évader de cette prison idéologique, les thèmes du réveil et de la méditation étant privilégiés par ces peintres qui “utilisent les images de pommes, de livres et de verres d'eau... comme métaphores de l'attitude de méditation du penseur.”

Gao décrit plusieurs peintures dont *Le printemps arrive* [*Chunjtian laile* 春天来了] (Ill. 39) de Yuan Qingyi (né en 1959) qui, comme la plupart de ces artistes, a défendu sa démarche dans les revues de l’époque. Le texte de Yuan, intitulé « Wo he “wo” yiji 我和“我”以及 ..... [Je et “moi-même” ainsi que...]» est paru dans le numéro 15 de *ZGMSB* du 2 novembre 1985 (p. 2), numéro placé sous la responsabilité de Gao Minglu :

> Yuan Qingyi dans un premier texte ayant comme titre “Je et ‘moi-même’ ainsi que... ” a expliqué que le personnage dans cette œuvre était son autoportrait : “Je suis moi-même d'abord entré dans une phase de réflexion abstraite, de là,

---

[579] Le Groupe du Nord [*Beifang qunti* 北方群体] avec Wang Guangyi, Shu Qun... ; La Société de l’Étang [*Chishe* 池社] avec Zhang Peili, né en 1957 ; Le Voyage rouge ou [*Hongselü* 红色旅], traduit en anglais par “Red·Trip”, avec Ding Fang (né en 1956), Cao Xiaodong... ; Mao Xuhui, né en 1956 à Chongqing, diplômé de l'institut des beaux-arts du Yunnan en 1982, un des représentants du groupe “Nouvelle figuration [*Xin Juxiang* 新具象]” et l'un des fondateurs de la communauté d'artistes du Sud-Ouest [*Xinan yishu qunji* 西南艺术群体] ; L’Atelier des trois pas [*Sanbu huashi* 三步画室], avec Song Yongping, né en 1961 dans le Shanxi, diplômé en 1983 de l'école d'art de Tianjin, artiste participant à l'exposition *Inside Out, New Chinese Art* à New York.

[580] Comme je l’ai déjà mentionné (*supra* p. 156) les artistes du courant *L’élan vital* [*Shengming zhi liu* 生命之流] ont emprunté cette expression à Bergson (Gao, *Qiang,* 71).

> j'ai trouvé une situation calme et vide... comme l'artiste dans une position du 'Dao' et j'ai pu penser à l'espèce humaine en l'étendant à l'univers entier à partir d'un détail." C'est pourquoi, l'espace du tableau n'est pas une petite chambre mais l'espace d'une pensée sans limite. Yuan Qingyi pensait encore que les théories des taoïstes traditionnels et la philosophie existentialiste de Sartre avaient des choses en commun.

Gao qualifie de "penseurs sérieux, philosophes ou encore médiateurs de la culture" ces artistes qui allient Raison et Dao. Une attitude qui s'est vite orientée vers l'utilisation d'un langage symbolique pour exprimer une "subjectivité dilatée à l'extrême". Une terminologie cosmologique – "cosmos", "nature", "terre", "éternel", "sérénité", "sublime" – prisée par les artistes et les critiques, abonde dans les textes de cette époque et les titres des œuvres. Gao entrevoit une similitude avec la peinture de paysage de la Chine classique, celle des Song du Nord, même si la plupart des peintres n'y font pas référence, exceptés ceux qui utilisent l'encre comme Gu Wenda. Dans cette peinture dite rationnelle, Gao note aussi une innovation dans la représentation des personnages – éradication du caractère individuel [*gexing* 个性] et accentuation du caractère général [*gongxing*, 共性]. Les figures sont souvent situées dans un décor impersonnel ou cosmique.

Les artistes du Nord réunis autour de Wang Guangyi ont privilégié un arrière-plan vide et des couleurs froides. Gao leur consacre un long chapitre au titre lyrique : « Terres gelées, terres jaunes et lieux de prédilection : le penseur et la terre éternelle » (73-83). Il présente ainsi leur ambition (74-75) :

> La communauté du Nord représentée par Shu Qun, Wang Guangyi, Ren Jian a trouvé dans les terres gelées du Nord l'arrière-plan de leurs peintures et un appui spirituel. Ils sont tous originaires de cette région du Nord-Est. Ils ont tenté avec la signification culturelle du pôle Nord de trouver une base théorique. Shu Qun, Wang Guangyi, Ren Jian et Liu Yan 刘彦 et d'autres ont écrit des pages entières pour exposer ce qu'on appelle la "culture du Nord", comme "Naissance d'une nouvelle culture", "Réflexions sur la culture du Nord", "Formation des débuts d'une culture 'Post-zone glaciale'" de Shu Qun, "Requêtes de la culture du Nord face à la peinture" de Wang Guangyi, "Montée soudaine de la nature" de Ren Jian, etc. La majorité de ces écrits ont participé à la fièvre culturelle et

> aux discussions, ils n'ont jamais été publiés [581]. Ils ont mis en avant un point de vue extrême : la culture des zones tempérées est arrivée à son terme, elle doit être supplantée par la nouvelle culture du Nord. Ils considèrent la culture du Nord comme une culture virile, et la culture traditionnelle chinoise représentée par la culture lettrée du Sud ainsi que la culture moderne occidentale comme des cultures affaiblies. En conséquence, ils ont choisi au nom du "transcendantalisme du réel" [582] de dessiner habilement ces figures et ces graphiques de l'atmosphère des zones glaciales du Nord qui peuvent transmettre énergie débordante, calme et pureté [583].

Pour illustrer cette "pensée nordique", Gao cite Wang Guangyi qui à l'époque réalisait des peintures bleues en camaïeu avec des personnages très stylisés, vus de dos (75) :

> Parce que j'ai grandi sur une terre pure et froide du Nord, je suis très sensible aux premiers signes de fluctuation de la culture. Ces terres d'âmes pures, en raison de leur dureté et de leur froid glacial, engendrent un sentiment tragique. Elles me font ressentir une inquiétude spirituelle. De plus, cette nature glaciale et austère produit en moi une peur de vivre. C'est pourquoi, instinctivement, j'ai transformé mon inquiétude et mon embarras en un état surréaliste qui transcende le moi. Sans aucun doute, la forme de mon art peut être considérée comme un cas. Les champs de glace de la région arctique glaciale et dure sont une des formes initiales de mon art, ils expriment une réflexion rationnelle lumineuse et grave [584].

Ces artistes emportés par cet élan spirituel se sont aussi tournés vers une forme de religiosité et de mysticisme. Ainsi, Wang Guangyi a réalisé sa série "Post-classique" (1987) en réinterprétant les thématiques de la religion occidentale et de la peinture classique comme pour *Série post-classique : la mort de Marat,* que l'artiste commente ainsi (76) :

---

[581] Depuis, Gao Minglu a rassemblé une grande partie de ces documents (échange de correspondances, textes théoriques, poésies...) dans le chapitre III de *« '85 Meishu yundong, Lishi zilaio huibian* '85美术运动 历史资料汇编 » [Mouvement artistique de 85, compilation de matériaux historiques] Vol 2. Guilin, Guanxi yanjiu daxue, 2008, p. 78-119.

[582] L'expression chinoise est *Xianshi chaoyue zhuyi* 现实超越主. *Xianshi* 现实 a pour sens *actuel* ou *réel*. Paul Gibert dans l'article « Transcendantalisme » de *Encyclopædia Universalis* mentionne le courant intellectuel américain dénommé transcendantalisme, fondé par Ralph Waldo Emerson (1803-1882) : "Ce transcendantalisme, qui embrassait tous les aspects de la vie culturelle, visait un nouvel humanisme mais était peu critique. Selon Nietzsche (1844-1900), Emerson est l'un « de ceux qui ne se nourrissent instinctivement que d'ambroisie et qui laissent de côté ce qu'il y a d'indigeste dans les choses » (*Le Crépuscule des idoles,* 1888)*".*

[583] Source donnée par Gao, « Naissance d'une nouvelle culture », un texte non publié de Shu Qun, 1985.

[584] Gao précise sa source, un texte non publié de Wang Guangyi : « Méditations sur mes propres affirmations ». *Méditation n° 1*, 17 janvier 1987, non publié.

> Cette série de peintures dénommée *Post-classicisme* rassemble les meilleures œuvres de ma période de maturité. Leur importance et leur valeur culturelle résident en ce qu'elles montrent que le but et le sens spirituel de la vie, comparés à la vie elle-même, sont plus sublimes, ils transcendent le caractère noble de l'humanité [585].

Gao décrit aussi les œuvres de Ren Jian, peintre très mystique, qui “explore et représente les mystères de l'univers oriental, à l’aide de symboles et de formes abstraites” (76) :

> De 1985 à 1987, il [Ren Jian] a créé une série d'œuvres qui tente d'interpréter par des formes visuelles la structure générée par le cosmos et l'origine de l'histoire humaine. Il a puisé son inspiration dans le *Yi Jing* de la philosophie taoïste, créé toutes sortes de symboles, et entre 1986 et 1987 il a peint, avec comme titre *Changement*, un long rouleau traditionnel à l'encre de 30 mètres de longueur, inventant l'origine de la vie humaine [586] (Ill. 40).

Ce mysticisme qu’un lecteur occidental risque fort de trouver pesant est souligné chez un grand nombre d’artistes. Gao mentionne les artistes de Shanghai – Li Shan, Yu Youhan, Chen Zhen, Zhang Jianjun – qui de même “expriment l'esprit du cosmos mystique dans l'Antiquité de l’Orient”, thème omniprésent chez les artistes pratiquant le lavis d’encre. Ainsi Gu Wenda prône une “peinture érudite” :

> Au début des années 1980, figurer des décors du cosmos était devenu le principal thème de la peinture à l'encre d'avant-garde. Dans le Zhejiang, la peinture à l'encre de l'avant-garde représentée par Gu Wenda, était appelée la “peinture érudite”. Son “Auto-portrait à la fenêtre” représente quelqu’un en méditation et son paysage du cosmos est l'“illustration de l'intelligence humaine” [587]. Il pense que la magnifique peinture de paysage de la période des Song du Nord est celle qui a le plus de valeur, elle est virile, sublime. Au contraire, la peinture lettrée apparue ensuite est faible, maladive. Sa critique de la peinture lettrée des Yuan, des Ming et des Qing se rapproche des formulations

---

[585] Wang Guangyi, « Méditations sur mes propres affirmations », *Méditation nº 2*.

[586] Gao précise en note que Ren Jian a écrit plusieurs articles où il explique le sens de “Changement”. “L'un d'entre eux a pour titre « Remarques d'introduction à mon œuvre “Changement” ». Ce texte comprend trois parties : 1 - Concept et contenu de *Changement* ; 2 - la forme de *Changement* ; 3 - La construction de *Changement* ; Voir *ZGMSB* de 1988, nº 1, p. 1. Ce texte est repris dans *'85 Meishu yundong, Lishi zilaio huibian* ’85 美术运动 历史资料汇编 [Mouvement artistique de 85, compilation de matériaux historiques] Vol 2. Guilin, Guanxi yanjiu daxue, 2008, p. 114-115.

[587] Précisions de Gao : cf. « Notes artistiques de Gu Wenda », dont une partie fut publiée dans *ZGMSB,* 1985, nº 9, 2ème édition.

> des révolutionnaires de l'art du début du XXe siècle comme Liang Qichao et d'autres.

Quant au peintre Ding Fang, né en 1956 dans la province du Shaanxi, il traduit dans ses œuvres “l'âme et la chair d'une minorité ethnique”, et offre un “reflet du statut du moi des intellectuels des années 1980” (*Qiang* 77). Le manifeste revendiquant les aspirations de Ding et des autres membres du groupe “Voyage rouge” [588], soit “explorer et exprimer une sorte de tragédie ainsi que rechercher la sublimation et le mysticisme du sens de l'art”, donne le ton :

> En présentant notre vérité, nous construirons une réalité commune. Nous recherchons la profondeur de l'âme pour créer une nouvelle vie. En voguant vers le Nirvâna, (une autre rive), nous atteindrons le sublime. Quand notre esprit rencontrera l'éternité, Dieu nous appellera.

Pour décrire la touche picturale de Ding Fang, Gao évoque les commentaires de Guo Ruoxu, historien d'art du XIe siècle (*supra* note 286 p. 275) qui dit “terre et pierre n'étaient pas séparées” au sujet de la technique des rides des peintures de paysage de Fan Kuan (Xe siècle) [589] . Les titres des œuvres réalisées de 1987 à 1988, tendant vers un romantisme exacerbé attestent l’attitude quasi-religieuse de cet artiste : *Appel et naissance*, *Détermination et sacrifice*, *Inspiration de l'esprit originel*, *Sublimation du moi*, *Pouvoir de la tragédie*... Dans cette série, les paysages deviennent des “visages divins lumineux, appelant à une renaissance de l'humanité, la couleur qui domine est l'or, symbole de la lumière divine” [590].

Cette manière de rendre compte de ce courant de la peinture rationnelle, en donnant de nombreux extraits de textes d’artistes, tout en décrivant les peintures et la technique picturale, en privilégiant le contenu, le message, mais sans porter de critiques sur la position excessive voire caricaturale de ces peintres, date de 2006. Un tel engouement pour un art symboliste est à

---

[588] “Rouge” pour symboliser la vie, “Lü” signifie le voyage de la vie. Autour de Ding Fang, le groupe “Voyage rouge” comprenait sept artistes de Nankin : Yang Zhilin – auteur du logo de l’exposition *China/Avant-garde* en 1989 –, Xu Lei, Shen Qin, Chai Xiaogang, Guan Ce, Xu Yihui et Cao Xiaodong.

[589] J’ai mentionné précédemment (*supra* p. 276) son allusion maladroite à la touche d’Anselm Kiefer.

[590] Gao cite plusieurs textes : « Conception de l'art » écrit par Ding Fang en 1985, non publié ; « Une lettre à Gao Minglu » datée du 14 juin 1987 ; « Signes de grandeur », *Meishu*, novembre 1986, p. 48-49 ; « Le contenu est l'âme », *Meishu*, décembre 1986, p. 48-49.

recontextualiser : ces professions de foi naïves et émouvantes, témoignant d'une volonté identitaire, prêtant à sourire chez le lecteur occidental, illustrent aussi la situation intellectuelle de ces artistes formés dans des académies qui rouvraient leurs portes à la fin des années 1970. Ce type de peintures allégoriques et très métaphysiques a engagé certains de ces artistes à privilégier de plus en plus les symboles abstraits. Ce glissement fonde la proposition de Gao d'une filiation directe entre la peinture rationnelle et le courant maximaliste. « Un art "métaphysique" d'un autre genre », tel est le titre du texte qui accompagne le catalogue *Maximalisme chinois*, les caractéristiques de ce dernier étant déjà à l'œuvre dans la peinture rationnelle (*Maximalisme chinois*, 2) :

> Ce qui mérite l'attention, c'est certaines caractéristiques du phénomène du "maxi chinois" ou des "extrêmes chinois" dont ce texte discute, tels que dupliquer, les séries, et la quantité, tout cela était déjà présent dans ces "peintures rationnelles". Dans ces années 1980, la peinture métaphysique ne s'est pas complètement développée en Chine. Au milieu et à la fin des années 1980, si elle s'est tournée vers le déclin alors qu'elle venait de créer un premier système, c'est d'abord à cause de l'effet du marché, ensuite le désastre de l'idéal politique a conduit à l'affaiblissement de ce type de peinture "métaphysique".

Considérées aussi comme métaphysiques, avec l'apparence extérieure du 'minimalisme' ou du 'formalisme' occidental et une lointaine ressemblance à 'l'abstraction', sous forme de peintures, d'installations, ou encore de vidéos, les œuvres maximalistes apparues au début des années 1990 n'ont pas suscité une grande attention du milieu de la critique. Les artistes maximalistes ne sont pas issus du courant 'rationnel' dont la plupart des protagonistes se sont orientés au début des années 1990 vers le pop politique ou le réalisme cynique, malgré le lien que Gao tente d'établir entre ces deux tendances. Geng Jianyi est le seul artiste cité à la fois dans l'article « Au sujet de la peinture rationnelle » et présenté dans l'exposition *Maximalisme chinois*. Toutefois, la démarche de Yu Youhan, actif dans le groupe "rationnel" de Shanghai, me semble mieux illustrer le passage d'un courant à l'autre. Bien que Yu n'ait pas participé à cette exposition, Gao le mentionne à plusieurs reprises dans son texte.

Le maximalisme, une spécificité de l'art chinois ?

Afin de montrer l'influence de la pensée derridienne sur Gao Minglu, j'ai présenté ci-dessus le cadre théorique et les principales caractéristiques du courant "maximaliste" (*supra* p. 500 *sqq.*) et mentionné dans le chapitre consacré à l'art abstrait comment Gao fait le choix de ce terme pour nommer des pratiques non figuratives qu'il renonce à ranger sous l'étiquette de l'abstraction (*supra* p. 498). Je voudrais revenir sur la manière dont Gao utilise ce label pour souligner et affirmer l'identité chinoise des œuvres retenues.

Dans ces récents ouvrages, Gao défend la notion de fusion, de synthèse, de totalité, comme l'atteste le titre de *Total Modernity And The Avant-Garde In Twentieth Century Chinese Art,* très belle édition en anglais du MIT Press publiée en 2011. Ainsi, le maximalisme est conçu comme un mouvement ni moderne, ni post-moderne, ni *chan* mais comme une fusion et une transcendance de ces différents courants (*supra* p. 501).

Écrit en 2003, le texte « Un art "métaphysique" d'un autre genre » qui accompagne le catalogue *Maximalisme chinois* se compose d'une introduction dans laquelle Gao définit cette tendance et décrit le contexte de son apparition, d'une critique méthodologique en cinq points, abordant la représentation, l'ancrage métaphysique, la signification du processus, l'infini, les liens avec le bouddhisme *chan* dans le contexte de l'urbanisation, et d'une conclusion insistant sur la notion de partage. Gao y affirme son ambition et se déclare clairement en quête d'une sinéité (2-3) :

> J'ai esquissé involontairement une sorte "d'école", et en souhaitant seulement discuter avec ces artistes et analyser leurs œuvres, j'ai trouvé certaines valeurs et bases communes sur le plan méthodologique, j'ai tenté en même temps de me placer dans le contexte artistique pour en voir le sens critique.
>
> Pendant une période relativement longue, j'ai réfléchi au phénomène "maxi" dans l'art contemporain chinois. J'ai aussi voulu de toutes mes forces trouver des différences essentielles avec des phénomènes similaires dans l'art occidental.

Au début des années 1990, le temps des messages quasi-religieux est révolu, ces artistes maximalistes, qui dans l'ensemble n'ont pas participé à l'aventure de la peinture rationnelle, ont choisi de vivre selon des pratiques ascétiques et de traduire cette conception dans leurs œuvres en évitant

métaphores et illustrations pesantes mais en rendant visible le processus d'élaboration, en représentant le temps lui-même (ce qui n'est pas une spécificité chinoise, mais une préoccupation que l'on trouve chez de nombreux artistes, comme par exemple chez Roman Opalka). Dans un des nombreux schémas que Gao utilise dans ses écrits théoriques (*Discours esthétique et art abstrait* p. 18 puis dans *Théorie de l'École du* yi, p. 70) (Ill. 41), le maximalisme est qualifié de "pluraliste [*duoyuan* 多元]", "démultiplié [*duoxiang* 多向]", "sans limite [*wuzhijing* 无止境]". Dans la conférence *Discours de l'art abstrait* donnée au Today Art Museum en octobre 2006 (17-18), Gao précise le caractère métaphysique de ce courant dont les artistes, contrairement aux artistes "rationnels", ne se sont ni constitués en collectif ni engagés dans des manifestes :

> Le maximalisme est métaphysique. Il est une transcendance de la réalité, de l'ordinaire, mais il est aussi une représentation d'un modèle et d'un ordre de la réalité. Il est de nature spatial, analysable. L'espace n'est pas complètement dans la peinture, il est aussi dans le contexte, c'est-à-dire dans l'inspiration créatrice. C'est pourquoi, en analysant l'espace du maximalisme, on ne peut pas seulement tenir compte de la peinture (du texte), on a besoin de prendre en compte aussi le contexte.
>
> [...] Il est un mode de pensée, il est un projet appelant à un nouveau système artistique tourné vers l'avenir, brûlant d'ambition. Il est une avancée, cette avancée ne dépend pas de la véracité ou non de ce qu'il décrit, mais dépend de la pertinence des questions qu'il soulève.
>
> [...] D'après les artistes chinois, l'infini est en conflit avec l'intégrité et la totalité d'une composition en deux dimensions. C'est pourquoi ils s'opposent aux effets de "totalité", ils s'opposent aux effets "théâtraux". Le maximalisme chinois use d'une durée autant que possible infinie pour expérimenter le "sens", en même temps, par le travail, les gestes, qui semblent "insignifiants", il enregistre le temps lui-même.
>
> [...] Mais l'expression de l'infini mentionnée ci-dessus n'a aucun lien avec l'expressionnisme. L'expression de l'infini n'est ni une notion stylistique ni un langage expressionniste des sentiments. Au contraire, l'expression du maximalisme, ce qu'il souligne, c'est le mode qui prend en charge le sens de l'œuvre. Un aspect de son "vide" est un processus de gestes artistiques continus et une situation concrète que le processus engendre ; un aspect de son "plein" met en avant cet espace artistique spécifique, qui n'est pas limité par quelque espace plan en deux dimensions d'œuvres "peintes" isolées (ou l'espace à trois dimensions de l'installation de la sculpture), comme ces espaces de l'œuvre d'art que l'on définit généralement. Cet espace est une transcendance de l'espace de l'œuvre indépendante, c'est-à-dire il transcende

> la forme spatiale de la surface de l'œuvre, il introduit cet espace quotidien dissimulé derrière cette forme, c'est-à-dire, l'espace du contexte.

De telles caractéristiques se retrouvent chez de nombreux artistes occidentaux et n'ont rien de typiquement asiatique, même si Gao (2) définit le maximalisme comme un courant "oriental" :

> ... le "maximalisme" est de toute évidence une méthodologie et un courant de pensée très clairs, mis en œuvre par de nombreux artistes contemporains. Il est non seulement en rapport avec le point de vue critique contemporain des artistes, avec l'amour de certaines formes linguistiques, avec les habitudes du langage politique du passé mais aussi probablement avec l'approche artistique et le mode de pensée traditionnel des Chinois ou des Asiatiques qui se sont transformés insensiblement, car nous pouvons trouver ce même genre de phénomènes à Hong Kong, à Taiwan, en Corée ou au Japon.

Dans les langues occidentales, "maximalisme" peut prêter à confusion. Cette expression, attestée en 1919 dans le contexte russe, désigne les bolcheviks et leurs revendications extrêmes. La traduction chinoise en est *guoji zhuyi* 过激主义, formée avec le terme *guoji* 过激 [Excessif, démesuré, extrémiste, radical], dont on ne trouve aucune occurrence dans le texte « Un art "métaphysique" d'un autre genre ». Mais Gao se réfère explicitement au domaine de l'art d'avant-garde. Il joue sur la souplesse de la langue en remplaçant le caractère *shao* 少 [peu] de l'expression "minimalisme" 极少主义 par *duo* 多 [beaucoup], en raison du recours chez ces artistes à l'arrangement sériel, à la répétition, à l'accumulation, qui rappelle le langage du minimalisme occidental des années 1960-1970 [591]. L'auteur s'interroge sur le sens d'un tel emprunt et compare les deux pratiques qui s'affranchissent de toute tentative d'exprimer des idées utopistes. Mais Gao différencie les processus de création, car contrairement aux minimalistes, les artistes maximalistes chinois ne rejettent pas la spiritualité, et insistent sur celle de l'artiste en tant qu'individu dans le processus de création : "cette spiritualité est une méditation

---

[591] Comme le souligne ironiquement Craig Clunas dans sa critique sarcastique visant Gao Minglu « Le pouvoir de nommer... » (*Op. cit.*), le terme "maximalisme" n'est pas une invention de Gao. Il a été utilisé par l'historien Robert Pincus-Witten, critique et historien d'art américain, auteur de *Postminimalism into maximalism : American art, 1966-1986*, ouvrage publié par UMI Research Press en 1987 dans la collection « Studies in the fine arts. Criticism ». Il y décrit les démarches apparues avec les débuts du Néo-expressionnisme à la fin des années 1970. Ces artistes comme Julian Schnabel ou David Salle ont réagi aux normes réductrices du minimalisme. Gao en revanche est bien à l'origine de l'expression chinoise *jiduo zhuyi* 极多主义.

personnelle extérieure à la peinture, elle n'est pas le contenu de l'œuvre dont l'existence matérielle est peut-être l'enregistrement de ce processus spirituel, comme dans *1997.6.16 - 1998.6.13* de Gu Dexin (Ill. 42) ou *Journal* de Li Huasheng (Ill. 43) [592] ", œuvres qui s'écartent de toute représentation, symbolisation ou métaphore. Par la répétition de nombreux fragments, l'œuvre "tend vers l'infini et une 'totalité [*zhengti* 整体 – *completeness* dans la traduction anglaise]' non visuelle" – , ainsi contrairement au minimalisme, le maximalisme s'oppose formellement à la notion de totalité, aux effets de mises en scène [*zhantai* 展台] ou de théâtralité, tout en possédant "une composition extrêmement forte et un sens de la forme spatiale 'totale'". Gao se référant à l'article « Art et objectité » de Michael Fried conclut [593] :

> Le minimalisme avec un 'espace' physique total montre le sentiment de la matière [*wuzhi gan* 物质感] et fait "sens". Le maximalisme utilise quant à lui une durée autant que possible infinie comme sens de l'expérience, tout en ressemblant à un acte, un travail insignifiant pour enregistrer le temps lui-même.

Gao suggère que le sentiment de la forme du minimalisme aurait pour but de divertir le spectateur [*yuyue guanzhong* 娱悦观众] alors que chez les artistes chinois il prend en charge la "logique" artistique créant des œuvres insipides à l'image des livres de compte (*supra* p. 500). Gao s'interroge sur le sens culturel d'une telle pratique de l'ordre de l'intime et souligne le paradoxe d'un art qui possède un sens très fort de la 'forme' alors qu'il ne "manifeste en fait aucun intérêt pour la forme", car ces artistes ne s'investissent ni dans la contestation d'une certaine fonction de la forme, ni dans le renouvellement révolutionnaire de celle-ci. Gao suggère qu'en raison d'une "lassitude face à une critique excessive du sens culturel, du sens social", cette volonté d'une dissipation de la forme propre au maximalisme est déjà à l'œuvre dans les premiers essais de Xu Bing dans *Le Livre du Ciel,* installation créée en 1987 que Li Xianting considère aussi comme un exemple de complexification (*supra* p. 488).

Les artistes maximalistes se positionnent – se rebellent – contre l'"excès de sens" dont souffre selon eux l'art contemporain chinois et affichent un mépris

---

[592] *Maximalisme chinois* p. 3.

[593] Références données par Gao : Michael Fried, « Art et objectité ». *Minimal Art: A Critical Anthology.* Dutton, Gregory Battcock, 1968, p. 116-147. Ces notions d'objectité et de théâtralité sont présentées dans « Discours de l'art abstrait » (*supra* p. 497) puis dans *Yi pai lun* (13 *sqq.*).

pour le marché qui émerge de manière anarchique au début des années 1990 et qui soutient le courant de l'art cynique. Par leur repli "métaphysique", par le choix d'un langage obscur, abstrus [*jianshen* 艰深], ils critiquent aussi la montée d'une pensée "orientaliste" ou "post-colonialiste" qui accompagne la mondialisation de l'art contemporain chinois et qui séduit les Occidentaux peu exigeants.

Comme toute œuvre artistique, les œuvres maximalistes ont une dimension critique que Gao examine à travers les écrits et les œuvres de différents artistes. Ainsi, ces derniers contestent le statut d'auteur – l'œuvre une fois créée n'a plus aucun rapport avec son auteur – une position proche de celle que Barthes défend dans « La mort de l'auteur », alors que selon Gao, les artistes chinois, à cette époque, ne connaissaient pas ce texte, et n'étaient pas sous l'influence du post-structuralisme. Pour Wu Shanzhuan, Ding Yi, Zhu Xiaohe ou Gu Dexin, l'artiste n'a pas non plus le pouvoir ni la capacité de déterminer la nature et le sens de ses œuvres. La position de ces artistes, qui se défendent d'être des philosophes, se rapprocherait de l'affirmation barthésienne "C'est le langage qui parle, ce n'est pas l'auteur[594] ". Une telle critique vise le débordement de sens avec les "sujets préconçus" [*Zhuti xianxing* 主题先行] du réalisme qui a durablement façonné la pensée des artistes et des critiques, mais aussi des spectateurs. En réaction, certains artistes ont parodié "les fous qui n'activent que leurs mains et pas leurs cerveaux. Leurs travaux relèvent de l'artisanat, ils ne sont pas une alchimie d'hommes de talent." Ding Yi illustre l'exemple de l'artiste en travailleur manuel. En peignant inlassablement avec précision des croix, Ding Yi a évacué toute "forme visuelle pure", toute "représentation en relation avec le réel ou la nature", tout thème littéraire et toute "illusion d'une 'reconstruction' ou d'une 'destruction' culturelle, il n'y a que l'expérience d'un contact avec les matières réelles, (le trait de pinceau, de pastel et la toile). Ce 'sentiment de réalité' oblige l'artiste à abandonner et à éloigner tout désir de créer des illusions". Ding Yi se défie des théories picturales et du savoir-faire technique. Il s'affranchit ainsi de l'idéologie auparavant si omniprésente. Gao compare son procédé à celui d'une paysanne tissant "une toile à carreaux grossière".

---

[594] BARTHES, Roland, « La mort de l'auteur ». *Le bruissement de la langue*. *Essais critiques IV*. Paris, Seuil, 1984, p. 63-69.

L'artiste maximaliste, par les contraintes qu'il s'impose, les règles qu'il se fixe et qu'il s'interdit de transgresser, éradique tout tentation de "s'exprimer". Il crée "une sorte de liberté entravée par un cadre qui élimine le sens". Une telle pratique plastique ne semble pas typiquement chinoise ou asiatique. Sur un autre registre, elle pourrait évoquer la démarche du groupe d'artistes français Supports-surfaces actif au début des années 1970 que Gao ne semble pas connaître. (Même évacuation de la représentation, même attention au geste, au support, même répétition d'un motif unique comme chez Viallat...) Seule différerait la réflexion théorique : les artistes français poursuivent la quête des avant-gardes, les peintres chinois conçoivent leur pratique comme un refuge.

La deuxième dimension critique dégagée par Gao Minglu concerne l'"opération métaphysique [*xing'er shang yunzuo* 形而上运作]', expression empruntée au peintre Zhu Xiaohe. Dans ce passage qu'il consacre essentiellement à la démarche de ce dernier, Gao inscrit l'expression qu'il affectionne "Je suis en toi, tu es en moi" dans les relations complexes entre image et texte, entre peinture et poésie. (L'équivalent qu'il donne en anglais est *the mingling of 'you' and 'I'* [le mélange de tu et je]) (27). Zhu Xiaohe reproduit des peintures connues à l'aide d'une accumulation de traits colorés – une écriture complexe – et considère son travail comme "une nouvelle expérience du regard", un moyen pour "penser à voir et non une aide pour comprendre" [595] (Ill. 44). Il ne parle pas de peinture, mais d'écriture, [*shuxie* 书写], "une écriture complexe interprétative" [*jieshixing fuza shuxie* 解释性复杂书写] ou "opération métaphysique" [*xing'ershang yunzuo* 形而上运作] (7) qui brouille la représentation :

> Mon écriture n'est pas une sorte de modération, elle a un objectif, l'écriture de la représentation, mais j'exagère excessivement l'écriture, par superposition, une écriture qui démultiplie l'écriture. Cette sorte d'écriture produit la complexité, l'accumulation de couches de petits traits abstrus, rend toute reconnaissance et toute représentation aisée impossibles. Elle est un dépassement de l'image claire, conventionnelle, simplifiée. L'apparence extérieure se change en une accumulation de couches de lignes désordonnées, rendant l'image indistincte. La répétition ininterrompue de

[595] Gao (6) se réfère à un texte non publié de Zhu Xiaohe 《Yishu biji》, "Shuxie" de guoduxing he huisexing, di 21 tiao《艺术笔记》, "书写的过度性和晦涩性", 第21条. [*Notes sur l'art*, "Nature démesurée et abstruse de l'écriture", item 21], octobre 2002.

> l'écriture s'approche de la destruction, impossible de s'arrêter, impossible d'arriver à une conclusion [596].

Gao précise le sens que l'artiste donne à cette expression chinoise que l'on traduit habituellement par "métaphysique" [*xing'ershang* 形而上 au dessus de la forme] :

> Métaphysique ici ne fait pas référence à la métaphysique de la philosophie de Kant, car Zhu Xiaohe s'oppose à tout "sens" pré-défini et à toute "idée ultime" universelle. Néanmoins, sa "métaphysique" a certainement le sens de transcendant. Transcender la réalité, transcender la représentation, que ce soit la représentation de la réalité représentée ou la représentation du "concept de représentation". Sa "métaphysique" n'est qu'une écriture automatique sans présupposition qui se place complètement au-dessus de "la forme signifiante", l'écriture elle-même est la chose en soi, est le sens, est le langage. Ce langage selon Zhu Xiaohe est comme un "travail *laodon*g劳动]" [597].

À l'aide de ces fins tracés neutres, Zhu Xiaohe rend illisibles les œuvres de l'Antiquité dont il propose sa "lecture". En saturant ses toiles par la technique du all-over, il offre une forme de "résistance à l'immédiateté, la subjectivité, la représentation conceptuelle, l'imitation facile et le formalisme dans l'art contemporain" (7). Gao y décèle la conscience critique de cet artiste, une opposition au courant dominant, au discours de l'autorité.

Le maximalisme est aussi une critique du sens, les artistes mettant en avant l'instabilité et l'indétermination du sens de l'œuvre. Gao y voit une caractéristique chinoise, car le sens est sans importance, par exemple, dans la peinture lettrée, il est conjoncturel, il dépend de "l'humeur, de la conformité de goût des cercles lettrés". Une tradition à l'opposé de ce que Gao (8) nomme le logocentrisme, qui caractérise la tradition euro-américaine (recherche de l'essence, de l'unité, de la vérité et d'une conscience explicite). Dans la répétition d'un même geste, tout désir d'expression du moi s'efface, c'est ce moi "absent" qui est durablement inscrit dans ce processus "dénué de sens", afin de révéler le vrai moi et permettre à :

> ... une libre méditation de se sublimer, se transcender et se rapprocher d'une pure spiritualité. C'est une sorte de processus qui atteint la Voie. [...] Ce 'travail'

---

[596] Référence donnée par Gao (7) : Zhu Xiaohe*, ibid*. item 1.

[597] Zhu Xiaohe, *ibid*., item 22.

> insipide et monotone fait dans la continuité, la persévérance, voire de manière insistante, est souvent la caractéristique principale du ‘maximalisme’.

Gao compare ce processus à la récitation des sûtras. Il illustre son discours avec une œuvre de Gu Dexin, artiste privilégiant des matériaux vivants tels que pommes, viande, fleurs... et qui en 1997-1998 a trituré dans ses doigts des morceaux de viande crue jusqu’à ce qu’ils se dessèchent. L’ensemble des photographies prises quotidiennement pendant la durée de cette “action” (entre le 16 juin 1997 et le 13 juin 1998) constitue la trace de l’expérience de l’artiste, une sorte de journal intime. Comme le précise Gao, le spectateur ne peut pas partager les émotions ressenties par l’artiste lors de cette action, la présentation et la mise en scène ritualisée des restes de viande creusent “une distance entre ce que le spectateur voit et le ‘sens’ de l'œuvre réellement produite”, afin de “renforcer l'intensité de la dissipation du ‘sens’”.

En raison d’une attention constante au processus d’élaboration, beaucoup d’artistes maximalistes intitulent leurs œuvres “Journal”. Gao propose comme exemple les encres sur papier *xuan* de Li Huasheng qui “écrit” de manière économe des lignes rationnelles, ordonnées, en contenant rigoureusement ses émotions, à l’opposé des tracés complexes répertoriés dans les divers manuels de peinture lettrée. On retrouve ce type de démarche répétitive chez la “nouvelle nouvelle génération”, celle née avec la période d’Ouverture et de réformes. Song Tao et Liang Yue 梁玥 en font partie. La répétition dans leurs œuvres subit le rythme caractéristique des jeux électroniques, proposant des œuvres froides et cruelles, traitant de sujets insipides. Gao y voit “un intérêt pour la ‘prédestination’ et la ‘transmigration’ du bouddhisme et du taoïsme traditionnels”, mettant en évidence “quand il y a création il y a aussi perte”. Le dernier exemple donné par Gao est le travail de gravure que Xu Bing a présenté pour son diplôme de master en 1986, dont la structure montre “une sorte de philosophie de la ‘roue des transmigrations’” :

> Dans les cinq séries, pour chaque série il a choisi un paysage rural très ordinaire. Par exemple, un coin d'étang à poissons, des champs, des cultures, etc. Ensuite il a gravé chaque “sujet” sur une plaque. Xu Bing a gravé plusieurs fois sur la même plaque dix images différentes, chaque gravure est une correction de la précédente, puis il a imprimé chaque nouvelle image l'une

> après l'autre sur le même rouleau horizontal de papier *xuan*. Le résultat final ressemble ainsi à des motifs qui forment un dessin avec de nombreuses interrelations. L'œuvre est monochrome, elle passe du foncé au clair, parce que les premières gravures sont en “relief”. Mais on prend plaisir aussi à passer du clair au foncé, en regardant de la “dernière” vers la “première”. Les deux gravures du début et de la fin ressemblent à l'effet du contraste d'une photographie et de son négatif [598]. Ici on ne suit pas les règles de la gravure, l'original unique est retravaillé plusieurs fois, il est premier tout en étant dernier. Il est une “forme matérielle cyclique”. Ainsi le processus remplace le sens de l'œuvre. Le plus important est ce concept “post-moderniste” qui ici chez Xu Bing est accompli totalement par une technique de travail “fait main”, c'est différent des procédés créant des effets visuels et ignorant le “faire” des arts conceptuels occidentaux.

Ces démarches de dé-matérialisation des œuvres gardent toujours, pour alimenter le marché, une forme matérielle, ainsi *Journal d'eau* de Song Dong dont les calligraphies à l’eau s’effacent pendant leur exécution. C’est par les photographies prises lors de l’action que l’œuvre existe. Gao semble le regretter, le summum de cette démarche est selon lui du côté de ces calligraphes de rue qui tracent sur le trottoir leurs caractères à l’aide d’un pinceau de fortune trempé dans de l’eau claire, les traces s'effacent pendant qu'ils écrivent : “C'est réellement atteindre la voie de la liberté, aucune œuvre d'art de palais ne peut leur être comparée”.

Un autre aspect de la dimension critique du maximalisme concerne la démesure. Les artistes contemporains en utilisant de très grandes quantités d’objets ou de motifs cherchent à suggérer l’infini. Gao rappelle combien les expressions du type “très nombreux”, “très grand”, “maximum” telles que “Puissiez-vous vivre dix mille ans!” sont une spécificité de la langue chinoise et combien l’expression *jiduo* 极多 [très nombreux] était prisée par le poète Mao Zedong. Cette démesure, extrémisme chinois, s’est incarnée au cours de la Révolution culturelle dans la forme “d'océan rouge” (innombrables manifestants hissant des banderoles rouges). L’accumulation d’objets, comme dans le travail photographique de Hong Hao, illustre selon Gao, la tendance fétichiste des Chinois. Il souligne aussi leur plaisir de parler de nombres, comme dans la video *922 grains de riz* de Yang Zhenzhong. Dans le

---

[598] Article cité par Gao : Xu Bing, « Dui fushuxing huihua de xin tansuo yu zai renshi 对复数性绘画的新探索与再认识 [Re-exploration et re-connaissance de la peinture répétitive] ». *Meishu*, octobre 1987, p. 50-51.

travail de Geng Jianyi ou de Zhang Peili, qui ont créé des œuvres sérielles, de couleur insipide, la démesure conduit non seulement à l'ennui mais aussi à l'absurde [*huangdan* 荒诞] et au néant [*xuwu* 虚无] [599].

Ces quatre caractéristiques du maximalisme confirment le lien fort qui unit les pratiques "maximalistes" et le bouddhisme *chan*, soit la cinquième dimension critique qu'analyse Gao à la fin de son texte (12) :

> ... par exemple, le "maximalisme" préconise que le sens et l'œuvre soient distincts, c'est très proche du "sans-écrit" du *chan* [600] . Le "maximalisme" préconise que le sens n'existe que dans le processus de l'expérience personnelle, c'est très semblable au mysticisme intuitif de la "pratique de la méditation [*canchan* 参禅]" ; le "maximalisme" pense que la vérité est absurde, le sens sans fondement, c'est exactement le nihilisme ontologique du bouddhisme du Sud qui dit "L'arbre de Bodhi n'a pas de corps substantiel, le clair miroir est sans support" ; le "maximalisme" pense que le sens est changeant, la vérité semble sans grandeur, insignifiante, ne fait qu'un avec la vie personnelle quotidienne. C'est pourquoi, ils [les artistes] considèrent leurs propres actions de création comme un labeur et une production, répétés jour après jour. Seulement le "faire" concret, c'est le lieu du sens réel, juste comme les nouveaux principes confucéens qu'a crées Zhu Xi des Song du Sud après avoir assimilé les principes de l'école du *chan* "arroser et balayer, répondre poliment aux questions, on trouve partout le principe." [601] ; la théorie de l'art "maxi" et les principes de vie des artistes sont souvent identiques. Il [le maximalisme] préconise la paix et l'absence de désir, c'est proche de la vie "triviale" et de la nature insipide elle-même, il éloigne l'homme de la vantardise et des émois. Aucun luxe, préserver les habitudes d'une vie simple et sans prétention.

Cette similitude entre les deux pratiques est d'après Gao fortuite. L'influence du *chan* dans l'art chinois contemporain a produit un style hétéroclite, constitué du "mélange du bouddhisme, du *chan*, du langage révolutionnaire du style Mao, du dada occidental et de la culture pop matérialiste chinoise" (13). Une telle démarche est peut-être une forme de :

---

[599] Dans la version anglaise (35), Gao parle de cynisme et de nihilisme.

[600] C'est le patriarche du bouddhisme *chan* en Chine, Bodhidharma, qui définissait ainsi le *chan* le « sans-écrit » [*buli wenzi* 不立文字] : "ne pas établir d'écriture".

[601] Une des bases de l'enseignement des confucéens (préconisé par Cheng Yi et Zhu Xi initiateurs de l'École du principe [Lixue 理学] qui met sur le même plan les gestes du quotidien et les connaissances intellectuelles.

> ... réaction des intellectuels et des artistes contemporains chinois face à l'environnement urbain, aux transformations violentes et subites des structures sociales, c'est un moyen d'y répondre. Ce point est peut-être exprimé avec le plus d'évidence chez ces artistes de Shanghai.

La dernière partie du texte est consacrée aux artistes de Shanghai, "centre du 'maximalisme' contemporain chinois". Gao constate en effet que les artistes de Shanghai ont une prédilection pour l'"abstrait" ou le "sens de la forme", par exemple Shen Fan, Ding Yi, Wu Yiming, Song Tao ou encore Liang Yue 梁玥, tous mentionnés dans ce texte. Il critique "la manière simpliste de penser que la "peinture abstraite" de Shanghai est le reflet identitaire du caractère international du shanghaïen [602]" ou encore d'expliquer de manière superficielle que les artistes de Shanghai acceptent plus facilement les formes occidentales en raison de l'ouverture de leur ville. Il cherche plutôt les raisons de ce phénomène dans l'histoire de Shanghai. Il constate que cet intérêt pour la forme était déjà présent dès 1979 (l'exposition de *12 peintres* de cette année-là en témoigne) ainsi que chez les artistes de la peinture rationnelle des années 1980 (chez Yu Youhan, Li Shan, Zhang Jianjun ou encore Chen Zhen). Il évoque aussi l'influence de Liu Haisu et de la "Société de la Tempête" dans les années 1930. Mais pour Gao, cette attirance pour les formes abstraites serait liée à l'influence (la contamination) du colonialisme sur les mentalités des habitants, en particulier la présence des concessions étrangères. D'après ses observations, le shanghaïen se plie davantage à une règlementation, est plus routinier, acceptant de répéter jour après jour avec application une tâche triviale, de mener une vie médiocre :

> ... je pense que les gens ordinaires de Shanghai ont une certaine attitude banale et une indifférence qui sont caractéristiques des métropoles modernes, ainsi que des "conditions de travail" dans lesquelles ils ne ménagent pas leur peine. Sous l'influence d'une culture coloniale (et non communiste), le shanghaïen a comme le sentiment d'être détaché de la nature. Mais ce n'est pas une métaphysique d'une sorte de religion traditionnelle opposée à un détachement "métaphysique", c'est plutôt une sorte de statut auto-suffisant d'une "métaphysique" innée. C'est peut-être un des fondements de la conscience urbaine de Shanghai. [...]. Dans certains contextes spécifiques,

---

[602] Gao recommande un article de Amy Pederson, historienne d'art, professeure assistante à l'université Woodbury de Los Angeles intitulé « L'art contemporain avec des caractéristiques chinoises : Shen Fan, Ding Yi, et Xu Zhen », publié en novembre 2002 dans la revue *Yishu*, p. 27-43.

> cette conscience urbaine peut se transformer en une sorte de *chan* urbain moderne, et une sorte de fondement de la culture déconstructive.

Il illustre son propos avec la démarche de Lei Hong 雷虹 dont l'œuvre consiste en un grand nombre de croquis de formes géométriques et pour qui l'art est une sorte de religion. Les formes abstraites de Lei Hong ont leur origine dans la technique du lavis qui "n'a jamais atteint l'abstraction extrême" (14-15) :

> Ce que nous pouvons voir dans ses dessins c'est comment les formes rationnelles saisissent et contrôlent l'enthousiasme de ses impulsions. Cette passion vient de certains moments pendant lesquels il ressent la saisie d'une "éternité d'un instant", le "pouvoir de l'exprimer est une sorte de totalité, une sorte de sentiment excessif, une sorte d'état religieux" [603]. [...] Ce que Lei Hong cherche c'est l'éternité d'un instant qui change sans cesse.

Dans sa conclusion intitulée "le maximalisme est une méthodologie partageable", Gao résume les caractéristiques du maximalisme, peinture métaphysique qui a succédé à la "peinture rationnelle" des années 1980, "un art élitiste – de la tour d'ivoire" – :

> La raison pour laquelle c'est "métaphysique", c'est parce que tous prônent de transcender la réalité, de souligner la rationalité, de s'opposer à l'expression du moi, d'être attentif à la formulation des concepts, de s'opposer à l'expression d'un sens et aux symboles qui suscitent des émotions simples. C'est un art élitiste. La "peinture rationnelle" vise à éclairer les masses, est donc attentive à l'esprit tel que le "sublime", la "transcendance", l'"élévation", etc. Mais le "maximalisme" adopte face à l'extérieur une attitude d'indifférence, d'évitement, et même d'"auto-exil". On peut dire qu'il est une critique silencieuse de la corruption de l'avant-garde et de l'engourdissement vulgaire des masses, et disons aussi qu'il est un profond dédain envers eux. Quelle que soit la manière dont nous définissons sa signification sociale, toutes conviennent. Mais, dès l'origine le maximalisme n'a jamais eu l'intention de participer à ces systèmes de langage qui "critiquent le sens", son langage n'est pas du genre à parler du "sens". Ce à quoi ils [les artistes maximalistes] sont attentifs, c'est à leur propre méthodologie et langage, c'est comment "transcender" le "sens". Avoir une méthodologie et un langage, c'est avoir un esprit et un sens humains. Le sens est sous-entendu. Précisément de ce point de vue, la quête du sens vis-à-vis de la conscience de l'éternité du maximalisme est différente de haut en bas de la "métaphysique" de la tradition, bien qu'elle aussi parle de transcendance.

[603] Note 29 de Gao : entretien avec Lei Hong, le 20 mai 2002.

> C'est pourquoi je dis qu'il est une "métaphysique" d'un autre genre, c'est une sorte d'art similaire au déconstructivisme dans le contexte chinois.

Gao insiste sur les liens entre art abstrait et maximalisme :

> En même temps, le "maximalisme chinois" est aussi la base méthodologique la plus importante de l'art "abstrait" contemporain chinois. La raison pour laquelle je dis qu'il est une méthodologie mature, c'est parce qu'il est une sorte de méthode élémentaire qui peut être partagée par beaucoup d'artistes, nous voyons un nombre relatif d'artistes qui utilisent sans s'être concertés le concept "maxi" pour créer des œuvres de formes différentes. Cette sorte de concept est le mode de pensée volontaire et involontaire des artistes envers la tradition, par exemple la méditation traditionnelle chinoise et l'usage et la transformation de la conscience et de l'amour de la nature, tout en étant aussi le dépassement extrême et la compréhension de l'expérience directe des artistes face à la vie contemporaine. Le plus important est que ces transformations et dépassements ne s'arrêtent pas au niveau de la pensée et de la discussion, mais trouvent plutôt une forme visuelle concrète adaptée. [...] Du point de vue du langage visuel pur, le "maximalisme" a développé dans l'art traditionnel chinois les caractéristiques formelles du "processus", de la "répétition", de la "durée", du "mouvement", de la "dispersion", de l'"aléatoire" etc. et a préservé et développé les caractéristiques de l'esthétique orientale de l'unité harmonieuse entre les formes matérielles et les artistes. En bref, comme analysé dans ce texte, le "maximalisme" est considéré comme une sorte de méthodologie. Que ce soit à partir de l'aspect de ses éléments traditionnels ou à partir de son point de vue critique de l'art contemporain, il possède une "sinéité" évidente.

Dans ce long texte de plus de 20 000 caractères, Gao s'appuie constamment sur les œuvres qu'il décrit longuement pour avancer dans sa réflexion. Rechercher à tout prix des caractéristiques chinoises aux pratiques qu'il regroupe sous le label "maximalisme" peut irriter le lecteur occidental. Tout comme Li Xianting dans *Chapelet et traits de pinceau*, Gao dégage de nombreuses connexions entre ces pratiques répétitives et la pensée chinoise, telles que l'apprentissage de l'écriture, l'attirance pour les grands nombres inscrits dans la langue de tous les jours, la culture bouddhiste *chan* et les règles de vie et de travail que les artistes s'imposent, les procédés utilisés comme l'encre ou le papier *xuan* hérités de la grande peinture lettrée... Ces spécificités centrées sur l'attention au processus, bien qu'elles soient proches des pratiques du Dao ou des psalmodies bouddhistes, peut-on pour autant en conclure comme le fait Gao qu'elles sont typiquement chinoises ? Car tout artiste qu'il soit chinois ou non, s'il veut rendre visible le processus

d'élaboration doit passer par la répétition d'un geste, d'une trace qui se traduit souvent par une accumulation. Parmi les artistes occidentaux qui s'adonnent à ce genre de pratiques, je pense à Gilles Barbier qui recopie inlassablement au pinceau fin le dictionnaire ou les pages de l'hebdomadaire *Télérama*, une "occupation du dimanche" à laquelle il s'adonne entre ses différents projets. Les dessins et les peintures d'Henri Cueco de choses négligeables (pommes de terre plus ou mois racornies, crayons usés, noyaux de fruits, queues de cerises...) [604] illustrent aussi le plaisir que les artistes trouvent dans la répétition ou l'accumulation, et dans l'acte même de dessiner. De même l'accumulation est une des caractéristique des œuvres du Nouveau réalisme (Arman, César...). On trouve aussi ce procédé chez certains artistes de *Arte povera*, je pense plus particulièrement aux installations de Janis Kounellis [605] ; la structure sérielle ne concerne pas seulement l'art minimal, beaucoup d'artistes ressentent le besoin de revenir inlassablement sur la même préoccupation : les ciels de Delacroix, les peintures cubistes de Braque et Picasso, les Montagnes Sainte-Victoire de Cézanne... ou plus près de nous les peintures "abstraites" de Gerhard Richter, ou encore l'ensemble de l'œuvre de Eugène Leroy. Une spécificité que l'on retrouve chez la plupart des artistes qui ne s'arrêtent pas à une œuvre unique, mais éprouvent la nécessité intérieure de faire et de refaire la même peinture.

Gao Minglu rassemble plusieurs artistes autour de ce concept "maximalisme", plus malléable que "art abstrait" pour interpréter et comprendre les œuvres. En dégageant cinq dimensions critiques, il s'attache avec rigueur et cohérence à construire son modèle théorique qu'il applique à plusieurs types de démarches. Le lecteur occidental peut réfuter certaines des idées défendues dans ce texte, dont celle de la "spécificité chinoise ou asiatique" de ces pratiques. De plus, lors de l'analyse du processus, il ne fait jamais mention d'une expérience que tant d'artistes vivent au cours de la réalisation de leurs œuvres. En effet, que ce soit Anton Ehrenzweig dans *L'ordre caché*

---

[604] Les petits ouvrages fort modestes de Cueco comme *Le collectionneur de collections* (1995) ou *L'inventaire des queues de cerises* (2000) publiés au Seuil offrent des exemples de la démarche répétitive de l'artiste et de sa passion pour l'accumulation... Cueco a exposé à Pékin, à la galerie nationale des beaux-arts en février 1986 (*ZGMSB* nº 14 du 7 avril 1986).

[605] Par exemple celle réalisée au Capc, à Bordeaux en 1985.

de l'art ou Didier Anzieu dans *Le corps de l'œuvre*, ces deux auteurs, avec des expressions différentes, montrent que l'artiste ne maîtrise pas de bout en bout le processus de création. Lors d'une étape cruciale, c'est l'œuvre qui travaille, elle échappe à l'artiste. Cette réalité que connaissent bien des artistes n'est discutée ni dans ce texte, ni dans le suivant consacré à l'École du *yi,* expression forgée pour désigner le nouveau modèle théorique de Gao Minglu.

Yi pai lun*, une théorie contre la représentation*

Poursuivant sa réflexion sur la peinture rationnelle des années 1980, puis sur les œuvres "maximalistes" à partir de 2001, Gao en vient donc à proposer un modèle théorique, *yi pai* 意派 [École du *yi*], dont le terme apparaît en décembre 2007 dans le titre de l'exposition *Yi pai : Zhongguo 'chouxiang' sanshi nian zhan* 意派: 中国 '抽象' 三十年展 [École du *yi* : trente ans d''abstraction' chinoise], organisée à Pékin au *Wall Art Museum*, lieu d'exposition qui, à l'époque, était situé dans l'enceinte d'une section de l'université Qinghua.

En 2009 il publie un livre qui propose une synthèse de ses écrits précédents, ceux-ci ayant jusqu'alors plutôt une portée historique. Avec ce nouvel ouvrage, il s'érige en théoricien en optant pour un titre à la fois complexe et polémique *Yi pai lun, yige dianfu zaixian de lilun* 意派论 : 一个颠覆再现的理论, dont la traduction littérale est "Théorie de l'École du sens (ou de l'intention, ou encore École du *yi),* une théorie qui subvertit la représentation". Mais *Yi Pai : A Synthetic Theory against Representation,* la version en anglais qui figure aussi sur la couverture du livre, s'écarte de ce sens. D'une part, "synthetic" ne se trouve pas dans la proposition en chinois, d'autre part, *dianfu* 颠覆 [subvertir] est rendu par le terme assez neutre *against,* enfin *yi pai* n'est pas traduit. Cependant Gao a publié la même année un article en anglais au début du numéro 3 du *Journal of Nanjing Arts Institute* dont le titre, formulé différemment, est plus proche de la version chinoise, *Theory of Sense School : A Theory Overturning Representing Theory*. Depuis la sortie du livre, la traduction de ce caractère *yi* a évolué, ainsi dans *Total Modernity...* (2011) ouvrage rédigé en anglais par Gao, la conclusion est consacrée à cette théorie : *yi pai* est traduit par *School of resonance/synthesis* dans le glossaire des mots-clés chinois (369). On trouve aussi *École de l'esprit* (School of Mind) dans les textes de présentation du catalogue de l'exposition de juin 2009, *Yi*

Pai : The Century Mentality, ou encore *School of Notion* dans l'intitulé du colloque "*Yi pai/The School of Notion*" *and* "*Mono-ha*" qui s'est déroulé le 30 juillet 2010 au Centre de recherche Gao Minglu à Pékin. Cette fluctuation des traductions du titre du livre atteste la complexité de ce concept *yi* qui revient constamment dans les derniers écrits de Gao.

Insistant sur la singularité de la catégorie artistique qu'il théorise avec le concept *yi pai* (41), Gao précise :

> *Yi pai* n'est pas un art qui représente de manière réaliste et concrète la réalité visuelle (*non-représentational or non-figurative*). Mais *yi pai* n'exclut absolument pas les techniques réalistes déterminées. *Yi pai* est ni un reflet de la réalité, ni un exposé de théories creuses de la réalité. Parce que *yi pai* n'est pas un produit du dualisme de l'art et du réel. Avec sa propre autonomie il devient une partie du monde mais ne reflète pas le monde [606].
>
> "*Yi pai*" est différent aussi de "transcrire l'essentiel [*xie yi* 写意]" de la tradition chinoise, parce que "transcrire l'essentiel", bien qu'il souligne l'expression du "sens", est plus attentif aux éléments stylistiques comme les techniques du trait de pinceau et du langage, en même temps il a aussi une intense disposition à l'expression du moi, c'est pourquoi "transcrire l'essentiel" se rapproche plus de la qualité de la calligraphie [607], au cœur de la peinture lettrée traditionnelle. À l'époque contemporaine, la peinture et la calligraphie de "transcrire l'essentiel" de la tradition sont devenues plus stylisées, elles ont perdu la recherche d'une expression spirituelle.
>
> En conséquence, "*yi pai*" n'est pas une notion stylistique, ce n'est pas un expressionnisme stylistique, parce que celui-ci attache trop d'importance à l'expression directe et aux effets de la peinture. Au contraire, "*yi pai*" est l'enregistrement et la représentation de la méditation des artistes, il prolonge l'esthétique orientale de la méditation et la contemplation de la nature. Il n'est pas absorbé dans la recherche studieuse d'un modèle et d'une forme extérieure, au contraire, il est absorbé dans la recherche d'un modèle discursif du "sens" extérieur au langage. Ce discours est attentif à la description et à l'enregistrement de l'expérience subjective des artistes. Parce que dans les situations de chaque narrateur, tout ne se ressemble pas. C'est pourquoi, pour chaque artiste, les discours sont différents. Mais nous pouvons toujours par les

---

606 Ndtr. Notion d'auto-suffisance *zishen de zizuxing* 自身的自足性 : autonomie, synonyme d'autarcie dans le sens intellectuel.

607 Ndtr. *xie yì* 写意 : idée de transcrire l'essentiel, qui s'oppose à 写实 *xie shi* transcrire le réel, et consiste à donner libre cours à son inspiration. Ce style pictural, très prisé chez les lettrés et le plus élevé dans la hiérarchie esthétique, permet d'exprimer le sens plutôt que l'apparence (*GRN*).
- trait de pinceau *bichu* 笔触 : touche, facture, style (de peinture, de calligraphie chinoise ou d'écriture). Vigoureux, alerte. Ce terme a été employé en 2003 par Li Xianting pour présenter des artistes abstraits dans l'exposition *Chapelet et traits de pinceau* (*supra* p. 481).

> relations entre le *principe*, l'*idée*, la *ressemblance* analyser et induire la diversité de ces discours.

Ce passage est la suite logique du texte étudié précédemment, *yi pai* tout comme le maximalisme, fait appel à la méditation et s'attache au processus d'élaboration.

Par son désir de combiner les ressources de l'esthétique classique chinoise à laquelle le caractère *yi* renvoie, et les idées critiques de certains penseurs occidentaux, modernes et post-modernes tels Heidegger, Foucault ou encore Derrida, Gao consolide dans ce livre son statut de théoricien de l'art. Il tente de démêler les relations complexes entre Orient et Occident, pensée classique et pensée contemporaine. Son travail exemplifie l'impact de la *French Theory* dans le milieu de l'art en Chine. La présentation du livre nécessite de s'arrêter sur les termes employés par l'auteur et les définitions que lui-même en donne.

Yi, concept primordial de l'esthétique classique

Voici comment Gao présente au début de sa préface ce caractère qu'il a choisi pour désigner sa théorie (I) :

> En voyant École du *yi*, il est possible que nous pensions aussitôt à ce concept *yi* 意 de l'Antiquité, nous pourrions croire qu'il ne s'agit que d'un jeu conceptuel consistant à comment transformer ce vieux concept en concept moderne, tout comme l'ont fait de nombreux érudits depuis les années 1980. En fait, d'une part, *yi* recouvre les principales notions dans l'art contemporain occidental, tel que "concept [*guannian* 观念]", "abstraction [*chouxiang* 抽象]", "expression [*biaoxian* 表现]" etc. En d'autres termes, il a le sens de l'expression d'une idée (*idea*) [*linian* 理念]. Précisément, de ce point de vue, l'art depuis le modernisme occidental est en réalité un art qui tend vers l'expression de "*yi*". D'autre part, *yi* est aussi une notion qui possède une esthétique et une logique culturelle propres, différentes de ces concepts modernes occidentaux. Précisément en partant de ce point de vue comparatif, je tente d'utiliser *yi* pour nommer et développer une théorie contemporaine nouvelle et intégrante [*Baorongxing* 包容性]. La deuxième association d'idées est de pouvoir penser

> au “*Mono-ha*” japonais (*wu pai*) [608] . En fait, c'est précisément une de mes intentions, parce que la théorie de l'École du *yi* est justement représentative de l'école moderne occidentale et du modernisme oriental : le dépassement de la théorie du “*Mono-ha*” japonais.

Quelques lignes plus loin, Gao déclare :

> Bien que *yi* dans l'esthétique chinoise de l'Antiquité soit un concept primordial, notre but n'est pas de revenir au système de l'esthétique des temps anciens mais de revisiter ce concept qui traverse de part en part l'Antiquité et les Temps modernes, de le transformer en une rhétorique contemporaine.

“Exprimer une idée” est le moins que l’on puisse attendre d’une œuvre artistique, avec une telle déclaration d’intention, Gao risque de provoquer une certaine défiance chez le lecteur qui pourrait le suspecter d’utiliser ce terme très polysémique comme un label fourre-tout. Aussi il me semble important de clarifier les différents sens de *yi,* en rappelant les définitions des principaux dictionnaires chinois, les explications proposées par plusieurs auteurs occidentaux et celles que Gao développe dans le chapitre II de son ouvrage (42).

Les différents sens du caractère *yi* 意 donnés par le *Grand Ricci* [609] reprennent les définitions du *Ciyuan* (1866), dictionnaire étymologique, qui attestent de l’ancienneté de ce caractère. Le premier sens est *yisi* 意思 « idée, pensée », tiré du *Grand commentaire* du *Livre des mutations* : “L‘écrit ne peut pas exprimer entièrement les paroles, les paroles ne peuvent pas exprimer

---

[608] *Wu pai* 物派. L’origine du mot est *Mono* : chose ou objet ; *Ha* : école ou groupe. Les artistes du groupe lors de leur première exposition en avril 1969 proposent de réapprendre “à voir le monde tel qu’il est, sans en faire l’objet d’un acte de représentation qui l’oppose à l’homme”. *Mono Ha* utilise l’objet naturel (non fabriqué donc non imitable) sans faire intervenir la fonction représentative selon les signes de l’homme. La réalité de la chose correspond à celle de la situation, il ne faut pas qu’elles soient dissociées. *Mono Ha* insiste sur la relation au monde et à l’environnement. Artistes de ce mouvement : Nobuo Sekine, Lee Ufan, Kishio Suga, Katsuro Yoshida, Katsuhiko Narita, Shingo Honda, Susumu Koshimizu.

[609] Les différents sens du caractère donnés par le *Grand Ricci* : 1. Idée ; pensée ; opinion. Penser que ; estimer que. 2. Intention ; désir ; dessein ; visée. 3. Sentiment ; envie. Penser à ; se préoccuper de. 4. Sens ; signification. 5. Ambiance ; nuance ; coloration ; connotation. 6. S’attendre à ; présumer ; deviner; conjecturer. Attente ; prévision. 7. (Philos. chin.) a. Préconception : le plus léger des mouvements du mental dans l’éveil de l’intérêt ou dans la cessation de cet intérêt. b. Ébauche d’une pensée ; première image qui se présente à l’esprit. c. Propos : intention que celui qui parle, pense et agit met dans ce qu’il exprime. d. La signification, le sens des hexagrammes du *Yi Jing* 易经 ou *Livre des mutations* ; l’idée manifestée par leur figure [象 *xiang*] est exprimée par les mots [言 *yan*], selon 王弼 Wang Bi. 8. (Tao – Alchim.) Idée directrice dans l’œuvre alchimique. Équivaut à 土 *tu* la terre. 9. (Méd. chin. trad.) Propos. Puissance spirituelle propre à la rate.

complètement les pensées [610] ". Comme mentionné précédemment (*supra* p. 452) Gao, dans le chapitre présentant *yi pai* comme une théorie de la synthèse (48), reprend la deuxième partie de la citation du *Xici*, mais il n'évoque pas la première proposition à laquelle elle fait écho.

Que ce soit dans le *Ciyuan* ou le *Cihai*, le sens de « vérité » que Gao attribue au caractère *yi* n'est jamais mentionné. Toutefois dans les textes confucéens, *yi* est associé à la notion de sincérité [*cheng* 诚], que certains, comme Frédéric Wang (2010, 189) ou Anne Cheng (412) traduisent par "authenticité", qualité inhérente à la critique (*supra* p. 187-188).
Cependant, en tirant de la citation du *Xici* le concept-clé de sa théorie, soit la "synthèse", Gao conforte plus sa position qu'il ne propose une argumentation rigoureuse. À plusieurs reprises dans son livre, par l'usage de parataxes, il fera l'économie d'une démonstration, laissant le lecteur perplexe.

Le *Ciyuan* cite ensuite Li Yu 李煜 (937-978), grand poète et dernier souverain du royaume des Tang du Sud pour illustrer le sens de *yiwei* 意味 [sens, signification ; saveur, intérêt] [611]. Puis différents extraits datant des Royaumes Combattants éclairent les sens de « désir », « aspiration », ou « intention ». *Yi* a aussi pour sens « deviner, conjecturer ». Le *Ciyuan* prend les exemples dans le *Sunzi* et dans le *Han Feizi* [612].

Le *Cihai* 辞海 (5769) reprend dans le même ordre les différents sens du caractère *yi*, mais en donnant d'autres synonymes et d'autres exemples, la plupart sont des expressions en quatre caractères passées dans la langue sous forme de *chengyu.* Ainsi les locutions *shi qing hua yi* 诗情画意 [sentiment

---

[610] L'élaboration du *Yi Jing* 易经 (ou encore du *Zhou Yi* 周易), ouvrage de divination, date de la dynastie des Zhou (1027-256 av. J.-C.).

[611] [*Lian wai yu chanchan, chun yi lanshan* 帘外雨潺潺，春意阑珊。] : Derrière les persiennes la pluie murmure, la saveur du printemps touche à sa fin. Sur ce poème cf. DEMIÉVILLE, Paul (ed.) (1962). *Anthologie de la poésie chinoise classique.* Paris : Gallimard, coll. « Poésie/ Gallimard », p. 353-4. (*Derrière les rideaux, la pluie sans fin clapote. La vertu du printemps s'épuise*). Dans une note, il est précisé que Li Yu, alors souverain déchu, exprime par allusion ses souffrances.

[612] La citation du *Sunzi* est "*gong qi wu bei, chu qi wu yi* 攻其无备，出其不意" [Il faut l'attaquer lorsqu'il n'est pas prêt, tenter une sortie lorsqu'il ne s'y attend pas]. Cf. SUN Zi 孙子, NIQUET-CABESTAN, Valérie (trad. et ed.), PRESTAT, Maurice (pref.) (1990). *L'art de la guerre.* Paris : Economica, coll. « Bibliothèque stratégique », p. 101.
Le *Han Feizi* 韩非子 est un ouvrage en 20 *volumes* compilé par Liu Xiang 刘向 (~79-~6 av. J.-C. dyn. Han). Il rassemble les textes du penseur légiste 韩非 Han Fei (~280-233 av. J.-C. époque des Royaumes Combattants) (*GRN*).

poétique] ; *cheng xin ru yi* 称心如意 [répondre à ses désirs] ; *chu qi bu yi* 出其不意 [prendre quelqu'un par surprise] aide plus facilement à cerner les sens de *yi*.

Shao Luoyang 邵洛羊, dans le *Grand dictionnaire des beaux-arts chinois* (5), ne propose pas d'item sur le caractère *yi*, mais présente la notion *yijing* 意境 [l'inspiration artistique]. Il précise dans sa définition que *yi* est la création subjective de l'imagination et des émotions de l'artiste ou de l'auteur.

Opposant à tort ou à raison cette notion à celle de représentation, Gao (89) souligne que l'inspiration *yijing* est le point de départ de *yi pai* : "L'origine traditionnelle de l'École du *yi* est la poésie et l'esthétique de l'inspiration [*Yijìng* 意境], ce n'est pas l'esthétique de la représentation."

Les sinologues occidentaux présentent longuement le sens de ce concept *yi*. Gao commente (42-43) l'interprétation de Stephen Owen, en se référant à l'édition chinoise de *Readings in Chinese Literary Thought* :

> Quelques sinologues occidentaux ont déjà tenté d'analyser la notion de "*yi*" de l'esthétique traditionnelle chinoise. Par exemple, Stephen Owen, spécialiste renommé de littérature chinoise, professeur à Harvard, pense que "*yi*" a en anglais le sens de "*concept*" (*concept*), "idée" (*idea)*, "sens" (*meaning*), etc. Mais il ajoute, "*yi*" est en poésie le concept technique le plus difficile à traduire, parce qu'il recouvre de manière inattendue des concepts complètement différents dans la langue anglaise. C'est pourquoi, la catégorie sémantique de "*yi*" est très étendue. En résumé, elle consiste en ces quelques aspects ci-dessous :
> 1 - Premièrement, "*yi*" est l'interprétation fine de certaines matières (ressemble beaucoup au concept de *concetto* (*concetto*) de la période de la Renaissance tardive). Je comprends que ce que Stephen Owen désigne ici, c'est "le soin", c'est-à-dire le sens de particulièrement méticuleux [613].
> 2 - Deuxièmement "*yi*" a aussi le sens de "cas général", c'est une déduction ou une conclusion obtenue en se basant sur certaines observations particulières, par exemple, comment doit-on être dans une situation ordinaire. Je comprends que ce que Stephen Owen veut dire ici, c'est le sens de "idée générale" ou "principe essentiel" [614]. Mais "*yi*" a encore un aspect fortuit, par exemple "une importance significative" ou "subir un échec majeur par négligence". Il semble

[613] *Concetto*, utilisé plutôt au pluriel a comme sens *pensée brillante, trait d'esprit* (parfois péjoratif). *Zhuoyi* 着意 a pour sens : 1. Remarquer; faire attention. Attentivement; consciencieusement; avec soin. 2. Attentif et laborieux. 3. Satisfait; content (*GRN*).

[614] *Dayi* 大意1. Idée générale; grandes lignes; aperçu. 2. Inattentif; distrait. Être dans la lune. 3. Hautes aspirations; nobles ambitions. *Dati* 大体 : intérêt général, principe essentiel; à peu près, approximativement, en gros, pour l'essentiel.

> qu'ici il parle des relations entre le général et le particulier. En bref, "*yi*" est l'idée d'observer le monde.
> 3 - Troisièmement, "*yi*" en général est considéré comme se produisant dans l'idée et non dans le monde extérieur. Il se manifeste souvent en une activité en relation avec la conscience. Par exemple, le poète en regardant les fleurs éclore a ressenti le souffle d'une brise légère, selon les faits de ces deux sensations, il en arrive à la suggestion qu'à la fin du printemps les fleurs vont décliner, c'est cela le "*yi*" : décrire les faits ressentis. Le lecteur de l'intérieur peut lire le "*yi*" du poète.
> 4 - Quatrièmement, parfois "*yi*" est l'"intention" ou l'"aspiration", son usage dans la littérature porte toujours une certaine intentionnalité.
> 5- Enfin, parfois de plus "*yi*" désigne vaguement "la manière de réfléchir de certaines personnes". Comme dans ces mots composés "sens de l'antique", "sujet archaïque", etc. [615].
> Nous voyons que les quelques aspects mentionnés par Stephen Owen ici ont des liens avec l'idée, l'intention, l'expérience sensible (visuelle et mentale), voire la matière. Mais je pense que l'on ne peut pas débattre en divisant et en isolant les quelques aspects de "*yi*", ce serait ainsi encore moins clair. "*Yi"* est un discours qui relève de relations d'ensemble, qui est lié certainement à l'activité cérébrale. Mais nous ne pouvons pas considérer la totalité du cerveau comme une partie subjective qui s'oppose à l'objectivité extérieure, ainsi nous retournerions au dogme de l'opposition binaire du sujet et de l'objet.

Pour Pierre Ryckmans, dans *Shitao. Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère* (255), *yi* désigne : « l'intention de la conscience qui précède l'exécution ». Dans une note (23-24), il précise que *yi* est :

> ... un concept très important des théories picturales et, à l'instar de la plupart des termes qui visent les processus intellectuels de la création artistique, il dérive des théories classiques de la création littéraire dont le *Wen Xin Diao Long* 文心雕龙 avait réalisé la synthèse définitive. [...] Contentons-nous donc temporairement d'indiquer schématiquement comment le *yi* 意 s'insère dans le processus de création littéraire tel qu'on peut le déduire du *Wen Xin Diao Long :* le « cœur » [*xin*] 心 (c'est-à-dire l'esprit) est le siège de tout le processus, son activité est la « pensée » [*si*] 思, préexistant à la rencontre avec la « réalité objective » [*wu*] 物 du monde extérieur. De la rencontre entre la « pensée » et la « réalité objective » naît l'« idée » [*yi*] 意, c'est-à-dire l'intention de l'œuvre ; la fixation ou l'établissement de cette intention [*liyi*, *dingyi*] (立意，定意) résulte finalement en l'exécution matérielle de l'œuvre.

---

[615] Note de Gao : OWEN, Stephen, *Readings in Chinese Literary Thought*. Cambridge (Mass.) : Council on East Asian Studies Harvard University, coll. « Harvard-Yenching Institute monograph series »1992, VIII, p. 594 p. Version du livre en chinois : OWEN, Stephen, [宇文所安], WANG Baihua, TAO Qingmei (trad.) (2003). *Zhongguo wenlun : yingyi yu pinglun* 中国文论: 英译与评论 [Littérature chinoise : traduction et commentaires]. Shanghai, Académie des Sciences sociales, p. 665.

> En peinture, nous retrouvons les mêmes notions : [*yi*] 意 est l'intention qui précède l'exécution ; comme le dit l'adage classique « l'idée doit précéder le pinceau » [*yi zai bi xian*] 意在筆先 [...]. Cette « intention » ou « idée » préalable peut prendre des acceptions assez variables : tantôt il s'agit, au sens le plus général, d'une vision intérieure de l'œuvre à accomplir, tantôt d'une inspiration ou d'un véritable sujet, pour la recherche duquel le stimulant auquel les peintres ont le plus souvent recours est la lecture de poèmes. [...]
> En tout état de cause, elle [l'idée] constitue le préalable indispensable de l'exécution picturale ; tandis que l'esprit doit être absolument détaché, oisif et sans entraves [*xian*] (閒), l'« idée », elle, doit être fermement arrêtée, clairement fixée [*dingyi, liyi, yiming*] (定意, 立意, 意明) et dans ces conditions seulement le peintre pourra saisir son pinceau. « En peinture, il faut d'abord fixer l'idée ; si le pinceau commence à travailler avant que l'idée n'ait été fixée, il n'aura nulle guidance intérieure, il n'y aura aucune coordination entre la main et l'esprit, et l'œuvre est condamnée d'avance » [...] (Zheng Ji 鄭績) [616].

Dans *La grande image n'a pas de forme* (49) François Jullien montre comment la notion *yi,* l'intentionnalité du peintre, permet à la vraie peinture de se démarquer d'une peinture "habile-artificieuse". Il se réfère à la description saisissante que Fu Zai (Dynastie Tang) nous a transmise du peintre Zhang Zao en pleine inspiration, jugeant sa peinture « ce n'est pas de la peinture, mais vraiment la voie elle-même, le *tao* ». L'affirmation de Fu Zai « le mouvement de son intériorité se confond avec la transformation originelle, et tous les existants sont dans le réceptacle de son âme, non pas devant ses oreilles et ses yeux » est d'après François Jullien l'essence de la peinture. Quelques lignes plus loin, il précise la nature de la peinture, fonctionnant selon une logique *taoïque* et non mimétique :

> ... la vraie peinture « n'est plus de la peinture », à proprement parler, relevant d'une initiative et d'une adresse particulières, mais la « voie » elle-même, opérant *sponte sua* et, comme telle, devenant impersonnelle et globale en son procès ; on ne saurait mieux dire que la peinture ouvre sur le secret du monde et le laisse apparaître. Elle consiste, non à dépeindre et représenter ce qu'on a sous les yeux, le percevant tel un spectacle, mais à reproduire à partir de l'incitation de son esprit épousant l'émoi du monde, ce procès qui, de leur fonds indifférencié – comme de la soie vierge ou de la blancheur du papier –, conduit les êtres et les choses à se déployer, par différenciation progressive, jusqu'à naître à leurs formes naturelles.

---

[616] J'ai rajouté entre crochets la prononciation des caractères donnés par Pierre Ryckmans. Zheng Ji (1813-1874), médecin, poète et peintre, auteur d'un remarquable traité sur la peinture « Meng huanju huaxue jianming 夢幻居畫學簡明 », édité en 1866. (source P. Ryckmans, *op. cit*. p. 247).

Cette approche de la peinture lettrée par François Jullien résume les principales notions que Gao Minglu, en se référant également à Zhang Zao, développe tout au long de son livre. Tout l'enjeu d'une telle démarche est de tenter de montrer que les qualités de la peinture de paysage, l'apogée de l'art pictural chinois de la dynastie Song, sont toujours opérantes dans l'art chinois actuel.

Yolaine Escande, quant à elle, dans le tome 1 des *Traités chinois de peinture et de calligraphie. Les textes fondateurs (des Han aux Sui)* (387), propose les notions de : "« sens, signification », « intérêt, attention » ; « conception » ; « intention », « pure intentionnalité »". "Dans la création artistique, le *yi* désigne ce qui permet la rencontre entre le cœur-esprit de l'artiste et l'intentionnalité du monde". Yolaine Escande précise que "le *yi* se situe en-deçà de toute connaissance discriminative". Dans le tome 2, consacré aux textes fondateurs des Tang aux cinq dynasties (460), elle mentionne un texte de Yu Jianhua, auteur de *Traités chinois sur la peinture par catégories*, qui précise que l'intention picturale était la principale préoccupation des théoriciens de la dynastie Yuan (1276-1368).

Selon cette auteure (I, 357), *yi*, composé des deux caractères *yin* 音 [son, résonance] et *xin* 心 [cœur, esprit], a pour étymologie le « son du cœur ». Cependant, Gao donne une autre l'étymologie (46 & 178). Il reprend un découpage du caractère proposé par l'artiste Xiao Lu lors du séminaire qui s'est tenu à la CAFA avant la sortie du livre (en janvier 2009). Xiao interprète *yi pai* comme les relations dans la pratique artistique de *li* 立 [se tenir debout ; fonder], *ri* 日 [soleil, jour] et *xin* 心 [esprit] (soit une décomposition contestable du caractère *yi* 意). Mais dans ce découpage *ri* 日 est substitué à *yue* 曰 [parler]. Selon Gao qui reprend cette "étymologie", *yi* serait formé des trois caractères *xin* "心", *ri* "日" et *li* "立", auxquels il fait correspondre respectivement l'idée ou le principe, soit *linian* 理念, l'expérience quotidienne et l'accumulation de connaissances, *ri* "日" [soleil, jour], se situant au centre, et qui correspond exactement, selon Gao, aux "sources du cœur", d'où il déduit que l'expérience quotidienne [*richang jingyan* 日常经验] est la fusion vivante des émotions, de l'environnement et des choses, trois notions sur lesquelles il construit sa théorie. Cependant, le caractère *yin* 音, qui à l'origine était proche

de *yan* 言 [la parole], est constitué dans sa partie inférieure du caractère *yue* 曰 [dire, déclarer], et non du caractère *ri* 日[soleil, jour] comme l'affirme Gao. De plus ce découpage contestable en trois parties ne correspond à aucune entrée des dictionnaires fonctionnant par clé, dans lesquels le caractère *yi* 意 est rangé soit sous les deux radicaux *xin*, 心 [le cœur, l'esprit] et *yin* 音 [le son] comme dans le *Xinhua* ; sous la clé *xin*, comme dans le *Ciyuan* par exemple, ou sous *yin* 音 dans le *Cihai*. Ce que confirment les dictionnaires bilingues comme *Couvreur*, *Ricci* ou encore *Wenlin*. Ce dernier reprend l'étymologie de Karlgren (que donne aussi Yolaine Escande, soit le "son" [*yin* 音] du "cœur" [*xin* 心]. On retrouve la même explication dans le plus ancien dictionnaire le *Shuo wen jie zi* [617] auquel se réfère aussi Gao, toujours dans le deuxième chapitre (43), pour définir la notion de *yi*. Quelques pages plus loin (50), on a la surprise de lire qu'il faut se garder de la manie des étymologies "mécaniques" [*jixie* 机械] ! Celle fantaisiste du caractère *yi* avancée par Gao risque d'éveiller la défiance du lecteur vis-à-vis de l'argumentation développée dans l'ouvrage.

Dans le chapitre intitulé « Principe de l'"École du *yi*" ["*Yi pai*" *de yuanli* "意派"的原理] », Gao justifie le recours à ce caractère *yi* 意 et en explicite plus précisément le sens (39-41) :

> [...] "L'inspiration [*yijing* 意境]" est sans doute une théorie esthétique synthétique qui a fusionné l'émotion, l'environnement, les objets. Elle est certainement aussi confrontée aux questions des transformations de la contemporanéité.
>
> Mais le résultat de cette fusion est le cœur de la poésie, de la calligraphie et de la peinture : l'étude du *yi*. Ce *yi* dans l'esthétique et les théories de l'art classique s'est manifesté souvent à des époques différentes et avec des notions différentes, par exemple il a peut-être été décrit comme les différents

[617] Le *Shuo wen jie zi* 《说文解字》 est le premier dictionnaire chinois, compilé par Xu Shen (30-124 apr. J.-C. dynastie des Han de l'Est), érudit, philologue qui a achevé son dictionnaire aux alentours de l'an 100. Il renferme 9353 caractères et 1163 variantes classés sous 540 clés. Il est consultable en ligne, entre autres sur le site *Han dian*.

états de la la résonance intérieure [*qiyun* 气韵], de l'esprit [*shen* 神], du “hors normes [*yi* 逸]”, etc. [618]

Qu'est donc le *yi* ? En parlant seulement de la notion même de *yi*, celle-ci fait référence à un état en relation avec la pensée.

Yi a une triple signification : la première peut être l'idée de signification [*yiyi de yisi* 意义的意思], et c'est alors une signification intrinsèque des choses ; la deuxième est l'idée de limite [*jingjie de yisi* 境界的意思], c'est ce qu'on nomme l'inspiration dans l'esthétique traditionnelle; la troisième correspond à l'idée d'empathie ou de compréhension [*yiqing houzhe huiyi de yisi* 移情或者会意的意思], c'est l'idée de l'expérience en intériorisant l'objet pour atteindre le sujet. Par exemple, dans la peinture et la calligraphie il y a ce qu'on appelle “Bien que le trait de pinceau ne soit pas achevé, la pensée l'est”. Ces trois sont en symbiose [619].

J'ai nommé cette théorie concernant le *yi,* théorie de l'École du *yi*. Elle n'est pas seulement une ancienne théorie, elle est aussi dans l'art moderne chinois un démêlage et un résumé de l'École du *yi* du passé. Exactement comme le modernisme occidental n'est pas seulement une théorie, il est en même temps semblable à un phénomène historique.

[...] En outre, bien que le “*yi*” de “*yi pai”* soit une notion qui possède les qualités de l'expérience subjective, il est ce qu'on appelle le résultat d'une abstraction logique du sujet face au monde objectif, et non la notion que l'on nomme habituellement art abstrait. Parce qu'on croit généralement que dans l'art abstrait occidental c'est la subjectivité de l'artiste qui extrait de la forme objective extérieure une logique et une généralisation. Ce “*yi*” de “*yi pai”* est différent, le “*yi*” de “*yi pai”* est l'expérience subjective des artistes ou l'expression et le discours direct de leurs histoires cérébrales et ne dépend pas d'une référence au monde visible extérieur. “*Yi*” n'est pas un résultat logique prélevé du monde extérieur, au contraire, “*yi*” est une saisie intégrale, unitaire de ce qu'on nomme le sujet, l'objet et l'environnement.

---

[618] Ndtr. Précisions sur ces trois termes :
- *Qiyun* 气韵 : chez Y. Escande (2003, p. 380) : « résonance des souffles ». Elle porte dans le texte de Xie He (en activité vers 479-502) sur la « vitalité » du sujet représenté (le *qi*) et sur l'aspect « harmonieux » de l'exécution (le *yun*). En peinture, à l'époque de Xie He, la résonance des souffles s'applique à la représentation ; en calligraphie, au résultat visuel du tracé. P. Ryckmans (1996, p. 254) donne comme traduction “rythme spirituel”.
- *Shen* 神: “puissance spirituelle”, “esprit”, “force qui anime le sensible”, “principe vital”. Son étymologie unit le radical du sacrifice et un élément signifiant “puissance spirituelle”. *Shen* désigne à la fois les esprits des défunts, les démons et divinités, les divinités célestes contrôlant les divers phénomènes et les affaires humaines, et la puissance spirituelle qui anime tout ce qui se trouve entre ciel et terre. *Shen* est également la catégorie esthétique juste inférieure à celle du naturel. (Y. Escande, *Ibid.* p. 382.)
- *Yi* 逸 chez Y. Escande, *ibid.* p. 388 : « sans contrainte », « libre, hors normes », « hors pair ».

[619] Gao utilise ici l'expression poétique *Ni zhong you wo, wo zhong you ni* 你中有我，我中有你 (*supra* p. 162 note 153).

Dans cette présentation, Gao se réfère à l'esthétique mais aussi à la phénoménologie. Comme concept philosophique, *yi* dépend de plusieurs notions comme celles de cœur-esprit ou cœur-conscience [*xin* 心], d'examen du for intérieur [*shendu* 慎独], de sincérité [*cheng* 诚], de distinction du bien et du mal...

François Jullien, dans *Procès ou création* (1989, 250) définit *yi* comme « le mouvement de la conscience au contact du monde », et le traduit aussi parfois par « point de vue arrêté » (239). Cette approche évoque la "saisie" que propose Gao ci-dessus.

Gao Minglu, qui tente un rapprochement entre le *yi* et la phénoménologie occidentale, en particulier la pensée de Heidegger, rejoint Frédéric Wang qui voit un dialogue possible entre certains auteurs néo-confucéens et Husserl, confrontant "la théorie de l'intentionnalité selon laquelle « la pensée est visée et intention »" et la notion chinoise de *yi* (intention). Dans deux articles, « Yang Jian (1140-1226) et sa critique de la notion d'intention (*yi*) », daté de 2007 et « De l'intuitionnisme chinois à l'intentionnalité husserlienne », écrit en 2004 mais publié en 2010, Frédéric Wang en présentant le courant intuitionniste, [*Xinxue* 心学 « l'étude de l'esprit »], concurrent de l'École du Principe [*lixue* 理学], confronte les différents sens de *yi* chez ces lettrés néo-confucéens des dynasties Song et Ming, respectivement Yang Jian 杨简 (1140-1226) et Wang Yangming 王阳明 (1472-1529), tout deux discutant des relations entre le cœur-esprit *xin* 心 et l'intention *yi* 意. Il rappelle les "quatre choses" écartées par Confucius (*Entretiens* IX-4), *yi* ainsi que *bi* 必, *gu* 固, *wo* 我 soit nécessité, obstination et égo [620]. Pour le Maître, *yi* conduit au dogmatisme et à l'égoïsme, d'où l'importance de "freiner l'émergence intentionnelle" ou "la non-levée de l'intention" [*bu qi yi,* 不起意] selon Léon Vandermeersch. Assimilé par Zhang Zai "à la pensée, à l'idée préconçue, à la volonté de réaliser quelque chose, *yi* est indissociable de l'intérêt (*li* 利)" (Frédéric Wang 2007, 171), auquel doit renoncer tout homme de bien à la recherche de la droiture, d'où sa valeur négative.

[620] [*Zi jue si : wu yi wubi wu gu wu wo* 子绝四: 毋意 毋必 毋固 毋我] Pierre Ryckmans traduit ce passage des *Entretiens* (IX, 4 p. 49) par *Le Maître rejetait absolument quatre choses : les idées en l'air ; les dogmes ; l'obstination ; le Moi.* La traduction de Charles Le Blanc dans l'édition de la Pléiade (108) est : *Le Maître s'était affranchi de quatre choses : il était sans idées préconçues, sans position inflexible, sans certitude dogmatique et sans égocentrisme.* Dans une édition chinoise courante, *yi* est traduit en chinois moderne par *xingkong caice* 凭空猜测 [supputer sans fondement], ce qui se rapproche un peu de la traduction de Ryckmans).

L'intention sera qualifiée plus tard par le grand philosophe de la fin des Ming, Wang Fuzhi 王夫之 (1619-1692), d'"étriquée et partielle" et opposée à l'aspiration [*zhi* 志] (*ibid*. 172). Pour Zhang Zai et Wang Fuzhi, c'est *yi* qui détermine les trois autres éléments délaissés par Confucius.

Chez les lettrés de l'École du Principe, dont les plus connus sont Zhang Zai, ses neveux Cheng Hao 程颢 (1032-1085) et Cheng Yi 程颐 (1033-1107), ainsi que Zhu Xi, considéré comme le premier théoricien du néo-confucianisme ayant fait la synthèse des enseignements des frères Cheng, l'intention est proche de l'émotion. Son principe radical est le perfectionnement de soi : on doit s'efforcer d'être sincère dans ses intentions tout en élevant ses "propres connaissances au plus haut degré". Ainsi, influencé par le *Daxue* 大学 [*La Grande Étude*], texte inséré par les lettrés des Han dans le *Liji* 礼记 [*Mémoires sur les rites*], Zhu Xi précise (Frédéric Wang, 2010, 189) :

> [Il est dit dans le *Daxue* :] Mener jusqu'au bout la connaissance, rendre authentique l'intention, rendre droit le cœur. La connaissance et l'intention émanent toutes du cœur. L'aspect principal de la connaissance est le discernement, celui de l'intention est l'aspiration. La connaissance est proche de la Nature (*xing* 性), de la constitution (*ti* 体), tandis que l'intention est proche de l'émotion (*qing* 情), de la fonction (*yong* 用) [621].
>
> Zhu Xi inclut l'intention dans l'émotion tout en les distinguant, car l'intention implique tout de même chez lui la raison d'une émotion. En même temps, l'intention est le « déploiement des idées [instantanées] (*nian* 念) » non sans rapport avec les « intentions personnelles » (*siyi* 私意) qu'il faut rendre authentiques.

Jean-Claude Pastor, dans son commentaire et traduction du *Siwenlu neipian* de Wang Fuzhi (139), s'interroge aussi sur comment rendre ce concept *yi* et propose "manifestation de la pensée", désapprouvant le choix du terme « volonté » fait par Séraphin Couvreur. Pour motiver sa décision, il s'appuie sur Zhu Xi qui définit *yi* comme "la manifestation du cœur-conscience *xin zhi suo fa* 心之所發 et que ce dernier est « l'instance qui dirige la personne »". Pastor souligne que l'intention *yi* « préconise, prend l'initiative », dirige l'action,

---

[621] Dans *La Grande Étude,* l'intention est aussi associée à *cheng* 诚 (*xian cheng qi yi* 先诚其意). Rémi Mathieu, dans sa version française (554) a traduit par "sincérité", suivant ainsi le sens donné par le *Grand Ricci*, alors que Frédéric Wang a choisi "authenticité". Le texte cité de Zhu Xi (*Zhuzi yulei* 朱子语类, *juan* 15) est「大學所謂『 致知、誠意、正心，知與意皆從心出來。知則主於別識，意則主於營為。知近性，近體；意近情，近用. Frédéric Wang traduit ici *cheng* 誠 par authenticité et *ying* 營 par aspiration.

conçoit les projets... *Yi* chez Zhu Xi “joue un rôle de vecteur dans la manifestation des émotions, puisqu'il est à même de les véhiculer et d'opérer des choix”. Pour distinguer la nature *xing* 性 et l'intention *yi*, Zhu Xi dit encore (Pastor 140) :

> Ce qui n'est pas encore en mouvement, mais possède la capacité de l'être, c'est le principe structurant, tandis que ce qui n'est pas encore en mouvement, mais a le désir de l'être, c'est le *yi.*

Chen Chun 陈淳 (1159-1223), disciple de Zhu Xi, définit ainsi le *yi* dans son glossaire de termes et notions clefs utilisés dans l'école néo-confucéenne, le *Bei xi zi yi* 北溪字义 [Sens donné aux mots par le maître de Bei xi] (Frédéric Wang 2007, 174) : « Le *yi* est le déploiement de l'esprit et signifie pensée et opération » [622].

Contemporain et opposant de Zhu Xi, Lu Jiuyuan 陆九渊 encore appelé Lu Xiangshan 陆像山 (1139-1193), est considéré comme l'initiateur du courant intuitionniste. Il préconise de se concentrer sur le moi, soit le cœur, et non sur l'étude des *Classiques.* Yang Jian, l'un de ses disciples, oppose l'intention au cœur, reprenant la parole de Confucius (Frédéric Wang, 2010, 193) :

> Le cœur de l'homme est juste (zheng 正) à l'origine. Quand il s'émeut (qi 起), il devient intention (*yi*) et ensuite confusion (*hun* 昏). Si le cœur ne s'émeut pas et n'est pas confus, il est dans la droiture et [peut] se déployer.
>
> [...]
>
> Qu'est-ce *yi* ? Le moindre mouvement est appelé *yi*. Il en est ainsi également du moindre repos. Les formes du *yi* sont innombrables. Elles peuvent être bénéfiques ou maléfiques, raisonnées ou erronées, offensives ou défensives, vides ou pleines, abondantes ou insuffisantes, dispersées ou condensées, obéissantes ou insoumises, anticipées ou retardées, hautes ou basses, fondamentales ou fonctionnelles, essentielles ou accessoires, ici ou ailleurs, mouvementées ou quiètes. Toutes ces catégories ne peuvent être épuisées, même si on concentre sa force d'une journée entière ou d'année entière, même si on l'expose dans toutes les dimensions horizontales et verticales, larges et longues. Alors quelle différence y a-t-il entre le cœur et le *yi* ? Ces deux choses n'étaient pas à l'origine divisées. Dès lors qu'il y a dissimulation, elles sont

---

[622] Le texte intégral est accessible sur le site *actzy.com* <http://www.actzy.com/a/guoxuezibu/rujialei/31035_25.html>. Consulté le 26 avril 2012. Il existe une version en anglais : CHAN Wing-tsit, *Neo-Confucian Terms Explained (The Pei-hsi tzu-i) by Ch'en Ch'un, 1159-1223.* New York, Columbia University Press, 1986. Cf. Anne Cheng, *Op. cit*. (484).

> divisées. Un, c'est le cœur ; deux, c'est le *yi*. La droiture, c'est le cœur ; la divergence, c'est le *yi* ; la libre circulation, c'est le cœur ; l'obstacle, c'est le *yi*.

Pour Yang Jian, le *yi*, concept-clé de sa pensée, enferme la nature foncière de l'homme, il est le mouvement du cœur, sa mise en branle, et s'oppose à l'état de quiétude. Le *yi*, émotion orientée, se distingue des émotions naturelles qui n'ont aucune projection intentionnelle. Ses détracteurs lui reprocheront une influence bouddhiste *chan*, raison pour laquelle sa réflexion se fonderait sur cette incitation absolue à "freiner l'émergence intentionnelle", assimilée au "moteur du mal chez l'homme", à l'origine de toute dérive morale. (Frédéric Wang, 2007, 179 et 187). Cette idée sera ensuite transformée par Wang Yangming :

> ... le cœur perçoit le monde par l'intermédiaire de l'intention (*yi* 意), définie comme le déploiement de cet organe central de perception (*xin zhi suo fa* 心之所发), qui peut être compris comme une certaine extériorisation du cœur. Wang Yangming utilise aussi le terme « mise en branle » (*fadong* 发动) pour expliquer le « déploiement » (*fa* 发). « On appelle *yi* tout ce qui provoque des idées (*nian* 念) dans le contact [du cœur] avec les choses ».

Soit selon Frédéric Wang, "l'intention n'est rien d'autre qu'un cœur mis en mouvement, à savoir que le *xin* et le *yi* illustrent deux états du cœur : dans sa quiétude et dans son mouvement." Gao Minglu (*supra* p. 471) en assimilant le *yi* au concept de "synthèse" insiste aussi sur son dynamisme.

Frédéric Wang précise encore comment Wang Yangming relie le cœur, l'intention et les connaissances :

> Ce qui commande au corps, c'est le cœur. Le déploiement du cœur, c'est l'intention (*yi*). La constitution originelle de l'intention est l'aptitude à connaître (*zhi* 知). Là où se dirige l'intention, se trouvent les choses (*wu* 物).

Tout comme chez Gao Minglu, il s'agit de rapprocher ces conceptions de la phénoménologie occidentale, Husserl ou Hegel, malgré l'immense décalage spatio-temporel. Ainsi Frédéric Wang (2010, 200) souligne la portée phénoménologique de Wang Yangming, chez qui "le *yi* a pour constitution originelle (*benti* 本体) la conscience du bien (*liangzhi* 良知)" (209), qui comme Husserl, insiste "sur le rapport intime entre la conscience et le monde phénoménal" :

> Or, ce qui est le plus intéressant du point de vue de la philosophie moderne, c'est la phrase : « Là où se dirige l'intention, se trouvent les choses », à laquelle on peut donner des interprétations diverses, car l'intention, ainsi envisagée, est à la fois un horizon de la conscience et une donation du sens. En effet, cette phrase, qui nous dirige inévitablement vers la phénoménologie, est l'une des origines du rapprochement entre la pensée de Wang Yangming et certains courants philosophiques occidentaux.

La phénoménologie de Husserl cherche à réconcilier le moi et le monde, le sujet et l'objet. C'est pourquoi le concept d'intentionnalité de la conscience joue un rôle capital et s'appuie sur "un moi pur, un ego transcendantal". Chez Wang Yangming, "la constitution de l'intention est l'aptitude à connaître (*zhi*)" et :

> ... cette aptitude ou cette conscience du bien (*liangzhi*) est innée, elle ne passe pas par une « purification » ou « transcendantalisation » du moi. L'intention inclut en même temps les émotions [*qing* 情] et les rapports entre elle et les objets sont plus spontanés, plus directs. De surcroît, les activités intentionnelles ne peuvent être séparées de ce principe éthique fondamental dans la pensée chinoise : servir les parents ou le souverain. Cela amène Wang Yangming à chercher l'union de l'intention et de la praxis, celle de la connaissance et de l'action, ce qui dépasse le cadre phénoménologique dont la subjectivité se construit au niveau de la pure conscience. (Frédéric Wang 2010, 203).

Bien que Wang Yangming ait valorisé la notion de *yi* par rapport à Yang Jian, celle-ci se confond encore au *nian* 念 (idée [instantanée]) qu'Anne Cheng (523) traduit par "volonté individuelle". À la fin des Ming, Liu Zongzhou 刘宗周 (1578-1645), brillant lettré, aura soin de distinguer ces deux notions. Tout en privilégiant l'intuition et le souffle *qi* 气, il recherche la "racine de l'intention" qui, chez cet auteur, relie l'homme au Ciel (Anne Cheng 524). Liu Zongzhou compare *yi,* "« pure intentionnalité » de l'esprit", à une boussole (Frédéric Wang, 2010, 208) :

> Ce qu'on appelle l'intention (*yi*), c'est l'orientation du cœur, tout comme la boussole qui s'oriente nécessairement vers le sud. L'unique orientation vers le sud de la boussole ne dépend pas du geste de se lever. Toute « orientation » désigne une « orientation fixe ». Sans le terme « fixe », il n'y a pas le terme « orientation ». D'où on peut savoir que l'intention est le maître du cœur.

Frédéric Wang précise :

> Liu Zongzhou fonde toute sa pensée sur la force immanente du *yi* qui dirige le cœur. Ainsi il écarte ou « met en parenthèse » en termes phénoménologiques,

> l'aspect *nian* 念, lié au *yi* et qui correspond chez Zhu Xi et Wang Yangming au déploiement du cœur. Dans ce sens, le *yi* est, chez Liu Zongzhou, une pure intentionnalité, car il est à la fois « visée et intention ». Toutefois, il est à souligner qu'à la différence de l'intentionnalité husserlienne, le *yi* est chez Liu Zongzhou surtout la conscience et le sens moraux.

Condamnant les dérives *chan* des disciples de Lu Jiuyuan et de Wang Yangming, Liu introduit un aspect moral dans le *yi* et revalorise ainsi ce concept qui devient chez lui la constitution du cœur et la fonction de la connaissance, en recherchant "une union entre le cœur, l'intention, la connaissance et la chose". (Frédéric Wang 207).

Gao Minglu ne mentionne jamais Wang Fuzhi dans son livre, bien que ce dernier explicite ce qu'est le *yi* et ses relations avec le cœur. Le *yi*, que Jean-Claude Pastor (144) choisit de traduire non par "intention" mais par "manifestation de la pensée," se doit d'être sincère et joue un rôle charnière "entre le cœur-conscience *xin* 心 et le corps *shen* 身". Wang Fuzhi ne conçoit pas pour autant une hiérarchie entre eux ou une séparation extérieur/intérieur. En effet dans la pensée chinoise, le corps et l'esprit ne sont jamais opposés mais forment "un seul et unique ensemble". (Gernet, *La raison de choses*, 185). Wang Fuzhi est préoccupé par l'origine de la pensée, et selon lui, lors d'un événement, le cœur, "structure constitutive du milieu" ne se manifeste pas, c'est le *yi* qui opère à l'extérieur. *Yi* est "ce lieu que les autres ne peuvent connaître et que nous seuls connaissons" (Pastor 145). Un peu plus loin Pastor précise (148) le *yi* est "le cœur-conscience qui surgit au hasard" soit "un flux de pensée né du contact avec la réalité" ou "l'émergence d'un flux de pensée au moment où l'esprit entre en contact avec le monde extérieur". Pour être investie par la sincérité, cette pensée doit être l'objet d'une grande vigilance au moment de son apparition.

De la dynastie Song à la toute fin de la dynastie Ming, les néo-confucéens intuitionnistes – Lu Jiuyuan se fondant sur le *xin*, Wang Yangming sur le *zhi*, Liu Zongzhou se basant sur le *yi* – en développant la notion d'intention ont marqué une étape épistémologique importante dans la construction de la subjectivité. F. Wang, comparant cette intention chinoise et l'intentionnalité chez Husserl, précise :

> L'intention (*yi*) et l'intentionnalité comprennent l'une comme l'autre deux acceptions : conscience et donation du sens. Mais la priorité de ces deux aspects n'est pas la même. Dans l'optique chinoise, l'intention est plus une conscience qu'une donation du sens, alors que chez Husserl, et plus particulièrement chez le Husserl des *Recherches logiques*, l'aspect sémantique et logique dépasse le cadre psychologique : la conscience.
> On comprend facilement l'enracinement phénoménologique dans les recherches linguistiques, alors que l'inverse n'est pas vrai. L'intuitionnisme chinois, comme la plupart des autres formes de pensée chinoise, se fonde sur l'éthique. Cependant, il a aussi un certain souci « ontologique » dans sa quête de la constitution originelle (*benti* 本体, état originel) du monde phénoménal, alors que la phénoménologie de Husserl s'intéresse à l'essence des phénomènes : son aspect ontologique sera les œuvres de Heidegger.

Gao Minglu tentera dans le dernier chapitre de son ouvrage un parallèle entre sa conception de *yi* et la pensée de Heidegger.

Il ressort de cette recension que *yi* est un concept complexe à la fois philosophique et esthétique de la pensée classique chinoise, et qu'il ne peut se traduire par un seul terme, aussi, comme pour d'autres notions de la philosophie chinoise passées directement dans la langue française (*yin*, *yang*, *qi*, *dao*, sans parler du *fengshui*...), j'utiliserai pour la suite de ce travail, *yi* et *yi pai* (version *pinyin*) ou *École du yi*, qui correspond à l'expression *School of Yi* que l'on trouve dans plusieurs documents en anglais. Toutefois, dans le cadre de la création artistique, je rapproche *yi* de l'intention que Worringer dans *L'art gothique* (1967) place au centre de la création : "Toute forme artistique procède d'une adéquation entre l'intention et le traitement matériel et formel", ou aussi « la force intérieure » qui habite et anime un artiste, à la fois désir, intention, idée – dans le sens de projet –, qui insuffle à l'œuvre un quelque chose au-delà d'un sens (vie, désir, révolte, énergie...). S'il en est ainsi, le *yi* concerne tout artiste digne de ce nom, ce que d'ailleurs Gao annonce au tout début de sa préface. Peut-on en rester là ? Fondée sur un concept à la fois général et fluctuant, qui risque de se confondre avec la création artistique dans son ensemble, une théorie réserve-t-elle le moindre intérêt ? L'analyse du texte de Gao, en référence aux œuvres présentées dans l'exposition *Yi pai : La pensée du siècle*, concomitante à la publication du livre, devrait permettre de discuter de la fécondité de *yi*, puis de confirmer ou infirmer la pertinence du modèle théorique proposé par l'auteur.

Ainsi, *yi* a suscité de nombreux débats dès l'époque de Confucius puis chez de nombreux penseurs néo-confucéens, préoccupés de perfectionnement du sentiment d'humanité *ren* 仁 mais aussi de retrouver les spécificités de la pensée chinoise avant l'introduction du bouddhisme en Chine. Je trouve une similitude avec la tentative de Gao Minglu dans ce retour vers la pensée classique, non encore contaminée par les idées occidentales. Cette démarche s'inscrit aussi volontairement ou non dans l'engouement de la Chine pour le confucianisme, encouragé par le pouvoir dont les derniers slogans de propagande entremêlent plusieurs idées du Maître.

Yi ou la fusion des trois concepts classiques *li*, *shi*, *xing*

Comme mentionné dans le chapitre concernant l'apport de Gao Minglu à la compréhension de l'art abstrait (*supra* p.494 *sqq.*), *yi* est généré par trois notions de la pensée classique qui s'enchevêtrent – le principe *li* 理, le concept *shi* 识 et la ressemblance *xing* 形 – notions empruntées à Zhang Yanyuan, et mises en relations avec les trois catégories que Gao isole dans l'art occidental : l'art abstrait, l'art conceptuel et l'art réaliste. Ces trois notions classiques ont aussi suscité des débats et des divergences.

D'après le *Grand Ricci*, le principe *li* 理 désigne les "lignes qui orientent la constitution et déterminent les qualités des êtres et des choses" et chez les néo-confucéens, le "principe structurant qui régit la formation et le devenir de tout ce qui existe". Chez un philosophe comme Wang Fuzhi, *li* est "la raison des choses, qui permet et détermine l'expression substantielle des souffles [气 *qi*]. Annotant le traité *De la technique du pinceau* [*Bifa ji* 筆法記], attribué à Jing Hao, Yolaine Escande (II, 941, note 27) précise que *li*, le "principe interne", "correspond au principe d'intelligibilité du Dao inaccessible au raisonnement discursif". Elle propose dans le glossaire à la fin de son ouvrage, les différents sens de *li* soit : "« principe », « règle », « régler »; « système, loi », « principe d'intelligibilité », « principe interne » des existants et des choses". Elle donne comme étymologie « veine dans le jade » (*ibid*. 1089). Selon Anne Cheng (448-449), la conception développée par Cheng Yi et reprise par Zhu Xi définit le *li* "comme « ce qui fait qu'une chose est comme elle est (ou opère comme elle opère)" et c'est le *li* qui "rend compte de la totalité du réel en ce qu'il représente à la fois le fondement de toute chose et sa disposition intrinsèque"

mettant “sur un même plan les phénomènes naturels et les rapports qui lient les êtres humains.” Les néo-confucéens font du principe *li* une norme rituelle qui permet de maintenir l’harmonie générale. Selon Cheng Yi, “les rites, c’est le principe” (Anne Cheng 449). Ainsi “le principe désigne la réalité d’une chose en même temps que sa fonction”. (*Ibid.*) Citant toujours Cheng Yi, Anne Cheng souligne l’équivalence du principe *li* et du Dao. “Chaque être ou événement est présenté comme obéissant à un principe interne qui lui est propre mais qui renvoie à un principe unique et commun”. Dans cette présentation de la pensée néo-confucéenne où le concept *li* est à la fois unique et multiple – “le Principe est un, mais ses différenciations sont multiples” (452) – , on retrouve l’idée de totalité chère à Gao Minglu. Anne Cheng précise (451) : “Il y a entre les principes particuliers, propres à chaque chose, et le Principe, un rapport non pas de réalité à idéal, mais de parties à tout, chaque partie étant à l’image du tout.” Une image de Zhu Xi que rappelle Anne Cheng (477), qu’évoque aussi Gao dans son livre, celle de la lune, illustre cette relation :

> Fondamentalement, il n’y a qu’un Faîte suprême unique, mais chacun des dix mille êtres l’a reçu en partage, de telle sorte que chacun le possède dans sa totalité. Il en va de même que pour la lune : il n’y en a qu’une dans le ciel, mais lorsque son reflet se disperse sur rivières et lacs, elle est visible en tout lieu sans que l’on puisse dire qu’elle est divisée. (Extrait de *Zhu Xi yulei* 94, p. 2409).

Le concept *shi* 识 n’est pas répertorié par Yolaine Escande. Pierre Ryckmans le mentionne une fois dans sa traduction du Traité de Shi Tao (45), il souligne son origine bouddhique et le traduit par « connaissance ». *Shi* désigne “l’esprit en tant que capacité de comprendre et de distinguer. On appelle « connaissance » l’intellection et les distinctions opérées par l’esprit concernant le monde extérieur.”

Selon Yolaine Escande, *Xing* 形 désigne la « forme », l’« apparence extérieure », *xing* a aussi le sens de « donner forme ». Le caractère est de même défini dans le *Grand Ricci* par « Forme ; apparence ; aspect », en opposition à *ying* 影 [Ombre]. Les sens philosophiques sont : « Forme corporelle ; apparence sensible ; matérialité ; corps ; forme perceptible arrivée par l’esprit *shen* 神 », ou encore « Donner forme (selon son espèce, son

modèle) ; prendre corps ». *Xing* désigne dans la composition de l'homme « l'extériorité, la corporéité visible, associée aux essences (*jing* 精), aux souffles (*qi* 气) et au vouloir (*zhi* 志) ». Ce caractère *xing* permet de former les expressions *xing'ershang* 形而上 et *xing'erxia* 形而下 distinguant ce qui est « au-dessus des formes », soit la « métaphysique », de ce qui est en aval, la « physique », notions sur lesquelles jouera Gao en ouvrant son dernier chapitre (149).

Dans *Yi pai lun* (40)*,* Gao reprend le texte de la conférence donnée en décembre 2006 au Today Art Museum à Pékin, « Discours esthétique et art abstrait » (*supra* p. 443 *sqq.*). Le schéma qui inscrit *yi* à l'intersection de *li, shi, xing* a été modifié, *yi* s'est substitué au concept *meixue yijing* 美学意境 [inspiration esthétique] placé au centre de la fusion [*ronghe* 融合] des trois concepts classiques. *Yi* est donc équivalent chez Gao à *meishu yijing* 美术意境. Cette évolution montre comment l'auteur adopte une formule plus percutante pour s'inscrire comme théoricien.. (Ill. 45). Gao maintient aussi sa vision contestable de l'art occidental et reprend la correspondance qu'il en déduit entre pratiques artistiques occidentales et chinoises (pour mémoire *li, shi, xing* respectivement associés à art abstrait, art conceptuel et art réaliste). Il faut noter que la théorie *yi pai* est entièrement fondée sur ce postulat qui exige donc l'assentiment du lecteur. Dans le nouveau schéma, *li shi xing* sont définis avec plus de précisions données en chinois et en anglais. Ainsi *li* ou le principe (*Principle*) concerne les *guaxiang* 卦象 (*Religious Symbol*), [images des trigrammes], le concept *shi* (*Concept*) concerne *zixiang* 字象 (*Calligraphy*) [images des caractères], *xing* ou ressemblance (*Likeness*) concerne *xingxiang* 形象 (*Painting*) [figure]. Par rapport au schéma publié en 2007 (6), on remarque que les termes anglais correspondent aux termes chinois utilisés dans le premier schéma *shufa* 书法 [calligraphie] et *huihua* 绘画 [peinture] qui appartiennent au domaine de l'art, ces deux derniers sont remplacés par *zixiang* et *xingxiang,* termes qui désignent des concepts ou des catégories. Dans « Discours de l'art abstrait », Gao met sur le même plan l'étude des caractères [*zixue* 字学] et la calligraphie (cf. la légende du schéma de la page 6, ill. 45).

Deux arguments de Gao me déconcertent. Dans le texte classique, les trois concepts *li, shi*, *xing* concernent des types de “figures” ou d’“images” qui appartiennent à des catégories différentes. Les diagrammes de la divination tels que les hexagrammes ou les trigrammes – sorte de schémas codés –, la structure des caractères de l’écriture, et la peinture ne sont pas du même registre et ont des finalités différentes. La constitution des caractères, tout en étant extrêmement ingénieuse, ne relève pas de l’art, contrairement à la calligraphie, ce sont deux choses différentes. Chez Gao elles sont interchangeables. De plus il les fait correspondre avec trois orientations qu’il distingue dans l’art occidental, respectivement l’art abstrait, l’art conceptuel et l’art réaliste qui sont trois catégories relevant du même domaine, celui de l’art. Gao insiste constamment sur la “distance” entre ces trois formes artistiques, c’est une vision de l’art occidental quelque peu sommaire. En effet, les artistes conceptuels en fonction de leurs projets ont recours à l’abstraction ou à la figuration avec différents moyens comme la photographie, la vidéo l’installation ou la performance. De même certains artistes tels que Gerhard Richter pour interroger la peinture réalisent aussi bien des peintures abstraites que figuratives, voire hyperréalistes. Ce découpage arbitraire sert le discours de Gao, tout comme son interprétation très personnelle du caractère *yi*. Ainsi il fonde la théorie *yi pai* sur ces relations pour le moins contestables qu’il établit à partir d’une vision schématisée de l’art moderne occidental qu’il oppose ensuite au système interactif chinois.

Le concept d’inspiration *yijing* 意境 qui se substituera à *yi* a suscité lors de la conférence (*Discours de l’art abstrait*, 7) une analyse syntaxique précise :

> Mais dans les théories et les pratiques artistiques de la Chine ancienne, *tuli*, *tushi* et *tuxing* [les trois types d’images ndtr.] ne doivent pas être séparés. Au contraire, “*li*”, “*shi*”, “*xing*”, tous les trois doivent être fusionnés. Et le résultat de cette fusion est l’esthétique de “l’inspiration [*yijing* 意境]” de la poésie, de la peinture et de la calligraphie. Aujourd’hui nous devrions expliquer ou déchiffrer ce concept “*yijing*” depuis un nouveau point de vue. Nous ne devons pas comprendre mécaniquement “*yijing*” comme un nom, par exemple un état statique. À l’inverse, nous devons le comprendre comme un concept selon la construction verbe-complément d’objet et un processus esthétique produisant et accueillant des interactions de l’image, du texte et du contexte. Si nous pouvons comprendre de cette façon en considérant *yijing* comme “signifier le contexte” (*to signify a context*), ou en ordre inverse “de la contextualisation du

> sens" (*contextualization of signifier*), cette construction verbe-complément reflète exactement le sens de représentation [*zaixian de yisi* 再现的意思].

Toujours en partant de *li, shi, xing*, Gao donnera une définition plus complexe du concept *yi* (*Yi pai lun,* 67) :

> Les interactions de *li*, *shi* et *xing* évoquées ci-dessus, dans leur inclination, répondent à la question "qu'est-ce que le *yi* ?" Le *yi* est le résultat de relations spatiales, ce sont les relations spatiales divergentes que *li*, *shi* et *xing* forment dans leurs interactions. [...] Le mouvement est inséparable de la forme linéaire du temps, l'École du *yi* est le temps transformé par l'espace, c'est une forme figée du temps.

En se référant à Lao Zi qui, dans le premier chapitre du *Daodejing*, caractérise le Dao par sa mutabilité, puis le définit par son contraire dans le chapitre XLI, Gao introduit la notion de *bu shi zhi shi* 不是之是 dont l'équivalent anglais est *the being of non-being* soit "l'être du non-être". C'est le résultat de la désarticulation ou du décalage [*cuowei*] de ces trois notions – *li*, *shi*, *xing* – dont la superposition deux à deux, donne trois nouveaux concepts : *li fei li* 理非理, le "principe du non-principe" ; *shi fei shi* 识非识 le "concept du non-concept" ; *xing fei xing* 形非形 la "forme de la non-forme". Si on en croit le schéma intitulé *Yi pai : le décalage c'est la synthèse* [*Yi pai : cuowei jiu shi qihe* 意派: 错位就是契合 (*Synthesis is formed in Dislocation*)], ces notions correspondent aux différentes intersections : *li* et *shi* donnent *li fei li* (*principe unlike principe*) ; *shi* et *xing* donnent *shi fei shi* (*Concept with no concept*) ; *xing* et *li* génèrent *xing fei xing* (*likeness with unlikeness*), (Ill. 46). Gao propose de déchiffrer l'art, particulièrement les phénomènes artistiques non-occidentaux, en désignant ainsi des pratiques artistiques différentes de celles de l'Occident qu'il considère comme abstraites, conceptuelles ou réalistes. Une œuvre répondra à cette catégorie "être du non-être" en raison de la désarticulation et de la fusion de *li*, *shi* et *xing* (64). Voici une des explications donnée par Gao au sujet de la peinture dite rationnelle de Ren Jian (*Yi pai lun*, 55) :

> La "peinture rationnelle" contemporaine chinoise, bien qu'elle poursuive l'expression du principe *li,* son point d'entente est "le principe du non-principe [*li fei li* 理非理]". C'est précisément utiliser des images et des éléments du "non principe" qui semblent ne pas appartenir à ce "principe" pour exprimer ce "principe". En d'autres termes, si on veut complètement exprimer ce "principe" philosophique, rationnel, nous n'avons pas à utiliser absolument les images

> logiques, géométriques pour exprimer directement les théories philosophiques, au contraire nous pouvons utiliser des images de la vie qui possèdent un sens allusif et métaphorique pour exprimer le “principe” abstrait. Ce sont les procédés de la description [赋 *fu*], de la comparaison [比 *bi*], et de l'évocation métaphorique [兴 *xing*] dans les théories littéraires traditionnelles.

Dans cet ouvrage parfois déconcertant, le lecteur découvre au fil des chapitres diverses approches du sens de *yi,* ainsi que d’autres notions philosophiques et esthétiques. À la fin de son livre, par exemple, Gao (165) différencie les termes “totalité [*zhengti* 整体]”, terme emprunté à l’Occident, et [*zhengyi* 整一] qui comprend l’idée de la dualité totalisante, que je traduis par “unité totalisante” alors que le terme utilisé en anglais est “*Synthesis”* (mais *synthèse,* que ce soit dans le domaine de la chimie ou de philosophie, se dit *zonghe* 综合) *:*

> Les Chinois n'ont jamais utilisé ce mot “tout [*zheng* 整]” dans leurs concepts philosophiques, ce concept de totalité [*zhengti* 整体] est un concept qui provient des traductions occidentales. Ce n'est qu'à la période moderne que les Chinois ont utilisé ce concept de “tout”. Dans l'Antiquité ce concept de totalité n'existait pas. Les Chinois utilisaient “un [*yi* 一]” à la place de totalité. Regardons simplement “un”, il est en fait une totalité [*zhengti* 整体], il possède l'intégrité [*wanzhengxing* 完整性], même son image aussi est complète [*wanzhengde*完整的], il suggère une orientation [*fangwei* 方位], dessus/dessous, gauche/droite, les cinq points cardinaux. Mais en donnant ces orientations il maintient un espace sans limites, gauche/droite, dessus/dessous peuvent se développer sans limites, c’est exactement la théorie de l’“unique trait” [de pinceau] qui a pris forme chez Shi Tao. De plus, “un” peut en plus changer, changer indéfiniment. Mais “un” n'est pas fragmenté, il n'est pas instantané. Il est nécessairement un fondement, un élément autonome, un élément-clé de l'origine, un résumé du monde, un concept philosophique qui contient beaucoup de “catégories”, l'origine de l'univers, etc. En conséquence, “un” était certainement un concept total aux yeux des anciens Chinois. La caractéristique de l’“unité totalisante [*zhengyixing* 整一性]” de la modernité chinoise dont j'ai parlé récemment, a subi la stimulation de cette théorie du “un”.
>
> Mais l’“unité totalisante” n'est pas sans différenciation ni disparité. Au contraire, la “division [*fen* 分]” forme l’unité totalisante, il n'y a unité totalisante que s'il y a division. Les chinois disent “unir [*he* 合]”, ce concept d’“unir” est en fait un verbe, il n'est pas un nom. L’unité totalisante c'est unir, unir n'est pas ajouter chaque partie ensemble de manière statique, au contraire, “unir” est interactif. L'interaction d'unir et de diviser, c'est ce principe qu'on appelle “Ce qui fut longtemps divisé doit assurément retrouver son unité, et ce qui, longtemps, fut

> uni, doit fatalement se diviser [623]". Partons de ce point de vue pour expliquer l'art chinois, l'art conceptuel qu'on appelle abstrait, l'art réaliste ou purement philosophique, aucun n'est absolu. Au contraire, ils sont toujours dans des interactions, c'est la théorie de l'École du *yi*. Celle-ci n'est pas une forme ou une notion fixe déterminée, mais une méthodologie spécifique qui attache de l'importance au changement, c'est une sorte de liberté, la méthodologie elle-même est la liberté.

De même, s'interrogeant sur le sens de l'expression *shi xin suo shi* 识心所识 [les connaissances du cœur connaissant] très présente dans les textes classiques, Gao (*Yi pai lun*, 43) analyse le terme fondamental *zaohua* 造化 [la création, la conception de la Nature – le Ciel et la Terre, la Nature] et conclut en associant le *yi* aux "sources du cœur [*xinyuan* 心源]" :

> Les théories esthétiques de la tradition chinoise et les théories de la peinture ont évoqué un moyen de connaissance qui est "Au dehors je me mets à l'école du Créateur, au dedans je capte la source de mon cœur [624]". (*learn truth from contemplation with outside world, and obtaining creative inspiration from a person's mind*). Chaque caractère dans cette phrase est crucial, tout d'abord, "*wai* 外" - *extérieur* et "zhong 中" *dedans*, ici il n'est pas dit "wai 外" et "nei 内" - *intérieur*, C'est pourquoi "*wai* 外" - *extérieur* - et "zhong 中" - *dedans-milieu* - semblent ne pas être un couple de catégories qui s'opposent. C'est évident que c'est un couple de concepts spatiaux non-antagonistes. Et c'est aussi "le Créateur" qui est à "l'extérieur", les sources du cœur-esprit "au centre". Ainsi reconsidérons qu'est-ce-que le Créateur (*zaohua*) ? "*Zao* 造" et "*hua* 化" ont clairement des relations avec "volonté de créer [*chuangzao yizhi* 创造意志]" (*creation*). En d'autres termes, en considérant chaque caractère simple, "zao" et "hua", ils ont des liens avec "créer quelque chose". Mais quand on les met ensemble pour faire "*zaohua* - Créateur*",* le sens devient différent. Il désigne parfois le monde de la nature, ou bien les causes [*yinyuan* 因缘], le

---

[623] Ndtr. *Fen jiu bi he, he jiu bi fen* 分久必合，合久必分 : *Ce qui fut longtemps divisé doit assurément, un jour, retrouver son unité, et ce qui, longtemps, fut uni, doit un jour fatalement se diviser à nouveau*. Cette expression (*chengyu*) provient du tout début du premier chapitre de l'histoire romancée des Trois Royaumes. Cf. LUO Guanzhong (Nghiêm Toam et Louis Ricaud, (trad.), (vol 1 à 4) et J. et A. Lévi (Vol 5 à 7), *Les trois royaumes.* Paris : Flammarion, 1987 à 1991, vol. I, p.1 (La traduction provient de cette édition).

[624] Soit *Wai shi zaohua, zhong dei xin yuan* 外师造化，中得心源. Gao précise en note : En fait, quand Yao Zui (535-602) dynasties du Sud (420-589) dans son œuvre célèbre sur l'histoire de la peinture *Suite à l'évaluation des peintres* a mentionné "étudier à fond l'aspect de la nature, le cœur maître de la création", prendre le cœur pour maître de la création on ne trouve pas du tout les termes "*zhong*-centre" ou "*wai* - extérieur". La remarque la plus ancienne "Extérieurement je prends pour maître la nature, et intérieurement, je suis les sources de mon cœur" vient du peintre de la dynastie Tang, Zhang Zao, notée dans les *Annales des peintres célèbres des dynasties successives* de Zhang Yanyuan.
Traduction empruntée à Pierre Ryckmans (1996), p. 20. Celui-ci utilise le caractère *nei* 内 à la place de *zhong* 中, en se référant à l'ouvrage de Zhang Yanyuan.

> destin etc. Il peut être comparé à l'expression “C'est ta chance [*nashi ni de zaohua* 那是你的造化]” que nous disons souvent à quelqu'un dans la vie courante [625].
>
> [...] “Au dehors je me mets à l'école de la Nature” signifie vraisemblablement que les artistes doivent prendre la nature pour maître. Certainement ce “pour maître” n'implique pas la copie de la nature extérieure, mais il y a dedans l'incitation du “cœur-esprit [*xin* 心]” (*yi* 意 *mind*).
>
> En rassemblant les interprétations différentes ci-dessus nous pouvons conclure par : la “Nature” n'est ni le créateur absolu ni la simple nature extérieure, mais le monde qui existe à l'instant présent dans lequel se trouvent ensemble les émotions, l'environnement, les choses. Il comprend des relations complètes entre : les sujets (les gens), les montagnes et les rivières, tous les êtres (les choses), l'environnement concret où vivent ensemble les sujets et les choses (la scène/le site), qui incluent les trois. “À l'extérieur prendre pour maître” ne désigne absolument pas que “l'intérieur” du sujet individuel de l'artiste aille honorer comme maître l'“extérieur” de la nature, mais signifie que l'“extérieur” est en opposition avec les éléments alentours, enveloppant ce qui concerne les sources du cœur, comprenant l'artiste, les choses et toutes les situations en place. Ainsi le “centre [*zhong* 中]” est précisément cette partie essentielle obtenue par l'interaction et la fusion de ces aspects, sa position est au milieu. Il est exactement ce “*yi* 意” au centre du schéma du principe, de l'idée, de la ressemblance de la théorie de l'art classique. En d'autres termes, les “sources du cœur” c'est le “*yi* 意”. Voir schéma ci-dessous (21b - [Ill. 47]).

Dans ce schéma nº 21b de la page 45, Gao superpose la subjectivité de l'artiste [*yishujia zhuti* 艺术家主体] à *li*, les choses [*wanwu* 万物] à *xing* et l'environnement [*qingjing* 情境] à *shi. Zaohua* occupe les intersections des cercles deux à deux, et sera remplacé dans le schéma de la page 104 par les notions que j'ai explicitées précédemment, *li fei li, xing fei xing, shi fei shi*. (*supra* p. 575). L'interprétation de ces schémas représentant trois cercles qui symbolisent *li, shi, xing,* modifiés et enrichis au fil des pages, au lieu de guider le lecteur, produit l'effet inverse en l'embrouillant.

---

[625] Ndtr. Les termes anglais sont donnés par Gao. Notons que chez François Jullien, la notion de *zaohua* est mentionnée en écho à la relation que les peintres comme Cézanne, Picasso, Kandinsky... ont instaurée avec la nature, *natura naturans*. *Zaohua* est le principe interne de « création - transformation » par lequel les formes s'engendrent et se renouvellent, et que « ravit » la peinture, disent communément les lettrés chinois... JULLIEN, François, *La grande image n'a pas de forme. (ou du non objet de la peinture).* Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2003, p. 348.

Cherchant à résoudre ce qu'il nomme "l'énigme insoluble de la théorie de la représentation" (118-120), Gao définit aussi la notion "harmonie et juste milieu [*zhonghe* 中和]" [626] :

> Le sens de "harmonie et juste milieu" n'est pas simplement l'addition des deux termes et n'a pas non plus le sens d'un "point médian" sélectionné entre deux extrêmes. [L'expression] "harmonie et juste milieu" désigne le sens de comment saisir mutuellement des catégories hétérogènes différentes. Autrement dit, l'"harmonie et le juste milieu" ne sont pas dirigés contre deux oppositions, il y a plusieurs facettes pour établir des relations avec l'"harmonie et le juste milieu". Ainsi la base de la théorie de l'"harmonie et du juste milieu" n'est pas le dualisme, elle n'est ni la ressemblance, ni la substitution, elle est une relation de transformation interactive de production et de destruction mutuelles.
>
> Le point crucial qu'il faut expliquer c'est qu'est-ce que l'"harmonie [*he* 和]" ? Dans "Discours des Royaumes", [627] on trouve noté ce que Shi Bo a dit :
>
> > "Car [c'est quand le Yin et le Yang] s'harmonisent qu'ils produisent les [dix mille] êtres, [s'ils étaient] semblables il n'y aurait pas de suite. Prendre une chose pour équilibrer une autre, c'est ça l'harmonie. C'est ainsi qu'il peut y avoir un développement abondant. Si on utilise deux choses semblables pour qu'elles s'harmonisent alors c'est un échec" [628].
>
> [...] Ces deux parties, ou ces quelques parties, sont dans une position d'équilibre. Sinon, si une partie cherche toujours à être identique à l'autre (c'est-à-dire se substituer à l'autre), alors plus aucune n'existe. C'est pourquoi Monsieur Feng Youlan [629] a dit : "Harmoniser" c'est précisément unir une chose avec son opposé (l'autre) en devenant une nouvelle chose. C'est ce qu'on désigne par l'"harmonie produit les dix mille êtres", c'est en d'autres

---

[626] *Zhonghe* est traduit habituellement par "harmonie", mais dans la démonstration qui suit, Gao sépare les deux caractères, "harmonie" et "milieu", aussi pour une meilleure compréhension, j'ai traduit l'expression par "harmonie et juste milieu".

[627] *Guo yu* 国语 *Discours des Royaumes* est un ouvrage en 21 volumes attribué à Zuo Qiuming 左丘明 (~556-~451) de l'époque des Printemps et Automnes. Shi Bo 史伯, penseur de la fin de la dynastie des Zhou de l'Ouest (1045-771) vécut deux siècles avant Lao Zi et Confucius.

[628] Ndtr. Il s'agit d'un extrait du livre 16 (Royaume de Zheng) du *Discours des Royaumes* qui contient, dans le chapitre « Discours du royaume de Zheng » la réponse fameuse qu'adresse Shi Bo 史伯 au souverain du Royaume de Zheng : "Féconde est l'harmonie, stérile l'identité. L'harmonie provient d'un mélange de deux choses différentes, ce qui permet de faire prospérer les êtres et les choses. Si l'on met ensemble deux choses identiques, le résultat ne peut être que nul. C'est pourquoi, les souverains défunts œuvraient à mélanger les divers éléments, tels la terre, le métal, le bois, l'eau et le feu, afin de faire engendrer mille choses." TANG Yijie 汤一介 (1927-2014), « Valeur du principe : "Être en harmonie sans être identiques" », in *Alliage* nos 41-42, 2000, p. 96.

[629] Ndtr. Feng Youlan 冯友兰 (1895-1990) est l'un des grands philosophes du XXe siècle en Chine, qui critiqua aussi bien les gardiens de la tradition que les iconoclastes, ceux du parti communiste ou ceux de certains mouvements libéraux.

> termes, quand une nouvelle chose apparaît, s'il n'en est pas ainsi, on ne peut que la considérer comme “identique” et non en “harmonie” [630].
>
> De ce point de vue, la théorie de la représentation occidentale est fondée sur l'identique, mais non sur l'“harmonie”, ainsi, les nouvelles choses produites devront être des substitutions.

Pour compléter les explications de Gao, voici comment sont décrites poétiquement les notions d’équilibre et d’harmonie dans le *Zhongyong* 中庸, *L’invariable milieu* ou *La pratique équilibrée* (dans la traduction de Rémi Mathieu). Au début de ce texte intégré au *Livre des Rites* [le *Liji* 礼记] et attribué à Zi Si (~483-~402), petit-fils de Confucius, il est dit :

> On nomme *équilibre* l’état dans lequel le contentement ou la colère, le chagrin ou la joie ne se sont pas encore déployés. On nomme *harmonie* l’état dans lequel ils se sont déployés, mais avec une modération équilibrée. L’*équilibre* est en effet le grand fondement du monde. L’*harmonie* est la voie qui le pénètre de toutes parts. C’est donc lorsque l’équilibre et l’harmonie accèdent à leur plus haut niveau que le ciel et la terre sont stabilisés et que les dix mille êtres croissent [631].

Ces quelques exemples de notions classiques utilisées par Gao Minglu illustrent l’étendue du champ esthétique et philosophique que le lecteur d’ *Yi pai lun* est invité à découvrir.

Le cadre de légitimation

En choisissant cette expression *yi pai* pour désigner au départ l'art abstrait chinois de ces trente dernières années, Gao souhaite encore en souligner la singularité et le distinguer de l'abstraction occidentale. En 2008, le terme apparaît dans le titre d’une exposition Yi pai *(École du* yi*) : 30 ans ‘d'abstraction’ chinoise* organisée dans le cadre d'un échange culturel avec

---

[630] Gao se réfère (119) à l’article de FENG Youlan, «Zai lun Kong Zi: lun Kongzi guanyu “ren” de sixiang 再论孔子——论孔子关于“仁”的思想 [Reconsidérer Confucius : Discuter de la pensée concernant “*ren*” chez Confucius] ». Publié dans *Zhongguo shexue shi lunwen. Di’er ji* 中国哲学史论文第二集 [*Traité de l'histoire de la philosophie chinoise*, Vol. II], Shanghai, Shanghai Renmin, 1958, p. 129.

[631] Traduction empruntée à Rémi Mathieu dans *Les philosophes confucianistes.* Gallimard, coll. « La Pléiade », p. 577-601. Il précise note 5 p. 577 : *Fondement* : littéralement « racine », c’est-à-dire l’origine, mais aussi la base de son mode de fonctionnement. Mathieu renvoie au texte lui-même (II, 7b), dont il donne la traduction p. 584.

l'Espagne [632]. Dans la préface de *Yi pai lun* (II), l'auteur précise deux origines pour sa théorie *yi pai.* Dès 1986, en analysant la peinture rationnelle des années 1980 dans « Lixing huihua 理性绘画 » [Peinture rationnelle], article publié dans le numéro 1986-8 de *Meishu* (41-47), il avait déjà pensé à la notion de *yi*. Il reviendra longuement sur ces peintres, entre symbolisme et surréalisme, dans *Qiang* (70-84). *Yi pai* s'ancre aussi dans son approche des œuvres qu'il a rangées en 2001 sous l'étiquette "maximaliste" mais sans faire encore usage de cette expression.

La publication de l'ouvrage fut associée à une exposition ambitieuse, *Yi pai : The Century Mentality – Yi pai —— Shijie siwei* 意派——世纪思维 [*Yi pai* : La pensée du siècle], présentée en juin 2009 au Today Art Museum à Pékin. Cependant, parmi les œuvres des 80 artistes sélectionnés, beaucoup débordent amplement du cadre de l'abstraction. Dans le chapitre « *Yi pai jishi* 意派记事 [Notes sur l'École du *yi*] » (40-78) de l'imposant catalogue, dont le titre reprend celui de l'exposition, en retraçant l'historique de ce projet, Gao rappelle les différents événements qui l'ont conduit à construire sa théorie. De 2007 à 2009, expositions, rencontres, séminaires et publications ont enrichi la réflexion de l'auteur et révèlent sa démarche intellectuelle et l'élaboration du concept *yi*. On retiendra surtout les rencontres avec Sui Jianguo, sculpteur, le calligraphe Qiu Zhenzhong et le peintre Yan Shanchun [633], ces deux derniers, passionnés de peinture lettrée et de calligraphie, ont encouragé Gao Minglu à réinterroger les théories esthétiques classiques. Mais bizarrement, ces trois artistes n'apparaissent pas dans l'ouvrage "théorique" de l'"École du *yi*".

---

[632] Un catalogue a été édité à cette occasion (82 pièces de 48 artistes). Avant d'être montrée en Espagne au cours de l'année 2008, l'exposition a été inaugurée en décembre 2007 à Pékin au Wall Art Museum, espace d'exposition intégré à l'université Qinghua. "*L'Escola YI*" sera montrée d'abord à Palma en mars, puis à Barcelone en juin, et ensuite à Madrid à partir de la mi-novembre.

[633] Sui Jianguo 隋建国 est né en 1956 à Qingdao dans le Shandong. En 1984 il est diplômé du département d'esthétique de l'école des beaux-arts du Shandong, puis en 1989 de la CAFA (département de sculpture) où il enseigne actuellement la sculpture.
L'œuvre présentée en cours d'élaboration (avec l'établi et les outils) dans l'exposition "*Yi pai* – La pensée du siècle" et qui attira l'attention de Gao est "Forme du temps [*Shijian de xingzhuang* 时间的形状]" (Ill. 54).
Qiu Zhenzhong 邱振中 est né en 1947, diplômé de l'institut des beaux-arts du Zhejiang, calligraphe renommé. A écrit plusieurs ouvrages sur la calligraphie.
Yan Shanchun 严善淳 est peintre, il utilise l'encre et l'acrylique. S'est intéressé aux grands maîtres de la peinture dite lettrée, comme Huang Binhong et Pan Tianshou. Sa peinture évoque ses souvenirs d'enfance sur les bords du lac de l'Ouest, une peinture à la fois spontanée et contrôlée, parfois austère.

En décembre 2006, Gao intervient au Today Art Museum dans le cadre du séminaire de recherche intitulé *Discours esthétiques dans l'art contemporain : discussions sur les problèmes de l'art abstrait chinois*. De nombreux passages du texte de sa conférence *Discours de l'art abstrait* (*supra* p. 443 *sqq.* et p. 490 *sqq.*) sont repris (avec des corrections) dans plusieurs chapitres de l'"École du *yi*". On y retrouve également la plupart des schémas avec quelques modifications.

Suite à l'inauguration de l'exposition Yi pai *: La pensée du siècle,* le Today Art Museum accueille « Poursuivre la révolution ou bien le conservatisme – Conférence au sujet de l'exposition Yi pai – *La pensée du siècle* »[634] – colloque dont les échanges sont publiés dans *Art Today*, revue éditée par le musée. Dans son intervention Gao Minglu affirme le double aspect de *yi pai*, soit à la fois une méthodologie et une théorie de la création. Il introduit le colloque par deux questions : "Peut-on considérer *yi pai* comme une méthode pour explorer l'art ? Et si oui, comment, à l'aide d'une telle théorie, peut-on intégrer la réalité, les œuvres et les artistes ?"

En parallèle à l'exposition au Today Art Museum, le Shui Mu Contemporary Art Space, espace situé dans le complexe *798*, à Dashanzi, présente *Interpréter "Yi pai"*, un ensemble de textes et de photographies concernant l'exposition qui avait circulé en Espagne.

Cette présentation minutieuse du contexte artistique légitime en fait le travail de Gao. En insistant sur les colloques, il confère à son projet un caractère académique, en collaborant avec les universités et les écoles d'art, tout en revendiquant une grande proximité avec les œuvres du fait des relations étroites entre publications et expositions et des nombreux entretiens menés auprès des artistes.

Les intentions de l'auteur

Voici comment l'éditeur présente en quelques lignes le contenu du livre sur la quatrième de couverture :

---

634 « *Jixu geming haishi baoshou zhuyi? – "Yi pai shiji siwei" zhanlan yanjiu taohui* 继续革命还是保守主义？—— "意派世纪思维" 展览研究讨会 (To Continue the Revolution or Conservatism ? – Conference on "Yi pai Century Thinking" Exhibition) ». In *Art Today* 2009.3 (20-31).

> Ce livre entreprend une investigation et une critique complètes des théories de l'art occidental classique, moderne et postmoderne. L'auteur met en avant que le cœur de l'histoire de l'art de tout l'Occident est la question de la "représentation" (*Representation*), qu'elle soit classique ou contemporaine, on ne peut s'en dégager. La "représentation" prône correspondance et substitution, c'est-à-dire l'exigence que l'art corresponde ou se substitue à la réalité, au concept, à la logique. Dans l'histoire de l'art occidental, ce concept de "représentation" a établi les bases de trois catégories artistiques fondamentales le réalisme, le concept et l'abstraction. Les caractéristiques de la théorie de la "représentation" présentent entre l'art et le monde certaines disjonctions, des extrêmes, et d'autres conditions d'existence.
>
> L'art depuis le XXe siècle en Chine, dont l'art contemporain de ces trois décennies passées, ne s'est jamais débarrassé de cette influence de la théorie de la représentation, en conséquence il n'a pu fonder réellement un système artistique contemporain qui lui soit propre.
>
> La théorie *yi pai* que ce livre propose a soulevé pour la première fois méthodiquement un nouveau système qui se différencie des théories de l'art occidentales. Non seulement *yi pai* est une méthodologie de la création artistique, elle est aussi en même temps une méthodologie de la critique d'art et de la recherche en histoire de l'art. La structure de la théorie *yi pai* n'est pas binaire, elle est ternaire voire plurielle, elle préconise la synthèse et non la séparation, elle affirme l'implicite et non pas un sens logique et le concept de refléter la réalité.
>
> Le plus important est que *yi pai* prône l'originalité, elle est une notion et une esthétique intellectuelles, elle préconise de refonder la critique esthétique et d'améliorer le système de valeurs de l'art. Elle prône de transcender la réalité et les limites de l'individu.
>
> La théorie *yi pai* vise à construire un nouveau mode de pensée artistique, ainsi elle transcende les théories du modernisme occidental depuis un siècle.

La version en anglais diffère sur plusieurs points. Il y est fait référence au marxisme (associé au modernisme) :

> L'art chinois de ces cent dernières années ne s'est jamais détaché du concept de représentation, ni de l'influence du marxisme ou du modernisme. Ce phénomène a remis en question l'établissement d'un discours constructif de la modernité ou de la culture en Chine.

Les trois notions de base de la théorie puisées dans les textes datant de la dynastie Tang y sont indiquées en phonétique (*li, shi, xing*), le sens y est précisé :

> Inspiré selon une théorie antique de *li*, *shi, xing*, ou "le principe, le concept et la ressemblance" de la Dynastie Tang du IXe siècle, l'auteur construit sa théorie *yi pai* en combinant un certain nombre de philosophies modernes occidentales. *Yi*

> *pai* est formulée dans une structure pluraliste plutôt qu'une perspective dichotomique. En outre, la théorie *yi pai* démontre une vision du monde continue depuis la période antique qui a privilégié la synthèse plutôt que la fragmentation. De la perspective méthodologique, *yi pai* favorise *yizai yanwai* [en *pinyin* dans le texte en anglais] ou “la signification au-delà de la langue” plutôt qu'un reflet dogmatique ou logique de la réalité.

Le texte en anglais fait aussi référence à l’humain, à l’humanité [*humanity*] :

> *Yi pai*, donc, appelle à un retour de l’originalité dans l'humanité, au ré-établissement d’une critique intellectuelle préconisant les valeurs culturelles qui peuvent transcender les limites de l’individu et de l’environnement, dans l'espoir de se départir de la théorie occidentale de la représentation qui a dominé le champ pendant des siècles.

Yi pai se revendique comme une théorie esthétique des arts visuels, qui se veut structurée, résolument contemporaine, critique, dépassant le postmodernisme occidental et le modernisme oriental incarné par le *Mono-ha* japonais [*Wu pai* 物派 ou l’École des choses]. *Yi pai* ne se limite pas au seul art chinois mais aspire à une ambition internationale, tout en dépassant l’approche technique. Selon les souhaits de son auteur, on devrait pouvoir recourir à sa théorie pour toute œuvre relevant des arts visuels, quel que soit son médium :

> L'École du *yi* n'est pas le nom d'un courant qui prend un médium particulier comme principe, son implication théorique doit inclure toutes sortes de médiums, spécialement dans les arts visuels, par exemple l'architecture, la peinture, l'image et l'installation, etc. Elle est une esthétique des arts visuels.

Gao note que les théories esthétiques classiques chinoises n’ont pas évolué et sont donc inaptes de rendre compte des œuvres contemporaines. Il tente de les actualiser pour pouvoir en utiliser les ressources, de mettre le passé au service du présent. Mais il déclare se démarquer des nouveaux confucianistes, originaires essentiellement de Taiwan, qui selon lui (VII) ont une vision altérée du vécu de la Chine continentale, et un discours qui a été récupéré à des fins politiques, au détriment de qualités critiques indispensables. Gao propose d’assimiler les idées (la quintessence) du néo-confucianisme tout en préservant un esprit critique indépendant. Sa réflexion s’inscrit aussi dans le contexte de la mondialisation.

Avec *Yi pai lun*, Gao reprend les principaux arguments présentés dans ses textes précédents : il tente de construire un discours adapté aux phénomènes artistiques chinois qui se sont développés depuis le début du XX^{e} siècle dans un contexte historique et social spécifique. Car recourir aux discours esthétiques occidentaux s'avère selon lui vain et inefficace. Une telle volonté est reprise plusieurs fois dans le livre. Mais cette démarche est complexe : Gao s'oppose à la culture moderne et postmoderne occidentale, tout en assimilant les idées de certains penseurs occidentaux pour les entremêler à la culture classique chinoise.

La structure du livre, entre profusion et confusion

J'ai présenté dans le chapitre consacré aux discours de l'histoire de l'art (*supra* p. 260) la position de Gao Minglu en tant qu'historien, réfutant la vision de ses homologues occidentaux. *Yi pai lun* est motivé par cette vision de l'histoire de l'art : la théorie doit permettre de tenir un discours sur l'art chinois indépendant de toute influence occidentale. Il est traversé par une conception schématique de l'art occidental et la notion de décalage [*cuowei*] de la modernité chinoise.

Yi pai lun qui comprend environ 100 000 caractères et 56 illustrations (schémas compris) se compose, outre d'une préface et d'une postface, de quatre grands chapitres. Le titre du livre, le sommaire et les légendes des schémas sont donnés en anglais.

Dans cet ouvrage, comme le titre l'annonce, en tant que théoricien, Gao recherche une méthode et un angle critique singulier, propre à la pensée chinoise. De chapitre en chapitre, il circonscrit le concept de sa théorie *yi* en fonction de différents critères, le plus souvent en référence aux textes classiques. Il développe un "ensemble d'idées, de concepts abstraits, plus ou moins organisés, appliqué à un domaine particulier", ce qui est la définition usuelle du terme *théorie* que propose le *Grand Robert de la langue française*. Quant à être une "Construction intellectuelle méthodique et organisée, de caractère hypothétique (au moins en certaines de ses parties) et synthétique", soit la définition scientifique de *théorie* donnée par ce même dictionnaire, c'est une question à laquelle je vais tenter de répondre.

Ce livre, de par son organisation et la terminologie employée ne se démarque pas des écrits précédents qui sont d'un abord malaisé. La lecture en est laborieuse, aussi j'avoue que le sens de plusieurs passages, après traduction, m'ont plongée dans une grande perplexité. Plusieurs affirmations de l'auteur sont discutables, alors qu'elles établissent la base de la théorie proposée. Dans un premier temps, je présente sommairement le livre puis ensuite je commenterai l'application de la théorie aux œuvres en m'appuyant sur de larges extraits. Ayant déjà évoqué ci-dessus plusieurs passages de l'ouvrage (*supra* p. 437 et 467 *sqq*. sur la lecture de Foucault ; p. 443 *sqq*. sur l'influence de la sémiologie ; p 503-504 sur l'art abstrait), je prends dans cette présentation quelques libertés par rapport à l'ordre choisi par l'auteur.

Dans la préface, abordant les questions de méthodologies, Gao décrit sa démarche en se référant manifestement à Karl Popper, même si ce dernier n'est pas nommé (II) :

> Bien que *yi* dans l'esthétique chinoise de l'Antiquité soit un concept primordial, notre but n'est pas de revenir au système de l'esthétique des temps anciens mais de revisiter ce concept qui traverse de part en part l'Antiquité et les Temps modernes, de le transformer en une rhétorique contemporaine. Nous examinons si un concept est contemporain, non pas selon qu'il soit ou non apparu dans l'Antiquité, mais selon qu'il possède ou non la valeur de tester les erreurs. En d'autres termes, quand nous examinons si une théorie des temps anciens possède ou non une contemporanéité, ce qui est important c'est de faire apparaître les recoupements des relations qu'elle a avec les théories actuelles et les systèmes de valeurs, voire les contradictions conflictuelles. De cette façon, si elle possède la valeur d'être critiquée, alors il s'agit d'en tester les erreurs. S'il en est ainsi, elle possède des éléments essentiels et fondamentaux des concepts contemporains, qui sont précisément la possibilité d'un questionnement.

Gao cite essentiellement des textes d'auteurs américains, pour les auteurs français ou allemands, il travaille à partir des versions anglaises ou chinoises. De même la plupart des artistes contemporains cités sont aussi américains, excepté le courant japonais du *Mono-ha* et les artistes Hans Haacke et Joseph Beuys (mais Hans Haacke, d'origine allemande vit à New York depuis 1965 et a obtenu depuis la nationalité américaine, et l'œuvre de Beuys que Gao décrit est *I like America and America likes me*). En ignorant les artistes européens tels ceux du mouvement *Arte Povera*, proches des membres du *Mono-ha*, la vision de l'art occidental que Gao offre à ses lecteurs chinois

souffre indéniablement d'un déséquilibre.
Pour les artistes modernes, Gao se réfère à l'art européen.

Un autre déséquilibre du livre concerne l'analyse des œuvres. Il est essentiel qu'un auteur éprouve sa théorie mais Gao le fait rarement et de manière peu convaincante. Les 35 reproductions d'œuvres du livre se répartissent entre dix-neuf pour l'Occident, une pour le Japon, quinze pour la Chine, dont seulement huit œuvres réalisées depuis 1979 (abstraction de Zhang Jianjun, peintures rationnelles de Ren Jian et de Geng Jiangyi, photographies des performances de Zhang Huan et He Yunchang, installations de Xu Bing et de Xiao Lu).

Voici comment l'auteur présente dans sa préface les quatre chapitres de son livre (VIII) :

> Dans la première partie, je tente de justifier qu'il faut d'abord, pour connaître et définir certains phénomènes artistiques, en expliquer les méthodes, faire le point sur les connaissances et les types de lecture. Naissance et déchiffrement d'un phénomène artistique ont en réalité des liens étroits avec les méthodes et les théories narratives correspondantes. C'est pourquoi, en partant de ce point de vue, j'ai entrepris une toilette et une analyse du modernisme occidental, particulièrement du discours de l'art abstrait. En outre, pour ces formes et ces phénomènes qui, dans l'art contemporain chinois, ressemblent à l'art abstrait occidental, particulièrement en prenant l'exemple du "maximalisme", si on utilise les concepts modernistes occidentaux pour les déchiffrer, on ne peut pas exprimer et décrire précisément ce phénomène spécifique. Le "maximalisme" et l'École du *yi* sont les théories qui ont fondé avec énergie une nouvelle méthode de narration.
>
> Dans la deuxième partie, je discute en insistant sur les limites de l'histoire de l'art occidental et des théories critiques construites sur la base de la "représentation" en art. Les théories de l'art de l'Occident depuis l'époque de Platon jusqu'à aujourd'hui ne se sont jamais débarrassées des fondements et du point de vue de la "représentation". Le modernisme et le postmodernisme en sont toujours le prolongement. Ce qui est le plus grave, c'est que ce concept de représentation a déjà profondément influencé l'art moderne et contemporain des pays non-occidentaux, incluant ces pays de l'Orient qui ont une longue tradition tels la Chine, l'Inde, le Japon. La "représentation" en art, non seulement devient la première théorie de la mondialisation, en même temps elle a aussi été acceptée comme une vérité universelle concernant l'expression artistique, même son style de langage [635] est déjà présent partout dans le discours sur l'art de ces pays non occidentaux. C'est pourquoi, c'est tout à fait indispensable de bien comprendre d'abord les limites de la théorie de la

[635] Mot à mot sa rhétorique syntaxique *yufa xiuci* 语法修辞.

> “représentation” en Occident - limites géographiques et historiques. Dans ce chapitre j'aborde principalement le paradoxe de la théorie de la “représentation” du point de vue philosophique et esthétique ; spécialement j'analyse comment, sur la base d'une opposition binaire, elle déduit en permanence sa propre logique théorique.
>
> Dans la troisième partie, j'avance un peu quelques méthodes au sujet de la représentation occidentale du point de vue de la rhétorique, par exemple je procède à l'analyse des théories de la linguistique de Saussure, de l'iconologie de Panofsky ainsi que celle de la sémiologie du postmodernisme, en soulevant la logique et les liens qui se développent entre elles. Pour finir j'explique que l’École du *yi* est différente de ces méthodes et positions narratives des théories occidentales. Je pointe que l’École du *yi* n'est pas comme les théories mentionnées ci-dessus, ces méthodologies qui prennent comme rhétorique élémentaire la division et la substitution. Au contraire, elle s'ajuste dans les interactions, c’est-à-dire l’unité totalisante [*zhengyixing* 整一性] est vraiment la rhétorique et la méthode fondamentale de l’École du *yi* .
>
> La quatrième partie provient d'un développement de discussions passées avec des artistes, des critiques, discutant très librement de quelques questions en relation avec l’École du *yi*, d'un point de vue culturel, philosophique et esthétique. Entre autres, entreprendre une comparaison et une déduction des théories de l'Être de Heidegger et de l’École du *yi* est une part très importante. Parce qu'on y explique que la théorie moderne occidentale du début à la fin est en interaction avec la quintessence de la pensée orientale. Aujourd'hui, quand nous discutons de l’École du *yi*, nous devons aussi examiner les possibilités de cette interaction.

Dans le premier chapitre « *Yi pai* n’est pas l’esthétique de l’abstraction moderne occidentale », Gao donne sa vision de l’art moderne occidental et reprend toute sa réflexion sur l’art abstrait, on y retrouve le texte très peu modifié de la conférence « Discours de l’art abstrait ».

Dans le deuxième chapitre intitulé « l*’École du yi n’est pas une esthétique de la représentation* » qui reprend en partie le titre du livre, Gao revient à nouveau sur les arguments qu’il a développés dans sa conférence sur l’art abstrait, en fondant le concept *yi* à partir du texte de Zhang Yanyuan (*supra* p. 493-496), démarche critiquée lors de la réception du livre (*infra* p. 625 *sqq.* et p. 646). Dans ce passage, la deuxième catégorie qui correspond à *shi* – les connaissances notionnelles – mises en relation avec l'étude des caractères chinois dont la structure combinatoire est construite à partir d’éléments (radicaux ou caractères simples faisant référence soit au sens soit à la prononciation) est ici associée à la calligraphie. Or ce sont deux choses différentes : la première,

l'invention de l'écriture, relève du domaine scientifique, des sciences du langage, la deuxième du domaine de l'art.

Ces trois concepts *li, shi, xing* "correspondants" aux trois formes artistiques occidentales "distinctes" et "exclusives" – art abstrait, art conceptuel, art réaliste – sont ensuite mis en relation avec les trois pratiques artistiques qui s'entremêlent dans l'histoire de l'esthétique chinoise – poésie, calligraphie et peinture – Gao (39) reprend la formulation célèbre de Su Shi 苏轼 : "Dans toute poésie il y a une peinture, dans toute peinture il y a une poésie".

En se basant sur l'étymologie très discutable du caractère *yi*, (*supra* p. 561), Gao (46) l'associe à "l'atmosphère de la Nature [*zaohua de fenwei* 造化的氛围]", (notion difficile à comprendre pour un Occidental selon l'auteur), puis il conclut cette présentation du concept en insistant sur les notions d'insaturation [*bubaohe* 不饱和], de décalage [*cuowei* 错位], d'unité totalisante [*zhengyixing* 整一性], ces deux dernières constituant son vocabulaire de prédilection :

> Aussi, "*yi pai*" concerne un discours de relations. Ce discours n'exclut pas l'inconscient ni l'ambiguïté, il n'exclut pas non plus la réflexion rationnelle, ni la "ressemblance", mais *yi* refuse tout absolu ou extrémisme mis en avant ici.
>
> Parce que tous ces extrémismes entravent le but final du *yi. Yi* n'est pas un ustensile [*qi* 器], mais il est le Dao [道] [636]. Si on désire atteindre la Voie, alors il faut préserver l'inaccompli, l'état d'insaturation des éléments particuliers, le principe, l'idée, la ressemblance, c'est un état d'insaturation inaccomplie. Ce n'est qu'en préservant cet état qu'on peut arriver à ne pas exprimer toute sa pensée, qu'on peut faire en sorte que le principe, l'idée, la ressemblance en arrivent à des interactions de décalage, qu'on peut faire en sorte qu'il se produise entre eux des relations complexes de totalité.
>
> L'opposition en Occident de l'abstraction et du réalisme, précisément aussi l'opposition du principe et de la ressemblance, ne sont pas des questions qui relèvent du Dao, mais c'est une polémique entre des ustensiles. Représenter est un débat relevant des ustensiles, c'est dénué de sens. L'École du *yi* n'est pas une discussion concernant le style ou l'expression, mais pénètre et tire la leçon des conditions de l'existence.

---

[636] Ndtr. L'analyse du terme *dao* 道 par Yolaine Escande (*op. cit.* 1079) : Dao (Tao) ; « chemin, cheminer » ; « art » ; « principe ». Souvent traduit par « Voie », ce terme a pour sens premier « cheminer, marcher », « cheminement, démarche », « principe ». Il désigne selon le contexte un « art », une pratique ou son aboutissement. Étymologiquement, il est composé de l'élément de la tête 首 et du radical de la marche 辶.

Ce passage dans lequel Gao utilise le terme *qi* 器 pour qualifier l'art occidental nécessite des explications. *Qi* 器, caractère formé de quatre bouches *kou* 口 et d'un chien *quan* 犬, désigne à l'origine un récipient, un vase. Lao Zi dans le chapitre XI du *Daodejing* l'utilise comme métaphore : son usage dépend de son vide, d'où l'idée de potentialité. Chez Confucius, *qi* a le sens de talent, d'aptitude. Dans le *Yi Jing*, *qi* désigne ce qui est matériel et concret et s'oppose à *Dao,* la Voie, sans forme perceptible (source *GRN*). Selon Pierre Ryckmans (254) *qi* 器*,* dans la pensée taoïste, a pour sens « ustensile » ; virtualité devenue acte, spécialisation. Gao associe donc l'art occidental à cette idée de matérialité, idée qu'il reprend à plusieurs reprises dans son discours, en particulier pour caractériser la peinture abstraite. *Qi* est opposé au Dao, qui comme le précise Yolaine Escande (*op. cit.* Tome 2, p. 1079) :

> ... désigne le mouvement insaisissable de la vie, le principe universel inaccessible à la connaissance rationnelle ou à l'esprit discursif, mais manifesté dans le devenir naturel des dix mille existants. Le Dao s'appréhende à travers une expérience qui ne peut être exprimée ni transmise par les mots.

Gao, en quête d'une spécificité chinoise, attribue au concept *yi* les caractéristiques du Dao – fluidité, impalpabilité – . Ces qualités conférées aux œuvres labellisées "*yi pai*" seraient donc absentes de l'art occidental. Je reviens (*infra* p. 613 *sqq*.) sur la sélection de l'exposition *Yi pai : La pensée du siècle* afin de discerner si elle reflète ou non les notions mises en avant par Gao.
Un autre point de ce passage retient l'attention. L'insaturation, l'œuvre inachevée ou l'œuvre ouverte pour reprendre le titre d'un livre d'Umberto Eco, n'est pas spécifique à la Chine.

À la fin de la première partie du chapitre II, après avoir cerné les sens de *yi,* Gao (46) revient sur les concepts de "représentation" qu'il condamne et de "totalité [*zhengti* 整体]", état qui correspond à la "résonance des souffles" de l'Antiquité, soit la quête du *yi* :

> "Je ne sais pas si je suis le papillon, ou si le papillon est moi" [637] , "Bien qu'insaisissables et vagues, il y a des images au-dedans d'elle [la Voie], bien

[637] Ndtr. Allusion à un passage du *Zhuangzi,* dernier paragraphe du chapitre II, "La réduction ontologique". Voir ZHUANG Zi, LIOU Kia-hway (trad.), *Zhuangzi. Œuvre complète.* Paris : Gallimard/Unesco, coll. « Connaissance de l'Orient », 1989, p. 45.

> qu'impénétrables et obscurs, il y a des germes au-dedans d'elle" [638]. La quête du *yi* par les artistes n'est pas une recherche de sujets formels, expressifs ou d'une simple perception du moi, elle est cette quête essentielle d'un état complet. Cet état était aussi appelé dans l'Antiquité la résonance des souffles [*qiyun* 气韵]. Les historiens d'art occidentaux utilisent généralement *resonance* pour traduire ce concept complexe *qiyun*. *Resonance* a comme sens une compréhension parfaite. Je pense que leur traduction est après tout exacte. Ce n'est pas une notion de forme ou de style, mais c'est un état intrinsèque, c'est le "milieu [*zhong* 中]".
>
> Arriver à saisir cette quintessence qui n'existe pas dans la question de savoir si l'art représente ou non la réalité, parce que soi-même, le monde et toutes les choses sont un tout, c'est [comprendre] la totalité du monde réel qui ne peut être divisée.
>
> C'est pourquoi, selon la logique de l'École du *yi*, si on repose cette affaire de la représentation, alors la représentation doit être la représentation d'elle-même, et comment peut-elle elle-même se représenter ? Ainsi cette question n'a pas de sens. Le schéma de l'École du *yi* et celui de la représentation occidentale sont radicalement différents, parce que leurs structures philosophiques sont complètement différentes.

Cette conclusion nécessite quelques remarques : l'affirmation qui renvoie la représentation à des problèmes matériels est plus que litigieuse, car ce concept dans l'art occidental incarne une conception de l'art et du monde (*infra* p. 657). Les œuvres d'avant la Renaissance témoignent en effet de la division du monde en deux registres – humain et divin – ; la mise en place de la perspective à la Renaissance reflète la place centrale de l'homme dans un espace devenu homogène, mesuré par les regards du peintre et du spectateur. La déconstruction de ce système par l'art moderne coïncide aussi avec une profonde transformation de la société (découvertes de la photographie, de la vitesse, de la psychanalyse...) qui ébranlent les certitudes autant philosophiques que scientifiques. De plus la condamnation de la "représentation de la représentation" est très contestable voire incompréhensible. En effet, Gao consacre dans ce même ouvrage un long

---

[638] Ndtr. Extrait du *Daodejing*, chapitre XXI. Début de ce chapitre : Les manifestations de la grande Vertu, c'est uniquement de la Voie qu'elles procèdent. La Voie est quelque chose d'absolument vague et insaisissable. Voir DUYVENDAK, J. - J. - L. (trad.) *Tao Tö King : Le livre de la Voie et de la Vertu. Texte chinois établi et traduit avec des notes critiques et une introductio*n. Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient - Adrien Maisonneuve, 1987, p. 49. J'ai repris la traduction de Duyvendak. Dans ses notes, l'auteur précise qu'ici les Images renvoient aux Idées des choses, le germe est "réel", le germe de tout développement futur est compris dans la Voie, le résultat s'en trouve infaillible, déjà déterminé. La Voie est ici comprise comme "origine commune" des choses, soit la notion de l'unité dans la multiplicité des phénomènes.

paragraphe à l'analyse du tableau *Les Ménines* de Velázquez et au texte « Les suivantes » de Foucault, dans lesquels, justement, ce qui est en jeu et que montre très bien Foucault, c'est la mise en abîme de la représentation. J'ai abordé cette partie d' *Yi pai lun* dans le chapitre consacré à l'influence de la *French Theory* (*supra* p. 467 *sqq*.) et montré les difficultés de traduction. Il semblerait qu'en déniant tout intérêt à la représentation, aux questions qu'elle pose et que les artistes occidentaux ont tenté de résoudre, Gao soit passé à côté du sens du texte de Foucault, tout en lui superposant un discours sociologique. Ces différents jugements péremptoires renforcent les doutes que j'ai émis sur la vision partiale de l'auteur concernant l'art occidental.

Dans la deuxième partie du deuxième chapitre intitulée « Théorie de la synthèse de l'École du *yi »,* Gao développe cette notion *qihe* 契合 que j'ai présentée (*supra* p. 367 et p. 453) et analyse comment interagissent les trois concepts classiques *li, shi, xing*. Il illustre son discours avec quelques œuvres qu'il avait, pour la plupart, longuement commentées dans *Qiang.* En rejetant l'opposition entre art et réel, l'École du *yi* a recours à d'autres critères que Gao met en évidence dans ce passage. Il reprend le principe d'une structure ternaire. Cette partie du livre est construite comme l'exposition, les œuvres étant réparties en trois ensembles, en fonction de l'élément dominant dans la fusion de *li, shi, xing*. Gao se répète aussi beaucoup dans sa critique de l'art occidental :

> La théorie de l'École du *yi* connait ces catégories telles que contenu et forme, réel et art, vérité et illusion, elles sont en fait des substitutions, des remplacements réciproques et des jeux tautologiques. Ainsi, la théorie de l'École du *yi* est à la base fondée sur une catégorie spatiale qui n'exclut pas les perceptions concrètes tout en offrant aux idées un appui concret acceptable. Cette catégorie a reçu la stimulation de l'esthétique classique chinoise, c'est la "figure [*xiang* 象]" [639]. Parce que l'esthétique classique a depuis longtemps divisé la "figure [*xiang* 象]" en figure de l'idée, figure de la connaissance, figure de la forme, c'est une forme spatiale qui contient au moins trois éléments. Et *yi* est

[639] Ndtr. Cette notion est expliquée ainsi par Yolaine Escande : « figure, figurer », image que l'on se fait d'une chose ou d'un phénomène. *In* ESCANDE (2003, 1, 385) Des précisions supplémentaires dans le tome 2 : « aspect, forme, apparence, physionomie », « phénomène »; « emblème »; « figures des trigrammes », *in* ESCANDE, (2003, 2, 1105). Sens du caractère dans le *Yi Jing* selon le *GRN* : *xiang* est un terme important du *Yi Jing*, et désigne la substance et la forme de l'*hexagramme* (expliqué à partir de ce à quoi il ressemble).

> alors la description et l'apparition concrète des relations qui se produisent entre ces trois éléments.

Gao s'appuie sur le *Yi Jing* pour établir une connivence entre le concept *yi* et le déconstructivisme de Derrida (*supra* p. 456 *sqq*.) et propose une analyse du concept *xiang* 象 qu'il considère comme le "support visuel du *yi*" (50-51) :

> Mais l'esthétique classique chinoise, tout en admettant la dissociation du *yi* et la difficulté de le saisir, a en même temps comme but ultime de chercher et d'exprimer toute la pensée. De plus, elle tente de remédier à ce défaut "*le langage ne peut pas exprimer complètement les pensées*". Une des méthodes est d'instituer *xiang* (l'image). C'est exactement ce que dit le *Yi Jing* : "*Le langage ne peut pas exprimer complètement les pensées, les saints sages ont tracé les images pour exprimer complètement leurs pensées*" [640].
>
> Ces notions *yi* 意 et *xiang* 象 sont des concepts esthétiques extrêmement importants en Chine. Au sujet de leur compréhension, évitons à tout prix de les enfermer dans la recherche isolée en étymologie, comme l'apparition dans les années 1980 des études de *qi* 气, *yun* 韵 et *yixiang* 意象... Celles-ci ont voulu de toutes leurs forces restaurer la signification d'origine de ces concepts et ont de plus tenté, en utilisant le langage et les notions modernes, de considérer les éléments "de la linguistique comparative" pour analyser leur sens, mais le résultat est inévitablement tombé dans une étymologie mécanique ou dans les stéréotypes de la linguistique comparative. Aujourd'hui, nous devons assimiler les fruits du structuralisme et du post-structuralisme de l'Occident, être attentif à la signification des mots à l'intersection de la situation contextuelle et du développement de l'histoire.
>
> En considérant ainsi le concept *xiang* 象, nous découvrons que les raisons pour lesquelles l'esthétique classique chinoise a placé un aussi grand espoir dans *xiang* 象, en résumé "*tracer les images pour exprimer complètement les pensées",* c'est parce que le concept *xiang* 象, bien qu'il soit aussi une transformation d'une idée et qu'il soit aussi inséparable des facultés mentales, il est après tout l'élément spatial que les organes des sens peuvent saisir, ou disons, il est le support visuel du *yi*. Mais il n'est pas une chose sensorielle purement visuelle. Nous ne pouvons pas dire qu'il dépend du sujet, ni dire qu'il ne dépend que d'un certain objet, mais il doit dépendre de catégories qui relèvent du sujet qui observe (*observer*), de la chose qui est observée (*the thing being observed*) ainsi que des conditions de l'observation (*the moment and context of observation*). Simplement, il semble que nous ne puissions pas dissocier l'espace que nous occupons à ce moment précis en territoires indépendants distincts soit le sujet, l'objet ou le monde.

---

[640] Ndtr. Traduction empruntée à WILHELM, *Op. ct*. p. 359. La suite de la phrase est : "*Ils ont représenté des hexagrammes pour exprimer complètement le vrai et le faux. Puis ils ont annexé des jugements et ont ainsi pu exprimer complètement leurs paroles*". Gao y fait référence un peu plus loin.

> Je pense que *xiang* de l'esthétique classique est un synonyme de *yi* dans l'expérience visuelle. Il comprend trois catégories : les hexagrammes, l'écriture et les figures.

Gao détaille ces trois formes d'après le *Yi Jing* (ou *Zhou Yi*). Il revient sur les relations qu'il a déjà établies entre *li*, *shi*, *xing* et art abstrait, art conceptuel et art réaliste, mais il n'est guère plus convaincant. S'interrogeant sur la nature abstraite ou symbolique des hexagrammes, il précise que leur fonction "n'est pas de montrer l'apparence extérieure de la chose en soi, mais de représenter son principe *li* 理 (ou sa vérité) (*truth or principle*)" (51). X*iang*, objet de réflexion est aussi comparable à la linguistique ou à l'écriture, le concept renvoie donc à *shí* 识 – les connaissances –, précisément selon Gao la caractéristique de l'écriture chinoise et de l'épistémologie. *Shi* concerne l'art conceptuel occidental. De même il tire la relation *xiang/xing* du *Zhou Yi* (52) et montre la similitude entre ces trois catégories d'images – les hexagrammes, l'image des caractères, les figures – et les concepts *li* 理, *shi* 识 et *xing* 形 mis en évidence par Zhang Yanyuan.

Gao se fonde sur les œuvres pour différencier les peintures chinoises aux caractéristiques "abstraites" qui restent ancrées dans l'expérience, de l'art abstrait occidental qui relève de la logique (53) :

> Ainsi, dans l'art abstrait occidental, le suprématisme, le constructivisme, le fonctionnalisme, le minimalisme relèvent tous de la logique. Mais en Chine, cet art dont les formes "abstraites" ressemblent à celles de l'Occident, n'a jamais tendu vers un tel extrémisme. La raison en est la co-jouissance et la coexistence [*gongxiang gongcun* 共享共存] de l'expérience de la présence de l'idée *shí* 识 et de l'expérience visuelle de la ressemblance *xíng* 形.

"*Le langage ne peut pas exprimer complètement les pensées, les saints sages ont tracé les images pour exprimer complètement leurs pensées*", ainsi le *Yi Jing* propose une solution à la défaillance du langage, c'est la notion *xiang* 象 [image/figure]. *Yi* 意 et *xiang* 象 sont donc des concepts esthétiques essentiels. F. Jullien dans *La grande image n'a pas de forme* note que *xiang* désigne à la fois l'image et le phénomène. Gao propose de se tourner vers le structuralisme et le post-structuralisme pour expliciter ces deux notions. Il en conclut que *xiang* (la figure) est le support visuel de *yi* qui associe à nouveau trois éléments : le sujet, l'objet et le monde (les conditions de l'observation).

Ensuite il dégage trois modes selon la dominante d'un des éléments, cette partition structure aussi l'exposition. *Yi* est le résultat des interactions des relations spatiales divergentes *li*, *shi* et *xing*. Ces relations sont toujours mouvantes, un mouvement inséparable de la forme linéaire du temps. L'École du *yi* est le temps transformé par l'espace, c'est une forme figée du temps, la spatialisation du temps qui ne peut qu'utiliser l'ajustement – "la synthèse [*qihe* 契合]" – c'est un état mouvant de l'espace. Cette désarticulation et cette fusion de *li*, *shi* et *xing,* tout en se différenciant des théories occidentales de la représentation, permettent aussi de s'approcher du sens des œuvres, irréductibles à tout langage.

L'image *xiang* est précisément cet état de synthèse [*qìhe* 契合], déterminant en même temps l'expérience d'un cadre et des mouvements spatiaux, elle permet d'atteindre le *yi*, quel que soit le langage utilisé. Selon le *Zhou Yi*, c'est ce concept "d'image qui exprime complètement le sens" [641]. De ce point de vue la théorie de Gao ne dépend pas d'un médium comme l'encre abstraite. Elle ne prend pas en compte non plus les questions d'innovation et de progrès artistiques. Ici, le médium et la forme ne sont que des moyens, des outils, qui mettent davantage l'accent sur l'un des éléments, *li*, *shi* ou *xing,* d'où Gao dégage les trois modèles de *yi*, présentés dans l'exposition par trois grands panneaux. Pour les œuvres rassemblées autour d'un *yi* dominé par la ressemblance *xing*, le sous-titre de l'exposition *était Wu : Yijian* 物——意见 [La Chose : Yi qui voit], avec comme version en anglais (*Thing : Mind perceiving*). Yi est traduit par *Mind*, esprit. De même la deuxième section sous l'emprise de *shi* avait pour titre *Chang : yizai* 场——意在 (en anglais *Locus: Mind being present*) [Le lieu : l'esprit étant présent]. *Ren : yisi* 人——意思 [L'homme : l'esprit qui pense] introduisait la troisième section qui regroupait plus de la moitié des œuvres régies par un *yi* tendant vers *li.* La proposition en anglais était "*Man: Mind moving*" [L'homme : l'esprit en mouvement], un sens différent du titre en chinois. Je présente les trois textes d'introduction reproduits dans le catalogue de l'exposition en complément

---

641 Ndtr. *lixiang yi jinyi* 立象以尽意 est extrait du *Yi Jing*, début du chapitre XII du *Grand Commentaire* : "Les saints sages ont tracé les images pour exprimer complètement leurs pensées." In WILHELM. *Op. ct*. p. 359.

des explications que Gao avance dans *Théorie de l'École du* yi dans la partie consacrée à l'analyse des œuvres (*infra* p. 613 *sqq.*).

Le troisième chapitre s'intitule *L'École du* Yi *et les théories de la sémiologie*. Dans ce chapitre de plus de 50 pages, le plus long du livre, Gao y présente les apports à l'esthétique de Saussure, Peirce, Panofsky, Foucault, Heidegger, Shapiro, Derrida, ou encore Barthes. Le lecteur prend la mesure de la portée internationale des "théories françaises" très en vogue à la fin des années 1960 dans les milieux de l'avant-garde (structuralisme, sémiologie, psychanalyse lacanienne...). J'ai présenté et commenté précédemment ce "cours de sémiologie" (*supra* p. 443 *sqq*).

La deuxième partie du troisième chapitre, *Principe, idée, ressemblance ont résolu la raison cruciale de la séparation du signe et du symbole* [642] , est consacrée à l'iconologie, et aux moyens de remédier à ses limites en faisant appel aux auteurs post-structuralistes (*supra* p. 456 *sqq.*) et à la théorie classique "l'harmonie et le juste milieu [*Zhonghe* 中和]" (*supra* p. 579).

Le dernier chapitre est constitué d'une suite de notes concernant la théorie de l'École du *yi*. Gao aborde plusieurs notions philosophiques. Utilisant toujours une construction ternaire, il intitule la première partie « Chouxiang, guannian he xieshi, xing'ershang, xing'erwai he xing'erxia 抽象、观念和写实，形而上、形而外和形而下 [Abstraction, concept et réalisme ; métaphysique, extra-physique et physique] », ce qu'il a traduit par *Abstraction, Concept and Realism, the Pattern of Metaphysics.* Ainsi les trois formes de la métaphysique sont rendues en chinois par trois termes différents construits à partir du même radical *xing'er* 形而, il en résulte une "image" très spatiale (*shang* 上 dessus, *wai* 外 dehors, *xia* 下 dessous). *Xing'erxia* est opposé à *xing'ershang* dans le *Grand commentaire* ou *Appendice* du livre des *Mutations,* cité par Jacques Gernet dans *La raison des choses* (95) :

> On appelle *dao* (mode de fonctionnement), dit ce texte, ce qui est au-dessus des formes (ou des corps) (*xing'ershang*) et *qi* (objets ou instruments, réalités sensibles) ce qui est au-dessous des formes (ou des corps) [643] (*xing'erxia*) (c'est-à-dire ce qui n'existe qu'à partir du moment où il y a forme ou

[642] Sous-titre en anglais : *Yi Pai : Making a Departure from the Symbol Model.*

[643] Gernet rappelle en note que le mot *xing* a deux sens (forme et corps).

> corps).” [*xing'ershang zhe wei zhi dao, xing'erxia zhe ei qi*]形而上者谓之道，形而下者谓器. *Xici shang 12* [644].

Gernet se référant ensuite à Wang Fuzhi (99) traduit *xing'ershang* par “incorporel”, mot à mot “ce qui est supérieur au corps”.

Dans le domaine de l'art, Gao fait les distinctions suivantes (143) :

> Quand nous parlons de réalité et de réalisme, nous comparons toujours “métaphysique” et abstraction. Il semble que métaphysique soit un concept a priori et une catégorie de conscience pure qui ne relève pas de la réalité, ainsi, beaucoup de personnes ont aussi tendance à utiliser “métaphysique” pour définir l'art abstrait, ce qui est fondé sur les bases de cette ontologie binaire de la matière et de l'esprit. Selon une telle logique, il semblerait que l'art réaliste devienne alors “physique”, parce qu'il est prisonnier de la réalité visible. Et l'art conceptuel est alors “extra-physique”, parce qu'à ses débuts, en plus de la représentation de l'abstrait et du réel, il explorait la question de qu'est ce que l'art.

Il propose un autre terme – “centro-physique [*Xing'erzhong* 形而中]” – construit sur le même principe, pour désigner l'impulsion créatrice que ressent l'artiste. Il distingue aussi la métaphysique et le Dao (143-144) :

> “Contempler les nuages en automne, l'esprit s'élève dans les airs, observer la brise printanière, les pensées se déploient” de Zong Bing [645] , peintre et théoricien de l'art des dynasties du Sud, telles sont en fait les conditions de l'impulsion métaphysique dans ce que l'on appelle la création du poète et du peintre, c'est-à-dire d'après Liu Xie “ressentir les choses, chanter son aspiration”. Mais les Chinois ne parlent pas de métaphysique ou de physique, ils parlent d'une sorte de rapport entre l'intérieur et l'extérieur, l'homme et les choses, ce serait un peu comme une “centro-physique [*Xing'erzhong* 形而中]” : si l'élan de la méditation transcende la forme (la réalité) il existe à l'intérieur de la forme (la réalité), c'est-à-dire la méditation et le monde des phénomènes sont en interaction.
>
> Dans le système philosophique chinois, la “métaphysique” est comme ce que les anciens nomment le “dao”. Le “dao” n'a pas seulement la signification d'essence, d'origine, il a en plus aussi le sens de processus. Ainsi, en anglais, on a l'habitude de traduire “dao” par “*the way*”, (c'est-à-dire le sens de chemin et

---

[644] Dans la version de R. Wilhelm et É. Perrot, ce passage est traduit par “c'est pourquoi : ce qui est au-dessus de la forme est appelé la VOIE ; ce qui est à l'intérieur de la forme est appelé la chose”. (*Op. cit.* p. 360.)

[645] Ndtr. Dynasties du Sud (420-589). Zong Bing 宗炳 (375-443), artiste et auteur du premier traité sur la peinture de paysage qui “inventa” le concept de *voyage allongé* que l'on effectue par l'esprit lors de la contemplation des peintures de paysage. Voir ESCANDE, Yolaine, *op. cit. Tome 1,* p. 203-216.

> de processus), c'est une traduction littérale, mais si on remonte dans le passé jusqu'au caractère figurant la forme de “*dao*”, alors ce caractère “*dao*” avait le sens de réfléchir et montrer le chemin. Il est un processus spécifique, d'autre part c'est différent de “métaphysique”. “Métaphysique” a souvent l'apparence de transcender la physique, le sens d'être *au-dessus de* la séparation avec les formes de la physique [646], le *dao* est un processus dans lequel lui-même et tous les existants ainsi que les images se comprennent réciproquement, c’est pourquoi “*dao*” est inséparable du processus de la compréhension d’une vérité et de la méditation, c'est-à-dire il est inséparable de la forme (l’image) et de l'espace. La résonance de la métaphysique dans les textes classiques, bien que le terme n’existe pas, l’idée serait plutôt “centro-physique” que “méta-physique”. Il se rapproche du *dao*, à la fois origine et processus.

Gao montre ensuite qu’esprit *xin* 心, parole *yan* 言, texte *wen* 文, (encore trois éléments) sont inséparables. Il reprend et complète sa critique de la théorie de la représentation occidentale, et aborde aussi la structure de la société chinoise, qu’il oppose au système pyramidale de la société occidentale. À partir de la structure clanique de la société chinoise, Gao revient sur la notion d’individu et la difficulté de traduire certains concepts comme celui d’humanisme. Ensuite il tente de montrer que sa théorie pourrait avoir une application politique en dessinant un modèle de société où les trois pouvoirs (législatif, exécutif et judiciaire) seraient coordonnés, en interaction, car leur indépendance totale entraîne, d’après lui, des entraves à leur bon fonctionnement (*supra* p. 453 *sqq.*).

La deuxième partie de ce chapitre est une présentation des concepts développés dans *Être et temps* par Heidegger, premier philosophe à avoir réfuté le dualisme. Les idées heideggeriennes ont des points communs avec la pensée classique chinoise. Gao les présente et les rapproche de ses propres concepts. “Dasein” se dit *cizai* 此在, “Être” *Cunzai* 存在, “étants” *cunzaizhe* 存在者, “Zeug” *qiju* 器具 [outil]... Par exemple les explications de Gao pour *Zeug* et *qi* 器 (156) :

> Les choses chez Heidegger sont indiquées par la notion d'outil (*Zeug*). Je comprends cette notion d'outil comme celle d’ustensile [*qi* 器] de la philosophie classique chinoise, ainsi, l'outil n'est pas entièrement une chose ou un instrument, il inclut de plus aussi la part de la méthode et de l'expérience, ressemblant à la relation du Dao et de l’ustensile dans la philosophie classique.

[646] Ndtr. Physique ici a comme sens “connaissance des choses de la nature”.

> L'ustensile n'est pas seulement considéré comme l'outil, il est aussi l'expérience de l'utilisation de l'outil ou ce que Heidegger nomme la connaissance préalable (*vor-wissen*). Dans le processus du rapport avec l'outil, l'homme utilise toujours l'outil dans un certain but, en utilisant les outils il accumule de plus les connaissances acquises. Heidegger appelle ce mode d'existence des outils la disponibilité [*shangshouxing* 上手性] (*Zuhandenheit*) [l'être-sous-la-main ndtr.], c'est-à-dire une sorte d'expérience quotidienne [647]. Ainsi l'outil ou la chose sont subjectifs, s'ils sont produits, c'est parce que l'homme les utilise. D'un autre côté, la raison pour laquelle les choses naturelles deviennent des choses, c'est toujours en lien avec le fait d'être découvertes, regarder attentivement, et reconnues. Précisément, en partant de ce point de vue, quand Heidegger discute des choses, il divise toutes celles du grand chiliocosme [*daqianshijie* 大千世界] en ce qu'il nomme les choses pures, les choses pratiques et les choses en soi. Prenons un exemple, quand personne ne prête attention à une pierre dans un champ, celle-ci est une chose pure ; quand elle est changée en un outil utilisable ou en arme par quelqu'un, elle est une chose ayant un usage ; et quand elle est transformée en une sculpture par l'artiste, elle est changée en une chose en soi ou en une chose qui a de la valeur.

Après avoir présenté la notion d'humeur chez Heidegger, Gao l'assimile aux "sources du cœur [*xinyuan* 心源]" et au *yi* (157) :

> Peut-être nous devons comprendre tout à fait le concept d'humeur [*qingxu* 情绪] dans la philosophie de Heidegger, tel que la préoccupation, la tolérance, la responsabilité etc. comme un élément intermédiaire, et non comme la psychologie du moi de la propre volonté de l'homme. Il est la relation totale de l'être-là et des êtres ensemble du monde ainsi qu'une forme présente de connaissances [648].
>
> Ainsi, l'humeur est une sorte de discours de relations totales et d'un état total, similaire aux sources du cœur de "extérieurement, je prends pour maître la création, et intérieurement, je saisis les sources de mon cœur". Ainsi, elle est aussi le *yi*, elle est une partie des êtres-là, du monde et des outils qui existent ensemble, c'est-à-dire la partie centrale où convergent les trois "homme, choses, scène".

En superposant les concepts heideggeriens et les différentes notions définies dans son ouvrage, Gao en arrive à l'équivalence entre Être et *yi,* propos qu'il illustre d'un schéma (157) :

---

[647] Gao se réfère à la traduction chinoise de l'ouvrage de Biemel sur Heidegger : Biemel, *Heidegger*. Shangwu yinshuguan, 1996, p. 44-45. Grand chiliocosme est un concept de la cosmologie bouddhiste.

[648] Gao précise en note : la phénoménologie souligne aussi un principe, c'est que le phénomène est toujours non réel, ainsi, pour que la vérité parvienne à la connaissance face à la réalité, elle a besoin de mettre entre parenthèses [*xuanzhi* 悬置] l'apparence du phénomène, d'entreprendre son examen approfondi, et parvenir ainsi à la vérité originelle (157).

> Si on prend la philosophie de l'Être de Heidegger pour en déduire l'École du *yi*, alors le *Dasein*, le monde et les outils correspondent respectivement au principe, à l'idée et à la ressemblance, les étants sont le lieu de convergence du *Dasein*, du monde et des outils, qui correspond à la création de l'École du *yi*, et cette convergence et le cœur des liens sont l' « Être », qui correspond à *yi*.

Dans ce schéma (Ill. 48), *li* correspond au *"Dasein*", *shi* au "monde", *xing* à *Zeug* et *zaohua* aux "étants".

Gao propose ensuite une distinction entre deux termes chinois *Zhengyixing* et *zhengtixing* dans la partie sous-titrée « *Zhengyixing butong yu zhengtixing* 整一性不同于整体性 » [L'unité totalisante est différente de la totalité]. Dans le sommaire en anglais, le titre est formulé ainsi : *Synthesis is Nothing to Do with Wholeness*. Gao justifie sa préférence pour le terme *zhengyi* en se référant à la philosophie classique et à l'importance du concept "un [*yi* 一]" (*supra* p. 576). Il illustre son propos dans le domaine de l'esthétique (164) :

> Ainsi, les Chinois préfèrent appeler la "totalité [*zhengti* 整体]" le "un [*yi* 一]" comme "un engendre deux, deux engendre trois, trois engendre les dix mille êtres" et évitent de l'appeler "totalité". Dans la peinture chinoise traditionnelle on évite aussi de lui donner un cadre fixe, l'arrière-plan est le blanc [*kongbai* 空白], les limites ne sont pas du tout strictes, une feuille de papier *xuan* peut être coupée grande, coupée petite. L'absence de rigueur lui donne une latitude de s'étendre librement, lui permet de pouvoir "bouger", ainsi, il suffit d'un peu de patience pour peindre un long rouleau indéfiniment. Les Chinois appellent la composition un "arrangement convenable dans la composition" [649], c'est Xie He de la dynastie des Qi du Sud qui l'a formulé en premier [650]. L'"arrangement convenable dans la composition" est perçu comme manquant un peu d'originalité, ce n'est que par la disposition des plans et leur agencement qu'on laisse aller le cours naturel des choses. En effet, c'est ainsi, regardons "Paysage de mille li" [651], en fait, quelle que soit la longueur du long rouleau du paysage, les principes essentiels de la forme des montagnes et de la force du courant sont identiques, c'est ce qu'on appelle le motif [*chengshi* 程式] [652]. Ce que peint un Chinois, c'est le paysage du cœur, ce n'est pas le paysage des

---

649 Ndtr. *jingying weizhi* 经营位置: (*Esthét.*) Arrangement convenable dans la composition (cinquième des règles de la peinture) (*GRN*).

650 Ndtr. Dynastie des Qi du Sud 南齐 (479-502). Xie He 谢赫 (*supra* p. 185 , note 172).

651 Ndtr. *Qian li jiangsha*n 千里江山图 [Montagnes et fleuves sur mille lis] Peinture datée de 1113 de Wang Ximeng, peintre des Song du Nord. Dimensions 51 x 1191 cm, conservée au Musée de la Cité interdite de Pékin [*Beijing Gugong bowuguan*北京故宫博物院]. (L'unique peinture connue de ce peintre mort très jeune).

652 *Chengshi* 程式 : 1. Modèle ; forme ; formule ; formulaire. 2. (*Inform.*) Programme. Mais *chengshihua* 程式化 a pour sens stylisation (*GRN*).

> yeux. Le motif nécessite une élaboration, c'est précisément le sens de réfléchir au “meilleur endroit”, ce n'est pas une composition rationnelle, logique, la composition nécessite un centre explicite.

Gao aborde ensuite une des catégories de la peinture lettrée “le merveilleux [miao 妙]” (*supra* p. 199) qui s’est abîmé dans la répétition de clichés. *Yi pai* pourrait lui redonner du souffle et de la grandeur. Dans ce paragraphe, Gao reformule ses motivations (166) :

> Dans les théories de la peinture lettrée classique, beaucoup de concepts sont en relation avec le merveilleux [*miao* 妙]. Mais la peinture lettrée chinoise s'est à la fin développée vers une stylisation, elle traîne une suite de clichés. Nous devons à nouveau expliquer la théorie du “merveilleux” dans “Le merveilleux est entre ressemblance et non ressemblance”. Il faut poser cette théorie du “merveilleux” au centre de cette relation de mouvements multiples dont nous venons juste de parler, partir d'une nouvelle base méthodologique pour établir cette nouvelle théorie du “merveilleux” de l’École du *yi,* qui se fond dans les profondeurs de la religion et de la philosophie et dans un espace donnant libre cours aux pensées. Si on fusionne l'expérience spatio-temporelle des contemporains, les théories de la philosophie occidentale moderne avec les choses que notre philosophie *chan* de l'Antiquité chinoise a transformées, on forme alors une nouvelle théorie du “merveilleux” qui dépasse la peinture lettrée. C'est une sorte de pensée de l'art contemporain et une théorie esthétique centro-physique.

Avant de conclure, il fustige à nouveau le concept de séparation sur lequel est fondé toute l’histoire de l’art occidental et les discours de l’avant-garde. Invoquant Shi Tao, il revendique le droit de créer un discours propre à la Chine (167) :

> Si nous voulons éviter d'utiliser le concept occidental d'“abstraction”, nous avons besoin de créer un nouveau concept pour le remplacer. Ce sera à l'avenir le discours incontournable de l'histoire de l'art et de la critique d'art. En fait pourquoi ne pouvons-nous pas utiliser “l'unique trait [de pinceau]” ? Pourquoi ne pas utiliser “abstrait” ? Certainement, si nous reprenions “l'unique trait”, ce serait un peu ennuyeux, nous retournerions à la théorie de Shi Tao. En réalité, Shi Tao avait fondé la conscience d'un nouveau discours. “L'unique trait” n'a pas formé la moindre “école de l'unique trait” dans l'histoire, mais notre époque moderne et contemporaine a réellement besoin d'une nouvelle “école de l'unique trait”.

Puis il définit la notion de rituel en s’appuyant sur quelques peintures classiques dont le long rouleau peint par Zhang Zeduan 张择端 (1085-1145) le *Qingming Shanghe Tu* 清明上河图 [Fête des morts au bord de la rivière] qui

“n'est pas une représentation mais une célébration [*lizan* 礼赞]”. En qualifiant la notion de rituel [*yishixing* 仪式性], Gao emploie un terme de biologie pour évoquer la symbiose (169) :

> Et le rituel est une symbiose [*gongsheng zhuangtai* 共生状态] qui est la combinaison des formes de *li*, de *shi* et de *xing*. Il ne pose pas les questions de l'image et du concept, de qui est avant, de qui vient après, de qui produit quoi. Le cœur du rite, c'est l’attitude [*yitai* 仪态]. L’attitude est une certaine tendance aux émotions, au goût, aux intérêts ou à la théorie philosophique, elle est équivalente au *yi* [意].
>
> Si on regarde de ce point de vue la peinture *Fête des Morts au bord de la rivière*, celle-ci est l'expression d'un rituel, ce n'est pas la représentation de la réalité. Quelques sinologues occidentaux, s’ils ont décrit la ville de Bianliang [Kaifeng] des Song du Nord dans *Fête des morts au bord de la rivière*, ils ont soulevé beaucoup de questions, mais ils se sont centrés sur le modèle et la représentation de cette ville réelle. Par exemple *Fête des Morts...* montre-t-elle ou non cette fête “Pure Lumière” du début du printemps ? Parce que dans la peinture il y a des personnages qui tiennent un éventail, cela ne concorde pas avec le début du printemps. Pourquoi n'a-t-on peint qu'un seul pont dans *Fête des Morts...*, alors que l'histoire note qu'il y avait quarante ponts à Bianliang ? Pourquoi dans *Fête des Morts...* il n'y a aucun mendiant ni le moindre pauvre ? La question la plus significative, soulevée du point de vue du féminisme, est pourquoi n'y a-t-il que vingt femmes parmi plus de cinq cents personnages dans la peinture ? etc. Mais pour Zhang Zeduan, ce n'est pas du tout important qu'il ait décrit ou non réellement Bianliang. Peut-être que l’artiste à cette époque n'avait simplement pas pensé s'il devait imiter la vraie ville de Bianliang. S'il avait eu cette idée, il n'y aurait sûrement pas *Fête des Morts au bord de la rivière*, ni non plus *Paysage de dix mille li* de Wang Ximeng, ni *Voyager par monts et torrents* de Fan Kuan [653].

Gao revient ensuite sur les trois éléments de sa théorie, *li, shi, xing,* auxquels il attribue les caractéristiques du rituel. Trois œuvres contemporaines, le *Livre du Ciel* et *Les fantômes frappent le mur* de Xu Bing ainsi que l’installation emblématique de Xiao Lu, *Dialogue*, sont analysées de ce point de vue du rituel, qu’il qualifie de célébration (*supra* p. 281 et 546). Le sens de rituel est “très proche de performatif (*performative*)” (172).

Je résume dans le tableau ci-dessous les différents triplets de concepts proposés dans l’ensemble du livre et que Gao ne cesse de mettre en relation,

---

[653] *Qingming shang he tu* 清明上河图, rouleau mesurant 528 cm sur 24,8 cm de hauteur, peint par Zhang Zeduan 张择端 et conservé au musée national du Palais dans l’enceinte de la Cité interdite à Pékin.

ainsi que les titres donnés à chaque partie de l'exposition selon la dominante de *li, shi ou xing* :

li 理	*shi* 识	*xing* 形
principe	concept	ressemblance
guaxiang 卦象 symboles religieux	*zixue* 字学 étude des caractères (*Calligraphy*)	*xingxiang* 形象 peinture
art abstrait	art conceptuel	art réaliste
yishujia zhuti 艺术家主体 subjectivité de l'artiste *ren* 人 homme	*qingjing* 情境 environnement	*wanwu* 万物 chose
cizai 此在 *Dasein*	*shijie* 世界 Monde	*qiju* 器具 *Zeug* (outil)
yili 意理 *yi* tend vers *li*	*yichang* 意场 *yi* tend vers *shi*	*yixiang* 意相 *yi* tend vers *xing*
Ren : yi si 人——意思 L'homme: *yi* qui pense *Man: Mind moving*	*Chang : yi zai* 场——意在 Le lieu : *yi* présent *Locus: Mind being present*	*Wu : yi jian* 物——意见 La chose : *yi* qui voit *Thing: Mind perceiving*

Dans la "conclusion" intitulée "Post-face", Gao Minglu rappelle ses motivations, proposer "une reconsidération des théories de l'art moderne et contemporain de l'Occident (histoire de l'art et critique d'art) ainsi qu'une réflexion synthétique sur comment transformer l'esthétique traditionnelle chinoise." Se considérant comme un pionnier, il reconnaît la complexité de sa théorie, la modestie de son apport [*paozhuan yinyu* 抛砖引玉[654]] et la difficulté de sa tâche, en empruntant le langage de Confucius :

> C'est une question [Théorie de l'École du *yi*] qui dépasse la critique de la culture, c'est même une question qui fonde un nouveau système théorique, en faisant ce travail, il y avait un peu le sens de "tenter de faire quelque chose que l'on sait

[654] Ndtr. Expression de modestie tirée du *Sanshiliu ji* 三十六计 ou *Trente-six stratagèmes.* Son sens est : Jeter une brique pour obtenir un jade : présenter un leurre sous l'aspect d'un appât; faire que l'adversaire prenne la proie pour l'ombre; sacrifier peu pour obtenir beaucoup; donner un œuf pour avoir un bœuf. C'est aussi une formule modeste d'humilité invitant un hôte à répondre à un poème par un autre. (Source : *GRN*).

> impossible [*Zhi qi bu ke wei er wei zhi* 知其不可为而为之]" [655]. [...] J'ai tenté de faire que ce livre ait la double caractéristique d'une compilation d'idées et d'un manuel. En conséquence, j'espère qu'il pourra et faire face aux professionnels et convenir à la lecture des étudiants des disciplines de l'histoire de l'art et de la critique culturelle.

Il défend le cadre théorique de son ouvrage, remettant à plus tard une partie historique :

> Ce qui est débattu dans ce livre, ce sont des questions de théories fondamentales, ce n'est pas du tout un texte critique visant directement et en particulier n'importe quel phénomène de l'art contemporain. Au départ, je projetais à l'origine d'ajouter un cinquième chapitre « L'École du *yi* historique », mais j'ai réfléchi que ce serait mieux de garder la théorie pure comme caractéristique de ce livre, ainsi je ne l'ai pas inclus. Concernant l'écriture de « L'École du *yi* historique », je pourrais le publier dans un catalogue qui accompagnera plus tard une exposition, incluant l'histoire de l'art qui relève de l'École du *yi* des périodes moderne et contemporaine de la Chine ainsi que des discussions et des analyses précises des créations des artistes.

Remerciant les personnes qui ont enrichi sa réflexion – dont la remarque contestable de Xiao Lu sur la composition du caractère *yi* (!) – Gao (178) parle de "sa" théorie, "son *yi pai"* [*Wo de yi pai* 我的意派]. C'est sûrement ce côté à la fois démiurge et puéril qui a agacé Craig Clunas dans « Naming Rights... ».

Mais les questions qu'il soulève pour clore son ouvrage posent à nouveau l'ambiguïté de la situation de l'intellectuel en Chine aujourd'hui : comment doit-il se situer ? En quoi la recherche théorique peut-elle avoir une utilité et un intérêt ? Pour Gao, fonder un système autonome est la mission de l'intellectuel :

> Quel est donc le sens contemporain de nos discussions de la théorie de l'École du *yi* ? Dans la réalité complexe de la conspiration des systèmes d'organisation de la société et du marché aujourd'hui en Chine, quelle est la signification d'un problème purement théorique dont nous discutons ainsi ? Ne serait-ce pas un trop grand éloignement de la réalité ? Je ne le pense pas. Je crois que la raison pour laquelle depuis plusieurs siècles nous n'avons pas fondé notre propre système théorique, c'est à cause de notre impossibilité de nous débarrasser de tels clichés indécrottables de la théorie au service de la réalité. C'est précisément parce que nous faisons trop confiance aux présuppositions téléologiques d'un tel pragmatisme qui met la théorie au service de la réalité, au service de la création, que nos "théories" depuis le XX[e] siècle n'ont été

---

[655] Ndtr. Extrait de *Lun yu* de Confucius (Chapitre XIV -38) [Poursuivre quelque chose que l'on sait impossible].

> qu'invariablement prisonnières d'une "réalité" constamment changeante. Une vraie théorie est certainement en relation avec la réalité, mais cela ne veut pas dire que la théorie soit subordonnée à la réalité et devienne un soi-disant instrument pour décrire et représenter le réel. Au contraire, la présupposition de la théorie représentant le réel est que premièrement, la théorie doit saisir l'essence du réel. Saisir l'essence, c'est devoir transcender et pénétrer les phénomènes désordonnés, c'est avoir un système de pensée autonome. C'est précisément la tâche réelle des intellectuels aujourd'hui. La voix que donnent les intellectuels n'est pas équivalente à la seule expression d'une opinion sociale enthousiaste, en même temps, ce qui est le plus important, c'est la nécessité d'établir la mission première de sa propre indépendance, soit la construction d'un système théorique. Et ce dernier nous fait précisément défaut. En un mot, l'École du *yi* n'est pas un refus de participer à la réalité, mais une volonté de participer sur un mode élitiste [*jingying de fangshi* 精英的方式]. C'est spécialement à l'époque actuelle, dominée par la culture et la mode populaire, que l'existence d'une construction idéologique et la voix des intellectuels – voire leur statut dominant au sein de la société – sont de la plus haute importance.

Nicolas Chapuis pose aussi la question du choix que doivent faire les intellectuels chinois, "rechercher leur salut dans une occidentalisation à outrance" ou se refermer sur un "conservatisme totalitaire", dans son article « Tristes Automnes : comment penser l'identité en Chine ? ». Il suggère "de poser la critique du conservatisme en des termes propres à la culture chinoise". Dans ce livre, Gao Minglu tente une réponse en analysant et en se réappropriant les concepts classiques, mais sa critique insistante de l'art occidental, que je ne partage pas, montre aussi la difficulté, voire "l'impossibilité de transcrire et d'assimiler une vision du monde radicalement étrangère aux fondements de la culture chinoise." Ma compréhension parfois laborieuse du texte peut aussi s'expliquer en renversant la formulation de N. Chapuis : "l'impossibilité de comprendre et d'assimiler une vision du monde radicalement étrangère aux fondements de la culture occidentale".

Yi pai lun : mode d'emploi

Dans *Théorie de l'École du yi*, l'auteur applique son modèle à plusieurs œuvres en distinguant trois grandes catégories qui structurent l'exposition présentée lors de la parution du livre. Les trois éléments *li, shi, xing* qui constituent *yi* ont le rôle principal dans cette partition établie en fonction des "inclinations" vers l'un des trois. Ainsi s'agissant de la peinture rationnelle, c'est

li qui domine dans *yi* compris comme “une saisie d’une essence totale en mouvement” (53-54) :

> Ce qu'on appelle la peinture de formes abstraites dans la peinture rationnelle des années 1980, par exemple *Changement* – le grand rouleau à l'encre de Chine de Ren Jian –, les encres de Gu Wenda, les œuvres “abstraites” à l’encre et à l'huile de Yu Youhan, Li Shan, Zhang Jianjun et d'autres, bien que dans nombre d’entre elles soient utilisées de soi-disantes formes “abstraites”, carrés, cercles, lignes, points etc., celles-ci n'ont jamais trop de liens avec la logique et la composition. En d’autres termes, le principe *li* n'a de relations qu'avec l'expérience de la vie humaine et l'imagination visuelle. Encore un exemple, le cercle de Li Shan possède un bord velouté, nous faisant penser à un corps humain. Et dans la série *Présence-absence*, Zhang Jianjun semble placer des cercles à l'intérieur d'un paysage naturel, parce que “Présence” et “Absence” ne sont pas seulement des concepts rationnels et une spéculation philosophique, ils ont certainement des liens avec l'expérience humaine, dont l'expérience visuelle. C'est pourquoi c'est essentiel de suggérer un paysage naturel dans ces peintures rationnelles. Ces figures sinueuses et continues de Ren Jian proviennent du symbolisme taoïste et concernent aussi les flux de nuages et d'eau dans la nature. Elles sont même en corrélation avec la genèse et le mouvement de la vie [656].
>
> Ainsi, le principe *li* de l'École du *yi* n'est pas le résultat obtenu par une analyse mathématique et une logique géométrique d'un phénomène objectif. L'artiste de l’École du *yi* utilise très rarement les formes de la géométrie logique. S'il utilise le cercle et le carré, ces formes carrées et circulaires n'ont plus de côtés raides à angles droits. Cette part aussi concerne le rejet de la “précision” par l'esthétique traditionnelle chinoise, par exemple, l'esthétique traditionnelle chinoise encourage “l'intention est accomplie, le pinceau n'est pas parfait”. Cette esthétique non minutieuse en fait a aussi des points communs avec les caractères transitoires (*transience*) et ambigus (*ambiguity*) du postmodernisme occidental, qui soulignent tous la visibilité du non-existant et la précision obtenue du projet, la soi-disante précision existe toujours dans l'opposition et la transformation. En d'autres termes l’essence de la précision est d'être en mouvement, et non statique. Ainsi, le sentiment de totalité du *yi* n'est pas une analyse formelle d'une limpidité logique, mais la capture et la saisie de l'essence totale [*zhengti benzhi* 整体本质] qui est en mouvement et qui s'exprime même par le flou.
>
> C'est pourquoi les caractéristiques du discours de l'École du *yi* est cette “unité totalisante” en mouvement.
>
> [...] Mais, il nous faut comprendre que cette “unité totalisante” n'est absolument pas une addition mais [résulte] d’un examen de ces nombreux éléments situés au point de concorde et au centre de la “synthèse”. De plus,

[656] Cf. les reproductions de ces œuvres (Ill. 40, 49, 50) .

> le point de vue de cet examen est justement “le principe du non-principe”, “l'idée de la non-idée”, et la “ressemblance de la non-ressemblance”, etc.

Gao analyse les œuvres en manipulant les différents concepts qu'il a explicités précédemment, mais malgré ses descriptions et ses explications, le lecteur occidental se sent toujours aussi démuni pour saisir le sens et la fonction de ces trois éléments et de leurs interactions dans la constitution de *yi*.

Dans la démonstration ci-dessus, Gao place sur le même registre des peintures différentes. Ren Jian, usant de figures non réalistes, est un peintre qu'un Occidental qualifie sans hésitation de symboliste. Avec des motifs tirés du Dao, l'œuvre *Changement* (Ill. 40) n'a rien d'une peinture abstraite. Ainsi, l'œuvre de Ren invalide les catégories simplistes que Gao discerne dans l'art.

Il est difficile, en raison de l'absence de reproduction ou d'un manque de lisibilité, d'apprécier (et de comprendre) les commentaires de l'auteur concernant la peinture de Li Shan (il en donne une vision très sensorielle) et celle de Zhang Jianjun. De toute manière, les caractéristiques des œuvres de l'École du *yi* que Gao mentionne dans ce passage – absence de raideur, usage du flou, rejet de la précision – selon l'adage “l'intention est accomplie, le pinceau n'est pas parfait”, ne sont pas propres à l'art chinois. Maladresse, esquisse, non-fini – lorsqu'il ne s'agit pas d'effets – préoccupent tout autant les artistes occidentaux, en particulier dans les œuvres graphiques qui témoignent au plus près de l'énergie déployée au cours du travail.

Dans la description de la peinture de Geng Jianyi (56) (Ill. 20), déjà mentionnée dans *Qiang* (*supra* p. 256), Gao explicite comment l'un des trois éléments *li, shi, xing* prend l'avantage :

> En prenant comme exemple *Deux personnes sous la lumière de la lamp*e de Geng Jianyi de 1985, nous allons illustrer comment analyser la “peinture rationnelle” à partir de la “forme de la non-forme [*xing fei xing* 形非形]”. Certains pourraient dire que l'œuvre possède des traces du surréalisme. Ce n'est pas le cas, cette œuvre n'est pas comme ces rêves absurdes ou ces espaces psychologiques complètement illogiques que montrent le surréalisme. Au contraire, cette œuvre a un sujet, soit deux jeunes assis face à une table, l'un observe directement le spectateur, l'autre semble lire un journal. Ainsi, le tableau peut symboliser la recherche fondamentale de l'art réaliste. Mais, en ce qui concerne la qualité narrative du sujet réaliste, les éléments réalistes que cette œuvre peut nous offrir à déchiffrer, il n'y a rien de plus. L'œuvre ne nous offre aucun autre détail narratif en relation, ainsi qu'aucune possibilité d'associer ou de

déduire une histoire. Même les visages de ces deux jeunes n'ont aucune particularité personnelle, ni aucune particularité émotionnelle, voire même de distinction sexuelle.

En même temps, dans l'espace de l'œuvre, il n'y a pas le moindre signe de vie. L'arrière-plan n'a pas de particularité, il n'y a aucun élément qui puisse conduire à un jugement [*panduan* 判断] [657].

C'est le portrait de la créativité des artistes face à l'état d'esprit [*jingshen zhuangtai* 精神状态] des jeunes étudiants et des intellectuels au milieu des années 1980. Son point central est l'état d'esprit, ce n'est pas la forme [*xing* 形], bien qu'il ait une forme, c'est une peinture rationnelle qui fusionne en idées très intenses. En évacuant les objets concrets et une description du contexte spatial, cela nous laisse imaginer peut-être un espace cosmique, ou bien un espace humain. Les personnages n'ont pas de caractéristiques raciales, leurs expressions n'ont pas le moindre signe de vie. Le journal dans la main du jeune et le verre sur la table indiquent le sujet de la réflexion et de la méditation (dans beaucoup de peintures rationnelles de la même époque on y trouve des pommes). Mais ils n'ont pas le sens que l'image symbolise directement, par exemple, le livre et le journal, le verre et les pommes n'ont pas du tout le sens de quelque chose de concret, ils font mutuellement écho avec les mots-clés que les jeunes de la génération des années 1980 utilisaient souvent, comme les notions : “d'éveil” (pommes), de “rétrospection” (livre, journal), et de “méditation” (verre d'eau : source) etc. Ainsi, dans la peinture rationnelle des années 1980, livres, verres, pommes... sont des thèmes qui apparaissent souvent [658].

Dans cette peinture, la “lumière de la lampe” mentionnée dans le titre *Deux personnes sous la lumière de la lampe* n'est pas du tout visible dans la peinture. Bien que nous puissions déduire sa présence à partir des ombres dans le tableau, il est aussi possible de comprendre la “lumière de la lampe” comme une sorte de “révélation” en lien avec la méditation... Mais cette œuvre, quand elle exprime ce principe, ne recourt pas au concept en utilisant directement des symboles sémantiques, elle ne fournit pas d’explications à l’aide de détails. Mais par la méthode subtile du “principe du non-principe” et de la “forme de la non-forme”, elle atteint au sens de la méditation et de l'éveil.

---

[657] Ndtr. On peut ne pas être d'accord avec la description que donne Gao Minglu de cette peinture, car on distingue bien une femme, avec les cheveux longs, et un homme. L'homme porte des lunettes, un pull ras-du-cou, la femme a une légère moue, un vêtement qui évoque plutôt une robe... Ils semblent tous les deux dans l'attente de quelque chose, comme suspendus... La dominante bleue n'est pas retenue par Gao, or elle accentue la sensation d'irréalité. Sur le plan plastique, l'opposition du bleu avec le rouge orangé n'est pas un hasard (contraste de deux couleurs complémentaires).

[658] Gao renvoie à ses textes précédents : « Lixing huihua 理性绘画 » [Peinture rationnelle]. *Meishu* nº 8, 1986, p. 41-47 ; *Qiang. Zhongguo dangdai yishu de lishi yu bianjie* 墙。中国当代艺术的历史与边界。*The Wall. Reshaping Contemporary Chinese Art*. [Le Mur. Histoire et limites de l’art contemporain chinois.] Pékin : Zhongguo renmin daxue, 2006, chapitre II, *Zhenshí yu xuwang : cong 'rendao'、'renwen' dao 'rentai'* 真实与虚妄 从'人道'、'人文′到 '人态' [Réalité et invention de *rendao*, *renwen* au *rentai*] p. 70-84.

> Cette peinture, du point de vue de “l’idée *shi* 识”, possède aussi sa propre originalité méthodologique. Elle explore une nouvelle voie entre les narrations différentes du discours réaliste de la Chine ancienne et du surréalisme occidental. C'est précisément et d'avoir conservé les détails narratifs essentiels et d'avoir réduit au maximum la temporalité des détails narratifs, en les figeant complètement en une image spatiale : deux personnes assises, et c'est tout. D'un autre côté, l'œuvre n'a pas adopté le discours dissocié du surréalisme, ce genre de discours qui subvertit radicalement les détails, qui conduit en un monde illusoire, d'une absurdité irrationnelle, illogique. De plus, *Deux personnes sous la lumière de la lampe* ne brise pas les relations élémentaires de l'intrigue, par exemple, les liens rationnels des deux personnes assises là n'ont pas été brisés. Ainsi, la fusion concrète du principe *li,* de l'idée *shi*, de la ressemblance *xing* dans cette œuvre ont créé la caractéristique de l'école du *yi* qui incline vers la “ressemblance *xíng* 形” (sic).
>
> Mais, n’importe quelle forme de la “peinture rationnelle” n’est-elle pas comme le modernisme occidental qui poursuit avec excès ces idées logiques ? Elles penchent toujours vers le *li* parce qu'il tente de montrer certains “principes” du monde et du cosmos. Dans cette école du *yi* qui incline vers le *li*, celui-ci est un ustensile, le *yi* est la Voie [*dao* 道]. En d'autres termes, bien qu'il incline vers le *li*, *li* n'est pas la forme qui contient tout à fait son sens. La forme qui contient le sens est la relation entre *li*, *shi*, et *xing*. Bien que le principe *li* occupe une grande proportion, les relations spatiales entre les trois déterminent le statut réel du *yi*.

Dans l’avant-dernier paragraphe, on doit lire *li* à la place de *xing*, ce que confirme la suite du texte. De plus, dans l’exposition, toutes les œuvres de cette mouvance de la peinture rationnelle sont rangées sous la domination du principe *li.* Je remarque d’ailleurs l’absence de Geng Jianyi, alors que Gao lui consacre ce long passage dans son approche théorique.

En s’appuyant sur d’autres œuvres, respectivement les performances de Zhang Huan et de He Yunchang, Gao délimite respectivement “*yi* qui tend vers *xing*” et “*yi* qui tend vers *shi*”. Dans ces analyses, que ce soit la peinture rationnelle comme celle de Geng Jianyi ou la performance, il ressort finalement une caractéristique commune aux œuvres chinoises, c’est leur fonction métaphorique, mais Gao néglige totalement cet aspect. On a parfois l’impression que lors de ses maniements de concepts, il évite soigneusement cette question, bien qu’il considère le body art (occidental) comme un art métaphorique (62) :

> Dans ce genre d'art [le body art], le corps est une source matérielle de première importance pour l'artiste. Le “body art [*shenti yishu* 身体艺术]” utilise normalement de manière métaphorique des controverses politiques et sociales variées, c'est pourquoi il révèle souvent des sentiments de violence ou d'agressivité.

Je cite deux autres passages qui, il me semble, confirment cette impression. Gao y dénie toute signification politique ou sociale au body art “made in China”, relevant selon lui d'un contexte profond et complexe et du système d'interrelations au cœur de son modèle théorique (59-60) :

> ... Quand les artistes ont choisi les matériaux de la vie quotidienne, par exemple, les vêtements, les ustensiles de cuisine et d'autres médiums pour faire “des œuvres”, le processus du travail manuel quotidien était une image et un espace concret, qui enregistrait le concept de durée et donnait une critique silencieuse de la société et du système. Ici, ce qui est de la plus haute importance, c'est que l'art n'est pas l'œuvre d'art en soi. Concernant ce concept de qu'est-ce qu'est l'art, on ne peut pas trancher depuis les concepts eux-mêmes ou la réflexion rationnelle en elle-même (c'est aussi un concept). Pour trancher on doit recourir aux éléments spatiaux et figuratifs qui semblent avoir une expérience perceptive différente, voire opposée à ce concept. Ce n'est autre que le principe de deux choses qui s'opposent l'une à l'autre et se complètent l'une l'autre.
>
> Nous allons évoquer à nouveau l'art de la performance, par exemple prenons les œuvres *65 kilos* et *12 m* ^{2} de Zhang Huan pour expliquer l'action majeure de *xing* dans cette sorte “d'art conceptuel” qui aurait soit-disant subi l'influence occidentale. Par exemple, l'art de la performance en Occident est une sorte d'art conceptuel, le corps et le spectacle procèdent principalement de concepts, qu'ils concernent les concepts de l'art lui-même ou qu'ils touchent aux concepts de critique sociale. Le corps est semblable à une toile, il contient directement les concepts, c'est précisément dans les années 1960-1970 que le body art (*Body Art*) est apparu [659] . Mais dans les performances de Zhang Huan et d'autres artistes chinois, le pouvoir émotionnel [*ganranli* 感染力] de l'image du spectacle du corps devient l'élément le plus important. *12 m* ^{2} de Zhang Huan ne fait peut-être pas directement appel à un concept en soi et à la critique sociale, à l'inverse il attache beaucoup d'importance au processus et à l'expérience. Le corps est entièrement enduit de miel, il [Zhang Huan] est resté assis dans des toilettes pleines de mouches pendant plus d'une heure, endurant la souffrance, mais il a tenu ferme son idée, assis d'une manière digne comme concentré, comme s'il était assis pour pratiquer la méditation. Malgré l'absence de spectateurs, nous pouvons toujours voir en vidéo le pouvoir émotionnel de son corps. En d'autres mots, ce sur quoi la performance de Zhang Huan a mis l'accent, c'est une forme sans parole et qui ne fait pas

---

[659] Gao se réfère à l'ouvrage de Lea Vergine, *Le body art et la performance : le corps comme langage*. Skira, 2000.

> principalement appel au concept, bien que l'art de la performance soit une forme d'art conceptuel. (Ill. 51)

Un peu plus loin Gao apporte un éclairage sur la pratique de la performance en Chine et donne une clé concernant la perception du corps dans la société chinoise (62) :

> L'art contemporain chinois de la performance semble plus proche du body art (*body art*) occidental du début des années 1960, parce que les artistes performeurs chinois, pour l'essentiel, c'est du point de vue des beaux-arts (ou des arts plastiques) qu'ils ont réfléchi à l'art de la performance et ils n'ont pas tenté de se fondre dans la musique, le cinéma et la danse... D'un autre côté, l'art de la performance en Chine ne considère pas en général le corps lui-même comme un support du concept “art” (comme le body art dans les années 1960 en Europe), mais il le considère comme certains types de corps ritualisés, socialisés. Ces genres de corps ne sont pas seulement en interrelations étroites avec la société chinoise contemporaine et la situation de l'art, ils ont encore plus de liens avec la mentalité traditionnelle qui considère souvent le comportement corporel de l'individu comme un attribut collectif.
>
> L'expression en chinois “*xingwei yishu* 行为艺术” (si on traduit directement en anglais on obtient art du comportement *Behavioral Art*) est traduit depuis l'anglais par l'art de la performance *Performance Art* (en chinois ce serait plus proche de l’expression “*biaoyan yishu* 表演 艺术”). Évidemment, dans la langue chinoise, ces deux termes techniques l’“action - le comportement *xingwei*” et “le spectacle *biaoyan* 表演” ont des différences de sens. Ce concept “action - comportement *xingwei*” n'est pas limité aux actes corporels individuels, en même temps il y a des individus à l'intérieur d'une communauté sociale spécifique qui suivent toutes sortes de normes morales. Cela concerne l'idéologie du collectivisme de la période de Mao Zedong et la tradition confucianiste chinoise. Dans cette tradition, le comportement individuel absolu n'existe pas. Tous les actes individuels sont sociétaux, tous reflètent un certain type d'actes sociaux.
>
> Ce concept traditionnel a injecté dans l'art chinois de la performance des significations sociales intrinsèques, innées [660] . Celui-ci peut apporter des concepts spécifiques, c’est-à-dire c’est un discours symbolique différent de certains modes d’action de la performance dans l'art occidental. Nous devons comprendre que dans l'art de la performance en Chine, au début de son émergence, le concept était déjà premier. Ainsi, dans la performance de Zhang Huan, ce n’est pas le sens qui se trouve dans le concept, mais c’est le pouvoir émotionnel qui dépend de la forme. Les raisons qui l'ont influencé peuvent être nombreuses, dont les rites des religions anciennes, les représentations théâtrales, l'influence de la calligraphie, peut-être aussi l'influence du mode du

[660] Ndtr. soit *neizai de*、*xiantiande shehui yiyi* 内在的、先天的社会意义 : s'il s'agit d'une influence sociale, cela ne peut qu’être acquis ?

> langage corporel dans les opéras modèles de la Révolution culturelle. En conséquence, si on utilise simplement n'importe quel modèle binaire pour déchiffrer [l'œuvre de Zhang Huan], on pourrait alors la déprécier.
>
> Par exemple, si on dit que les toilettes puantes et l'agacement des mouches que supporte intentionnellement Zhang Huan dans *12 m ²* montrent la révolte de l'artiste face aux conditions de vie en Chine, voire à la situation politique, cette formulation est partiale, en joignant bout à bout performance et symboles, elle élimine directement la complexité du contexte profond et des conditions de symbiose, devenant le déchiffrage d'une sociologie facile (l'art en correspondance avec la politique). Cette critique sociale dualiste peut s'employer dans n'importe quel lieu, mais ne peut pas servir pour révéler l'art chinois de la performance, c'est particulièrement vrai de la qualité intrinsèque et des caractéristiques de l'œuvre de Zhang Huan.
>
> Ainsi, pour déchiffrer le body art dans le contexte chinois, il faut exactement partir d'un point de vue non conceptuel, et c'est justement déchiffrer à partir du point de vue de l'interaction de *li*, de *shí*, de *xíng* [661].

Gao décrit ensuite (63-64) une performance de He Yunchang réalisée en 1999 en extérieur. Le site choisi par l'artiste amène Gao à établir une comparaison avec l'œuvre de Fan Kuan (955-1025) [662], peinture monochrome qu'il décrit ensuite dans le troisième chapitre pour démontrer l'impossibilité d'appliquer l'iconologie à la lecture des œuvres classiques :

> Comme exemple proche de Zhang Huan, citons encore *Dialogue avec l'eau* de He Yunchang. L'artiste s'est infligé des coupures aux bras, son corps est suspendu à l'envers à un engin de levage, faisant que le sang sur ses bras s'écoule dans le fleuve. La nature grandiose, les flots rapides avec le corps suspendu la tête en bas constituent un spectacle admirable. Il dépasse de loin les limites du body art, et atteint, malgré les différences de style, la même valeur que *Voyager par monts et torrents* de Fan Kuan (Ill. 52a, 53)
>
> Ici la présence du corps ne refuse ni le spectacle de l'image, ni ne refuse l'idée. Au contraire, elle fusionne *li*, *shi*, et *xing*, de plus elle communique avec une sorte de forme que j'ai appelée "rite [*yishixing* 仪式性]". [...]. Ce rituel est en réalité précisément une méthode de l'École du *yi*, pour déchiffrer certains points de vue

---

661 Zhang Huan lors de cette action de 1994 a toutefois anticipé les "traces" : photographies, vidéos... Gao oublie de préciser un détail qu'un Occidental ne connaît pas forcément : à cette époque, les toilettes étaient collectives, c'est-à-dire que les logements ne possédaient pas de toilettes privées et que le plus souvent dans ces toilettes "publiques", il n'y avait aucune cloison, donc aucune intimité. Quoi qu'en dise Gao, cette réalité chinoise (qui existe encore dans certains quartiers de la capitale) peut expliquer une des raisons du choix d'un tel lieu pour cette performance.

662 Ndtr. 范寬 Fan Kuan, (955-1025) grand peintre paysagiste de la dynastie des Song du Nord. Cette peinture de paysage se trouve au Musée du Palais de Taiwan.

> concrets qui relèvent du concept ou de ce que j'ai appelé "*Yichang*"*yishu* "意场"艺术, art du "champ sémantique".

Gao résume le mode d'emploi de sa théorie en insistant toujours sur les notions de *cuowei* et de *bu shi zhi shi* 不是之是 (*supra* p. 264) (64) :

> Nous pouvons encore trouver beaucoup d'exemples semblables à la désarticulation de *li*, de *shi*, et de *xing* (c'est précisément le "principe du non-principe [*li fei li* 理非理]", l'"idée de la non-idée [*shi fei shi* 识非识]", et la "forme de la non-forme [*xing fei xing* 形非形]"), dont des œuvres qui en apparence sont très réalistes, voire des photographies, et faire l'analyse similaire des œuvres qui semblent tendre vers le modèle "apparence de *yi* (*yixian*g 意相)" [663] qui décrit la ressemblance "*xíng*". C'est tout ce qu'on veut expliquer : nous pouvons tout à fait utiliser des théories de la représentation des arts réaliste, abstrait, conceptuel qui diffèrent de l'Occident pour déchiffrer l'art, particulièrement les phénomènes artistiques non-occidentaux. Nous pouvons être exactement à l'opposé en partant de la désarticulation et de la fusion de *li*, *shi* et *xing*.
>
> Le plus important c'est qu'il nous faut absolument comprendre en fin de compte, qu'aucune analyse ne peut parvenir au sens, soit précisément "les mots ne traduisent pas bien l'idée [*cí bu da yi* 词不达意]", ou bien "le langage ne peut exprimer toutes les idées [*yan bu jin yi* 言不尽意]". Mais des théories visuelles appropriées et leurs méthodes peuvent tout à fait parvenir à "s'approcher du sens".

Les œuvres dans l'exposition

N'ayant pas visité moi-même l'exposition Yi pai *: La pensée du siècle*, je me suis appuyée sur le catalogue pour en prendre toute la mesure. Outre une iconographie soignée, chaque œuvre est accompagnée d'un texte descriptif et d'une analyse. Il s'agit d'un outil efficace pour avoir une vue d'ensemble du projet. L'expression *pensée du siècle* annonce aussi d'une certaine manière l'ambition de Gao, à la fois théoricien et historien d'art, mais désigne-t-il ce siècle-ci qui débute ou le précédant ?

Ternaire est la théorie de l'École du *yi*, tripartie est aussi l'exposition Yi pai *: La pensée du siècle*. La sélection comprend quatre-vingts artistes, dont dix femmes pour soutenir le propos théorique. Parmi ces artistes, vingt-cinq

---

[663] Ndtr : Gao ne donne pas d'équivalent en anglais, la légende du schéma nº 30 est : *Yi Pai* (3) *weighting at likeness – Yi Xiang* (soit tendre vers la ressemblance). Ce caractère *xiang* 相 a de nombreux sens, dont "tirer de l'observation de l'apparence extérieure la connaissance complète d'une personne et de son destin". Opposé à *shi* 实 il signifie : air, expression du visage, physionomie, apparence, forme. Dans le bouddhisme et le taoïsme : Marque, signe distinctif, caractéristique particulière, caractéristiques, caractères spécifiques des choses (Source : *GRN*).

participaient à *China/Avant-garde*, dont Gao était un des responsables. Quinze sur ces vingt-cinq montraient leurs œuvres dans la troisième partie, celle sous l'influence de *li,* le principe.

Gao a réparti les œuvres en trois groupes inégaux, cinq artistes sont montrés dans deux groupes différents et seul Zhu Jinshi est présent dans les trois sections [664] . Seize artistes (dont quatre femmes) sont représentés dans la section regroupant les œuvres dominées par *xing* (la ressemblance), sous la bannière *Wu : yijian* 物——意见 (*Thing: Mind perceiving*) ; Vingt et un artistes (mais aucune femme) illustrent la dominante *shi* (le concept) dont l'intitulé est *Chang: Yizai* 场——意在 *(Mind being present).* Le troisième groupe soit 49 artistes (dont 6 femmes) est régi par *li* et répond à *Ren: Yisi* 人——意思 (*Man: Mind moving*). Que ce soit dans le catalogue ou sur les panneaux d'introduction disposés à l'entrée des salles, le caractère *yi* est traduit par *Mind* en anglais. Si je traduis littéralement les titres chinois, j'obtiens respectivement : La chose : *yi* qui voit (ou vision du *yi*) ; Le lieu (ou le site) : *yi* être ici (présent) (où la présence du *yi*) : l'homme : *yi* qui pense (ou pensée du *yi*). Je dois avouer que j'ai rencontré quelques difficultés à saisir le passage des concepts *li, shi, xing* qui constituent *yi* dans leurs interrelations avec les titres donnés aux trois sections de l'exposition. Les œuvres reproduites dans le catalogue semblent mettre en avant tout autre chose que ce que promet les différents intitulés. Par exemple, pour le premier groupe « La chose, le *yi* qui perçoit », la plupart des œuvres qui ont en commun leur monumentalité sont "abstraites", alors que *xing*, la "ressemblance" est l'élément dominant. De plus, il est difficile de trouver un lien entre elles, par exemple entre les trois immenses triangles en acier posés sur leur pointe de Wang Luyan et l'installation *work in progress Xianghuifang* 香灰房 [Chambre de la cendre d'encens] de Zhang Huan, œuvre constituée de cendre d'encens et de barils d'huile.

Les textes explicatifs d'une dizaine de lignes, qui étaient affichés à l'entrée de chaque section et reproduits dans le catalogue sont rédigés dans un style très écrit avec des citations de textes classiques ou de poésies de la dynastie Tang, et n'aident en rien le visiteur. De plus la version en anglais fait des

---

[664] Cf *infra* en annexe p. 857-859 la liste et la répartition des artistes de l'exposition, réalisée à partir du catalogue.

écarts avec les termes chinois. Je propose une traduction littérale du chinois. *Yi,* dans ce texte est traduit en anglais par *Mind* et désigne *yi* de la théorie :

> Chose: *yi* voit une chose qui n'est pas une chose réelle, elle est l'image que le *yi* atteint. "La chose parle" n'est pas la langue de la chose, elle est la langue que le coeur atteint, les anciens disaient "scruter la quintessence des choses pour acquérir des connaissances". Du *yi* à la chose, ce n'est pas la relation de maître à serviteur, c'est comme "à l'extérieur prendre pour maître la Nature, à l'intérieur suivre les sources de son cœur". Le mot "*zaohua* créateur" à l'origine procède de la nature, il vient aussi de la création, pour cette raison il comprend créer des choses. "Ne pouvoir distinguer le monde de soi-même" ce n'est pas l'absence de désir et le renoncement à toute manifestation de l'ego, c'est dire "en toi il y a moi, en moi il y a toi". Tout le monde sait qu'une chose est un objet que l'on peut voir, ou un objet que l'on peut utiliser, ainsi on dit qu'elle a une "matière", comme si toute chose devait se trouver à "l'extérieur du corps", en conséquence, tout ce que l'œil voit aurait une existence objective. Il n'en est pas ainsi, ce que l'œil voit, en réalité c'est ce que le *yi* voit. Quoique la raison pour laquelle la chose existe c'est qu'elle doit "rester en soi" [*zizai zhitai*]. Dans ce cas, "rester en soi" n'est pas une qualité purement matérielle, c'est plutôt la synthèse [*qihe*] de la pensée (*yi* esprit) humaine et de la chose créée, c'est pourquoi on dit que la résonance des souffles et la résonance intérieure donnent vie et mouvement, la synthèse est un domaine délimité. S'il y a limite, il doit y avoir image. Par conséquent, la raison pour laquelle l'artiste choisit des choses, c'est seulement qu'il ressent des choses, chante son inspiration, exprime son opinion, mais en aucun cas pour forcer, soumettre, contraindre les intentions de ses propres idées (*yi*-esprit). Le *yi* et l'image ont besoin de se respecter mutuellement, pour ainsi pouvoir transmettre le *yi* de l'homme (l'esprit humain). C'est ce que nous appelons le *yi* voit (l'esprit percevant le *yi* qui voit), le *yi* percevant, la synthèse parfaite du *yi* et de voir.

Dans ce court texte d'introduction destiné au public il n'est fait aucune allusion aux trois concepts *li, shi, xing* ni au rôle dominant de *xing* 形 qui renvoie selon Gao à l'art réaliste, ni non plus au *Mono-ha* japonais qui se dit *wu pai* 物派 en chinois [l'École de la chose]. Ce passage reprend quelques expressions de l'esthétique classique présentée dans *Théorie de l'École du* yi, mais ne donne aucune clé pour comprendre les intentions du théoricien-commissaire. Cependant le texte du catalogue (82-85 pour la version en anglais) se veut plus explicite et reprend le discours théorique. Mais tous les points soulignés par Gao – relations de l'artiste avec les matériaux, relations de l'œuvre avec l'espace, relations des œuvres entre elles – sont un peu des banalités. Lors de tout accrochage, un bon commissaire se soucie de ces questions. Gao

précise aussi que la “chose” *wu*, prise dans le réseau de relations autour du concept *yi,* se distingue et de la “chose” du *Mono-ha*, et du ready-made. Il explique aussi le titre choisi *yi jian* (*Mind perceiving*) (86) :

> Pour l'ensemble de la salle d'exposition, il est crucial pour nous d'examiner comment avoir une oeuvre en lien avec les travaux voisins et l’ensemble de l'espace aussi. Sur cet aspect, “*yi pai*” donne simultanément de l’importance à l'objet lui-même, mais ce sur quoi “*yi pai*” se concentre est la relation résultant de l'effet de placer les objets dans l'espace, au lieu de la signification directe de l'objet. Pourquoi l’avons-nous appelé *yijian* ? Nous fusionnons “*jian* 见 [voir]” avec “l'esprit [*yi* 意]”, écartant la raison pure de l'installation, c’est-à-dire la déduction de la raison philosophique et la matérialité du *Mono-ha*, au contraire, nous soulignons les relations spatiales dans leur mouvement, c’est ce que nous appelons “*yi pai*”.

Les œuvres présentées sous ce “*yi* percevant” ou cet “esprit qui perçoit” et qui met en avant le concept de “chose” sont des sculptures ou des installations de grandes dimensions, faisant pour certaines appel à des matériaux bruts, ou vivants (comme les cocons de vers à soie de Liang Shaoji). Des matériaux non pérennes, marqués par le temps (bois pourris de He Xiangyu) ou soumis à des transformations comme les feuilles de papier *xuan* empilées et plongées à mi-hauteur dans des bacs remplis d’encre de Zhu Jinshi. Certaines œuvres utilisent des objets de la vie quotidienne : baignoire (Cai Jin), cercueils d’une minorité du Yunnan (He Xiangyu). D’autres sont carrément illustratives : fil de fer accumulé dans une vitrine de Qin Yufen, obus géants de Xiao Lu, sculptures monumentales en forme de crânes d'animaux en acier de Wang Jin... De même la vidéo de Zhang Peili *Xianchang baodao* 现场报道 [Reportage sur place] est mise en situation avec une carcasse calcinée d’un minibus. Il est difficile de trouver un point commun entre l’ensemble de ces pièces et les tours géantes maladroites de Jiao Xingtao (construites in-situ) ou les longs bois polis suggérant des chromosomes de Yang Xinguang.

Ce qui rapproche dans l’ensemble les artistes de cette section, outre la démesure des pièces, c’est selon moi l’absence de signes identitaires : dans une exposition internationale, leur origine chinoise passerait inaperçue, ce qui ne veut pas dire que ces artistes se soumettent aux normes d’un art international.

Pour la deuxième partie de l'exposition *Locus: Mind being present* ou en chinois *Chang : yizai* 场——意在, *yi,* dans la fusion de *li, shi, xing,* est régi par *shi*, associé à l'art conceptuel. Le caractère *chang* 场 désigne habituellement un espace ouvert (place, aire de stationnement...) ; au sens figuré une "scène" (de la vie quotidienne, de tournage...). Il est rendu ici par le terme anglais *locus*, soit le lieu. Selon Gao, *chang* désigne l'espace environnant (*surrounding*) associé aux activités de l'artiste au travail, mais il ne s'agit pas d'un espace "physique" (Gao ne mentionne pas l'atelier par exemple). *Chang* se distingue ainsi du concept d'espace proposé par les formalistes ou les minimalistes, ou encore tel qu'il est pensé par les artistes du land art ou du *Mono-ha*. Gao rappelle dans le texte du catalogue (147-149) que *chang* est un des éléments de la théorie *yi pai* et qu'il interagit avec *wu* [les choses] et *ren* [l'homme].

On retrouve sous ce label *chang* les démarches défendues par Li Xianting dans *Chapelet et traits de pinceau*. Le processus d'élaboration de l'œuvre, les notions de répétition, d'accumulation, d'infini sont soulignées dans le texte de présentation (d'après la version en chinois) :

> La scène (*chang* 场 ou le champ) : *yi* se trouve dans le *yi* présent [*yizai* 意在], qui signifie la place où l'idée s'arrête. Mais "*yi* présent" n'est pas "*yi* sur place". Ce qu'on appelle être présent apparaît dans une situation concrète, donc beaucoup de "être présent" appartiennent à des catégories physiques. Mais "*yi* présent" est différent, il est ce qu'on appelle l'accord tacite de l'esprit et du quotidien, les actes fusionnent dans la continuité de la répétition naturelle ou de la vie quotidienne non structurée. Donc "*yi* présent" est l'enregistrement et le support de la méditation, mais il n'accorde pas d'attention à la forme physique. Les degrés les plus élevés sont comme dans les expressions "nuage flottant et eau courante", "laisser la nature suivre son cours". Simplicité naturelle, ne pas se soumettre à un travail laborieux sont ses qualités intrinsèques. C'est ce que les anciens entendaient par : "Arroser et balayer, répondre poliment aux questions, c'est cela le principe." En conséquence, l'œuvre d'art ne subit pas la clôture d'un cadre, on ne se soucie pas de différence entre le centre et la marge, au contraire, on est attentif à l'infini du temps et de l'espace, ce que l'on appelle principe du "*dao* engendre un, un engendre deux, deux engendre trois, trois engendre les dix mille choses". Voyage de dix mille *li,* les classiques en dix mille volumes ; les cent mille bouddhas, la Grande muraille de dix mille *li*, toutes [ces expressions] commencent avec "*yi* présent". "*Yi* présent" débute avec le premier pas, s'achève avec l'infini. Vraiment comme ce que dit "les fleurs affligées laissent tomber leurs larmes, agités par les séparations, les

> oiseaux sont éperdus” [665], ou encore comme “Je songe à l’étendue du ciel et de la terre, solitaire, désolé, je fonds en larmes.” Son infini n'est pas l'accumulation de nombres, de quantités, il est ce que l'on nomme les confins [*jingjie* 境界].

Dans le texte en anglais accueillant les visiteurs occidentaux, l’expression *yizai* n’est pas traduite, elle est rendue par la transcription en *pinyin* (*yizai*). Même si cette introduction souffre d’un manque certain de pédagogie, elle est relativement plus compréhensible que la précédente. Dans le texte du catalogue (145-149) Gao associe dans cette section trois thématiques : la méditation, avec les artistes maximalistes, la religion et la culture soulignant comment les œuvres témoignent des croyances et des convictions des artistes et la politique.

Autour de la méditation, outre les artistes pratiquant cet “art abstrait chinois d’un autre genre” (Li Huasheng, Liang Quan, Zhu Xiaohe, Ding Yi, Zhang Yu...), on pouvait voir des œuvres très diverses, plusieurs installations imposantes développant le principe de l’accumulation, de la répétition telles que *Entrer et sortir* [*churu* 出入] – un amas de bûches numérotées et datées – de He Yunchang, *Formes du temps* de Sui Jianguo [666], *Terre nourricière : lit* [*Yingyang tu : chuang* 营养土——床] de Wang Youshen, *Journal* [*liushuizhang* 流水账] – gros livres en terre cuite – de Zuo Zhengyao, *Bouddhas de papier xuan* [*Xuanzhifo* 宣纸佛] de Zhu Jinshi... On y trouvait aussi des vidéos comme *Transe devant la table* de Chen Yongwei [667], des photographies documentant des performances du vidéaste Wang Jianwei. Parmi les œuvres

---

665 Il s’agit d’un extrait du poème *En regardant le printemps* de Du Fu écrit en 757. (Traduction empruntée à Georgette Jaeger) La citation suivante est tirée du poème *Chant du haut de la terrasse à Youzhou* (*Deng Youzhou taige* 登幽州台歌) de Chen Zi'ang 陈子昂 qui vécut de 661 à 702 (Dynastie Tang).

666 Cette œuvre *Shijian de xingzhuang* 时间的形状 (Ill. 54) a profondément marqué Gao Minglu. Elle est montrée en cours d'élaboration (avec l’établi et les outils). Sui a commencé à appliquer sur un bâtonnet de la peinture à l’huile [*youqi* 油漆] de couleur bleue le 25 décembre 2006. Répétant ce geste chaque jour, le bâton a progressivement pris la forme d'une sucette. En mai 2009, lors de cette exposition il a atteint la taille d’un ballon de baudruche. Sui a pris des photographies du processus de transformation, réalisé des moulages, et poursuivi le processus pendant les 22 jours de l'exposition.

667 D’après les explications fournies dans le catalogue au sujet de cette œuvre *Zhuoqiande huanghu* 桌前的恍惚 *Transe devant la table* de Chen, la table travaillée en creux est couverte d'un mélange d'eau et d'encre, l'animation vidéo est projetée sur cette surface sombre. Le son est aussi travaillé, les hauts parleurs tremblent et produisent des ondulations à la surface de l'eau, entraînant une vibration de l'image. L'œuvre commence avec l'écoulement du temps et se termine aussi par l'écoulement du temps. La table dans ce travail représente le côté indispensable de notre vie quotidienne, c'est autour d'une table que l'on a l'habitude de discuter, de travailler, de s'épancher...

questionnant les cultures et la religion, le choix de Gao s'était porté sur les fac-similés de statuettes antiques en terre cuite plongées dans des vitrines remplies d'eau de Ma Yuan, des sculptures-mobiliers de He Xiangyu explorant la culture de la minorité *Naxi*...
Dans la catégorie "politique", Gao a regroupé le travail de Mao Tongqiang, dont le matériau – des milliers de faucilles, – est à prendre comme un symbole ; Wu Shanzhuan dénonçant l'impact de la couleur rouge dans la vie quotidienne ou encore *Les héros ne reviendront plus* [*Yingxiong bu zai* 英雄不再] un film d'animation de Sun Xun réalisé à partir d'une série de dessins à l'encre.

Enfin, la troisième section de cette exposition *Ren : Yisi* rassemble près de cinquante artistes dont les peintres "rationnels" des années 1980. Le texte d'introduction aborde la question du sens :

> L'homme : le *yi* qui pense. *Si* 思*,* penser, c'est la racine de l'homme, le *yi* qui pense, ce n'est rien de plus que le mouvement de *yi*. Dans la plupart des cas, s'il y a mouvement, celui-ci doit avoir une orientation. Avoir une orientation c'est avoir des idées directrices, c'est ce que généralement l'on entend par le "sens". En fait, le "sens" n'est pas fixé, comme le philosophe grec a dit "deux pieds ne peuvent pas marcher dans la même rivière" [668]. Le grand penseur du passé s'exprime comme le Maître se tenant sur la berge disant : "tout passe comme l'eau !" Les deux ont à voir avec le temps, l'espace mais aussi avec le sens. Son noyau est le mouvement. Donc faire une peinture, écrire un texte bien qu'il soit important d'étudier profondément le sens, on ne peut pas s'entêter à le fixer. L'"abstrait" du modernisme occidental s'entête sans doute à fixer le sens, il y a aussi la quête "des mots doivent expriment complètement le sens". La philosophie orientale, ainsi que les philosophes occidentaux qui ont subi son influence, recherchent le domaine "des mots n'épuisent pas le sens". Mais quand l'art montre un état "insaturé", il peut alors évoquer le mouvement, produire le sens, et atteindre ensuite l'infini et le domaine de la liberté. Celui qui est libre est entre le sens et le non-sens ! Donc la grande image n'a pas de forme. *Yi pai* considère points, lignes, surfaces, carrés, cercles comme l'image apparente du mouvement, sans s'opposer ni se substituer au langage, elle est ce qu'on entend par la "grande signification [*da yisi* 大意思]". La grande signification, c'est-à-dire l'univers dans lequel l'homme peut voyager, peut habiter, comment ne serait-ce pas la liberté ?

[668] Héraclite est nommé dans la version en anglais mais non dans la version chinoise.

Gao précise dans le catalogue (218-221) que l'homme n'est pas la figure centrale visible dans les œuvres de cette section, il s'agit en fait de comprendre comment l'artiste insuffle sa pensée dans son travail :

> "*Chang*" met l'accent sur la situation, "*Thing*" sur l'apparence métaphorique, "*man*" souligne une pensée de l'esprit, et donc une idée, une pensée ou un concept, ce qu'un artiste cherche à exprimer dans son travail.

Les œuvres sont réparties en quatre ensembles, le premier regroupant des "peintures rationnelles" – la plupart des œuvres exposées sont anciennes et datent des années 1980 (Zhang Jianjun, Ren Jian, Wang Guangyi) – , elles voisinent avec des œuvres abstraites, formellement proches du maximalisme (Li Shan, Yu Youhan, Lei Hong...) auxquelles sont associées des travaux sur papier de Cai Guoqiang, des installations de Gu Wenda, de Xu Bing... : "les artistes dans cette partie emploient des symboles et des images spécifiques pour délivrer une grande idée profonde, et mystérieuse". L'être humain quand il est représenté dans ces œuvres, n'a aucune caractéristique de race ou de culture, il est "une incarnation d'une pensée ou d'une idée". Le deuxième ensemble concerne l'écriture chinoise que beaucoup d'artistes "utilisent comme outil pour articuler leurs idées en jouant délibérément sur le sens des caractères". Gao précise que chez ces derniers, l'écriture n'a pas de fonction sémantique comme dans l'art conceptuel occidental.
Le paysage est le thème des œuvres de la troisième partie, qui sont "comme des paysages sans être des paysages", mais sont "le réceptacle d'une idée", avec des œuvres de Chao Ge, Su Xinping, Shang Yang, Qiu Shihua... Enfin des œuvres que Gao qualifie d'histoires personnelles (Wen Fengyi, Bing Yi, Yang Zhilin, Li Xiaojing...). Sous l'emblème de "l'homme", Gao montre aussi le travail d'artistes actifs pendant la Révolution culturelle (Ma Kelu, Zhang Wei et Zhou Maiyou). Se revendiquant "artistes amateurs", non affiliés à *Meixie*, formés auprès de maîtres dès l'enfance ou dans le cadre familial, ils affirment une liberté de style, ils sont connus sous l'appellation les "Anonymes" [*Wuming* 无名]. (*supra* p. 249, 250).

De toute évidence, Yi pai *: La pensée du siècle* n'apporte pas réellement d'éléments permettant de mieux comprendre les enjeux artistiques de la théorie proposée par Gao Minglu. La nature du concept *yi* présentée comme

les interactions des trois éléments *li, shi, xing* se perd dans la nouvelle configuration “chose, scène, homme [*wu, chang, ren*]”. Surtout, les textes mettent en avant des préoccupations communes à toute personne engagée dans une réflexion sur l’art contemporain. La quête d’un artiste qu’il soit chinois ou occidental est toujours d’insuffler une idée dans son travail, un commissaire d’exposition sera toujours soucieux de faire “dialoguer” les œuvres entre elles !
Quoi qu’il en soit, Yi pai *: La pensée du siècle* en montrant des pièces de qualité était une exposition représentative des recherches des artistes contemporains chinois.

La recension du livre

Théorie de l’École du yi n’a pas suscité beaucoup de réactions dans la presse occidentale, si ce n’est une mention dans « Naming Rights... » de Craig Clunas (op. cit.) et rédigé à l’occasion de la sortie de *Total Modernity and the Avant-garde in Twentieth Century chinese Art*. Dans ce texte, dont une version en chinois est en ligne sur le site de la revue [669], Clunas ne cache pas son agacement envers Gao. Il fustige, outre l’auto-célébration de ce dernier, qu’il surnomme le “rectificateur de noms”, une “glose redondante” [*rongchang de zhushi* 冗长的注释], un verbiage auto-orientaliste et qualifie les idées développées dans *Yi pai* de “clé magique”. Les longs extraits que j’ai cités ne contredisent pas ce jugement désobligeant. Clunas s’interroge également sur l’attitude de Gao, qui en dépoussiérant des concepts classiques pourrait faire le jeu du pouvoir chinois qui prêche l’harmonie confucéenne comme programme politique.

En dehors des publications célébrant expositions et séminaires organisés avec le label *yi pai*, la théorie de Gao a suscité en Chine plusieurs types de réactions, nourries par le même agacement que celui décelé chez Clunas. Un jeune artiste de Shenzhen (Jiang Yinfeng 江因凤) se gaussant de Gao, qui tel Don Quichotte ose crier à tue-tête, ne ménage pas les métaphores dans un pamphlet publié sur internet en 2009. Il compare maximalisme et *yi pai* à la repique du riz et considère que cette théorie confuse et élémentaire – un char à bœuf – est

669 Mis en ligne le 2 septembre 2011 < http://www.artforum.com.cn/inprint/201107/3774>. Consulté le 12 septembre 2011.

fondée sur des concepts féodaux arriérés, appliqués de manière inappropriée à l'art moderne et contemporain - navette spatiale - :

> La théorie *Yi pai* sert à interpréter la période des Han en Chine, la proto-esthétique est encore utile pour l'art des années floues de l'époque de transition (1949-1956) de l'esthétique classique. Mais concernant l'art contemporain, elle retarde clairement de 2000 ans [670].

Jiang critique sévèrement la vision simpliste que Gao propose de l'art occidental, lui reprochant une méconnaissance de l'art abstrait, et son insistance à ranger sous cette étiquette des artistes chinois manipulant des symboles. Il égratigne l'ensemble des critiques qui persistent à considérer l'encre expérimentale comme un travail abstrait. Pour sa part, il défend une abstraction imperméable aux questions de société ou de politique. Mais si *yi pai* souffre selon l'auteur d'un manque d'académisme, dans ce pamphlet virulent, ce dernier se répète aussi beaucoup et n'avance pas vraiment d'arguments convaincants, le sarcasme ne peut se substituer à une critique digne de ce nom.

Lü Peng ne peut être comparé à ce jeune artiste blogueur. Cependant il a mis en ligne en août 2011 un article pour réagir à la publication du magazine grand public *Xin zhou kan* 新周刊 qui dédiait un important dossier à l'art contemporain chinois à l'occasion du quinzième anniversaire de la revue [671]. L'exaspération de Lü Peng est manifestement causée par les honneurs réservés à Gao dans ce numéro et le fait que ce dernier dénigre les mouvements du pop politique et réalisme cynique, qui se sont développés en Chine, précisément alors que Gao séjournait aux États-Unis. Dans un style qui trahit sa colère, Lü Peng juge que la théorie *yi pai* est un "concept creux". S'adressant à Gao :

> Au cours des dix années, de 1989 à 2000, où étais-tu la plupart du temps ? Tu t'appuies en fin de compte sur quelle base historique convaincante pour juger

---

[670] En ligne sur le blog de l'auteur dont le pseudonyme est Rockink <http://blog.artron.net/space-92759-do-blog-id-270145.html>. Consulté le 9 août 2011.

[671] Il s'agit du numéro 352 paru le 1er août 2011. La couverture est consacrée au dossier controversé intitulé *Duixian zhuyi : chonggu dangdai yishu jiazhi* 兑现主义：重估当代艺术价值 [Dogme de l'argent comptant : réévaluer l'art contemporain chinois]. Le texte de Lü Peng est « Weishenme meiyou Wang Guangyi ? 为什么没有王广义？ [Pourquoi n'y-a-t-il pas Wang Guangyi ?] La traduction du texte complet de Lü Peng est jointe en annexe *infra* p. 853 *sqq*.

> la valeur, la position et le monde intérieur des artistes du pop politique et du réalisme cynique ? Depuis l'année 2000, dans le processus qui a produit une transformation violente de la société chinoise et de la réalité, à part mettre en avant *yi pai*, ce concept creux, qu'as-tu fait en fait ?

D'autres articles concernent le conflit entre Gao Minglu et son vieil ami Liu Xiangdong 刘向东, professeur à l'université Huaqiao de Xiamen dans la province du Fujian. Ce dernier a porté plainte pour plagiat, accusant Gao de s'être approprié son travail, trois textes qu'il avait écrits en 1986, 1999 et 2007 dans lequel il développait les trois concepts *li, shi, xing*, en mettant en avant la notion de *niu* 纽 que l'on peut traduire par "nœud", "lien" ou encore "bouton" [672]. Liu considère que Gao a repris la théorie qu'il propose dans un livre publié en 2007 en l'habillant différemment, à partir des mêmes concepts de base. Il revendique aussi le symbole constitué de trois cercles qui s'entrecroisent et que Gao utilise maintes fois dans son livre. Ce même schéma est devenu le logo du Centre de recherche Gao Minglu.

Malgré les nombreuses similitudes relevées par Liu entre ses idées et le contenu de *Théorie de l'École du* yi, le tribunal a donné raison à Gao Minglu, arguant que le vocabulaire, les concepts de la pensée classique sont du domaine public, les idées ne relevant pas du droit d'auteur. Le plagiat étant défini en Chine comme l'action de dérober à son profit une partie ou la totalité de l'œuvre originale de quelqu'un d'autre, Liu Xiangdong n'a pas pu apporter la preuve que le livre de Gao était une duplication de son propre ouvrage. Cet incident qui a suscité de nombreux commentaires sur internet, a terni l'image de Gao Minglu, car les échanges sur ces questions théoriques qu'il a eus avec Liu Xiangdong lors de conversations amicales ont enrichi sa réflexion. Mais dans la longue liste de personnes remerciées pour leurs diverses contributions, le nom de Liu n'apparaît pas, cette lacune a conduit *Théorie de l'École du* yi devant les tribunaux.

---

[672] Dans un communiqué publié le 3 mars 2010 – en chinois et en anglais – Liu précise ses griefs contre Gao et donne le titre de ses textes en mettant en avant le sens de *bouton* pour le terme *niu* : en 1986 « Niushi yishu 纽式艺术 [L'art boutonné] » (*Buttoning Art*) publié en 2001 dans *Art magazine*, en 1999 « Niushi 纽式 [Boutonnage] » (*Buttoning*), puis trois articles publiés en 2007 dans « Xiangxiang zhuyi xuanyan 象象主义宣言 [Déclaration de la doctrine de l'image-image] » (*Visualization Statement*), *Buttoning Art* et *Visualization statement* ont été rassemblés dans le livre *Visualization*. En ligne sur le site *Beaux-arts du Fujian* <http://www.fjao.com/Print.asp?ArticleID=3525>. Consulté le 8 avril 2014.

Les réactions à la sortie du livre de Gao Minglu sont en général négatives, si on ne tient pas compte des “soutiens” de l’auteur comme son assistant Wang Zhiliang. Dans cette “revue de presse” non exhaustive qui condamne *Théorie de l’École du yi*, je me suis intéressée à la critique plus élaborée de Wang Nanming.

La sentence de Wang Nanming

Plus constructive est la critique de Wang Nanming 王南溟 qui d’une manière générale, défend l‘idée d’un art critique, [*pipingxing yishu* 批评性艺术] et combat les idées de Gao Minglu. Dans plusieurs textes il dénonce la plupart des postulats du “gaoïsme” et apporte une confirmation de mes propres doutes lors de ma lecture des écrits théoriques sur l’abstraction et sur l’école du *yi.* Wang ne se contente pas de dénigrer la pensée de Gao mais par une critique argumentée, il éclaire le lecteur de *Théorie de l’École du* yi*.*

Ainsi, Wang Nanming soulève de nombreux points de désaccords dans « *Dianping “Yi pai lun”* 点评《意派论》 [Critique de *Théorie de l’École du* yi] », texte en deux parties mis en ligne sur son blog en avril-mai 2013 [673] . Les nombreuses critiques publiées à la sortie du livre n’ayant pas été prises au sérieux par Gao Minglu, Wang décide dans cet article de relever quelques unes des erreurs dont est truffé, selon lui, le livre. Ainsi, dans la première partie « Comment “*yi*” peut-il se briser en “*li*”, “*ri*”, “*xin*”? [“*yi” zenme keyi zhe cheng “li”, “ri” “xin” ne* ? （一）——“意”怎么可以折成“立”、“日”、“心”呢 ？] », il réfute dans un style sarcastique l’étymologie du caractère *yi* que Gao Minglu propose à deux reprises dans son ouvrage : Gao “fait tout un plat” [*dazuo wenzhang* 大做文章] de sa “découverte” étymologique, s’amusant à démonter le caractère *yi* [*chaichai “yi” zi wanwan* 拆拆“意”字玩玩]. Ironisant sur les explications que Gao tire du plus ancien dictionnaire de caractères chinois, le *Shuo wen jie zi*, Wang le compare au célèbre lexicologue de la dynastie Qing, Duan Yucai 段玉裁 (1735-1815) qui rédigea un imposant commentaire de ce dictionnaire, le *Duan zhu Shuo wen jie zi* 段

673 Le terme *dianping* 点评 a une connotation de condescendance, le sens précis est “Révision par un écrivain professionnel de l’œuvre d’un amateur, censée guider celui-ci”. Ce texte a été publié en mai 2013 sur le site *Art international* <blog.artintern.net/article/363331.>. Consulté le 12 mars 2014.

注说文解字 [Le *Shuo wen jie zi* annoté par Duan], Wang attribuant à Gao un *Gao zhu Shuo wen jie zi* 高注说文解字 ! Dans ce texte, il démontre comment Gao tord l'étymologie du caractère *yi* pour établir un lien avec la "vie quotidienne" et ainsi ancrer *yi* dans l'art contemporain chinois.

Dans la deuxième partie de ce texte mise en ligne le 1er mai 2013 et intitulée « Wanquan duibushang : Zhang Yanyuan de "*li*", "*shi*", "*xing*" yu xifang yishu de "chouxiang", "guannian", "xieshi" 完全对不上：张彦远的"理"、"识"、"形"与西方艺术的"抽象"、"观念"、"写实" [Entièrement en désaccord : "*li*", "*shi*", "*xing*" de Zhang Yanyuan et "abstrait", "conceptuel" et "réaliste" de l'art occidental] », Wang revient sur le parallèle douteux que fait Gao entre les concepts de la dynastie Tang et l'art occidental. Toujours avec ironie, Wang note que Gao a découvert que l'art abstrait, l'art conceptuel et l'art réaliste de l'Occident existaient déjà à l'époque de Zhang Yanyuan ! Il résume ainsi la thèse de Gao :

> Ce que l'Occident a, nous l'avons depuis longtemps, et l'art de la synthèse ou de la fusion de *li, shi, xing* que nous avons, l'Occident ne l'a pas. Si nous utilisons la synthèse ou la fusion des trois éléments *li, shi, xing* des temps anciens, alors l'art chinois peut dépasser l'Occident.

Le principal reproche vise la décontextualisation des termes du traité de peinture des Tang, qui n'ont en fait strictement rien à voir avec les concepts de l'art occidental [674]. Les trois notions *li, shi, xing* concernent l'époque archaïque, les exemples sont pris dans le *Livre des Mutations* (*Zhou Yi*). Comment peut-on dire que les devins qui interprétaient les signes du Ciel faisaient de l'art conceptuel, se demande Wang Nanming. En établissant des relations non valides, Gao fait un amalgame de concepts d'époques et de lieux absolument différents, fausse le sens des mots [*qianqiangfuhui* 牵强附会] et fabrique une théorie élémentaire confuse et embrouillée. Plus loin dans l'article, il lui reprochera de piocher à sa convenance dans le cours de l'histoire, d'y greffer des situations de manière arbitraire, entraînant un discours théorique qui reste dans le vague et parle à tort et à travers [*buzhao bianji* 不着边际, *huyanluanyu* 胡言乱语].

---

[674] Sur cet ouvrage de Zhang Yanyuan, on peut se reporter aux longs extraits traduits en français par Yolaine Escande, *op. cit*. tome II, p. 602 *sqq*.

Wang propose ensuite une recontextualisation et une analyse des *Annales des peintres célèbres des dynasties successives*, [*Lidai minghua ji* 历代名画记] de Zhang Yanyuan, dont beaucoup de passages sont une compilation de citations, texte écrit à l'époque pour défendre le statut de la peinture, dépréciée par ceux qui privilégiaient la langue (orale ou écrite *yuyan wenzi* 语言文字). Il montre comment Gao se sert d'une infime partie de ce texte pour justifier sa théorie. Les concepts *li, shi, xing* de la proto-culture chinoise (trois modes d'apparition de l'image) n'ont jamais eu de lien avec des qualités abstraite, conceptuelle ou réaliste, mais ont progressivement engendré l'art de "transcrire l'essentiel [*xieyi* 写意]" – "entre ressemblance et non ressemblance [*si yu busi zhijian* 似与不似之间]" – le sommet de la peinture traditionnelle chinoise (*supra* p. 554), un style pictural qui privilégie le sens plutôt que l'apparence. Wang note la différence entre l'étude des caractères [*zixue* 字学] à laquelle se réfère *tushi* 图识 et l'étude de la calligraphie [*shuxue* 书学]. Dès l'époque de Zhang Yanyuan, bien que la calligraphie soit fondée sur l'écriture, dans le processus d'appréciation, il s'agissait bien de deux domaines théoriques distincts. Ainsi *shi* n'a rien à voir à l'époque du Zhou Yi avec la calligraphie, et les critères d'appréciation de la calligraphie n'ont aucun lien avec l'art conceptuel [675] . Convoquer un auteur comme Zhang Yanyuan afin d'inscrire l'art chinois actuel dans une tradition relève des démarches en vogue dans les années 1980 de "la recherche des racines". Wang avait déjà en 2008 condamné ce procédé dans un texte dont l'intitulé mordant était : « L'orientalisme manifeste-t-il son pouvoir merveilleux ? : le système théorique de l'unité totalisante de Gao Minglu et les applaudissements de Zhou Yan » [676].

Selon Wang, la théorie de Gao est légitime dans un seul cas, celui correspondant à "transcrire l'essentiel" : peinture et calligraphie sont parvenues à une sorte de fusion [*huihua shufa hua* 绘画书法化] en partageant

---

[675] Concernant la calligraphie, Wang Nanming rappelle deux de ses ouvrages dans lesquels il a abordé ces questions dès 1991 : *Shufa piping lilun shi* 书法批评理论史 [Histoire des théories critiques de la calligraphie] (1991) et *Lijie xiandai shufa : shufa xiang xiandai he qianwei de yishu zhuanxing* 理解现代书法: 书法向现代和前卫的艺术转型 [Comprendre la calligraphie moderne : la transformation artistique de la calligraphie vers le moderne et l'avant-garde] (1994), tous deux édités par les Éditions éducatives du Jiangsu [*Jiangsu jiaoyu* 江苏教育].

[676] Soit « Dongfang zhuyi zai xianling ? : Gao Minglu de "Zhengyixing" lilun tixi yu Zhou Yan de Zhangsheng 东方主义在显灵?——高名潞的"整一性"理论体系与周彦的掌声. » Texte daté de mai 2008, paru dans *Jinri yishu*, nº 2.

les mêmes préoccupations techniques se rattachant à *shi* et à *xing.* Lorsque la peinture chinoise traditionnelle combine *shi* et *xing* à *li* qui concerne l'éthique et la contemplation de la nature, elle s'élève au degré *xie yi* 写意 "transmettre l'essentiel", dans lequel *yi* est bien le concept présenté par Gao Minglu : la théorie *yi pai* que Wang considère comme le modèle de "transmettre l'essentiel" [*xieyi moshi* 写意模式] ne peut donc s'appliquer que dans ce cas, celui d'une peinture que Shi Tao ramène à un "unique trait de pinceau [*yi hua* 一画]" . Or j'ai cité ci-dessus (p. 554) le passage dans lequel Gao distingue *yi* de *yi pai* et *yi* de *xie yi*, plus proche selon lui, d'une préoccupation technique. Ce style pictural *xie yi*, mot à mot "écrire le sens" et qui désigne aussi le croquis, l'ébauche, l'esquisse, est selon Wang "le prolongement qui se fonde sur la pensée originelle", il est un mode commun à l'humanité.

L'opposition binaire – le travers de toute la pensée occidentale ou encore "l'énigme insoluble" selon Gao – est aussi soumise au crible de l'analyse de Wang : pour ce dernier, Gao confond division [*fenlie* 分裂] et différenciation [*fenhua* 分化]. Différencier *li, shi, xing* est indispensable pour que l'art se développe dans une riche diversité. Wang réfute l'affirmation de Gao qui soutient que l'art chinois aurait réussi à fusionner en *yi* l'abstraction, le conceptuel et le réalisme de l'Occident. Il critique aussi l'usage inconsidéré du concept de représentation. Wang a manifestement une attitude ouverte envers les idées occidentales et ne s'enferme pas dans un nationalisme culturel, dont le danger sur le plan théorique est de fausser le raisonnement (piège dans lequel semble être tombé Gao). Wang précise :

> Selon nous, si nous ne considérions pas les théories de l'art occidentales en tant qu'occidentales, mais seulement en tant que théories de l'art, alors nos théories chinoises pourraient tout à fait les utiliser pour améliorer les bases de l'édition et nous n'aurions tout simplement pas besoin de refuser un rapprochement, de devoir retourner au *tuzai* 图载 dont parle Zhang Yanyuan pour décrire l'art. Dans le modèle de transcrire l'essentiel, *yi pai* ne peut qu'utiliser les *li, shi, xing* grandioses mais mal appropriés puis répéter encore et encore que *li* est devenu le *chan*, *shi* le symbole. Les problèmes de *xing* se sont transformés en une simple classification, comme la "peinture rationnelle", le "maximalisme" (Gao Minglu pense que ce sont les deux concepts spécifiques d'*yi pai*), ensuite la description de leurs valeurs se change en un tout qui est le *yi* de *yi pai*. Ce centralisme de *yi* n'est pas seulement devenu la seule interprétation de l'art contemporain chinois mais stipule que les artistes

> contemporains chinois ne peuvent que devenir *yi pai,* tous ceux qui ne sont pas *yi pai* sont l'énigme insoluble de l'Occident. Dans le cadre [défini par] Gao Minglu, *yi pai* a reçu une telle mission, en finir avec l'énigme insoluble de l'histoire de l'art occidental.
>
> *Yi pai* ramène le conceptuel, l'abstrait, le réalisme de l'Occident à la théorie de la représentation. Le sens de cette théorie de la représentation est en d'autres termes de considérer *li, shi, xing* comme des buts objectifs, ils n'ont trouvé que le réalisme, l'abstrait et le conceptuel, et *xing, li, shi* de *yi pai* sont unis en *yi* et parviennent à la fusion. "Je suis en toi, tu es en moi", cette manière de s'exprimer apparaît fréquemment dans *Théorie de l'École du* yi de Gao Minglu. En fait la raison pour laquelle cette *yi pai* ne peut pas se mêler de critique de l'art contemporain chinois est que Gao Minglu lui-même ne peut pas résoudre les contradictions théoriques. Le contexte de "*yi pai*" en fait est *xie yi,* et l'art abstrait, l'art conceptuel mêmes de l'art contemporain chinois ne peuvent pas utiliser *xie yi* comme moyen de compréhension (sans doute, la critique de l'art moderne et contemporain chinois la plus vulgaire prend toujours "la grande image n'a pas de forme" pour interpréter la peinture abstraite). C'est pourquoi une critique ne peut avoir un nouveau paradigme qu'en entreprenant un nouvel assemblage d'un contenu ancien avec un nouveau cadre et non en prenant de nouveaux concepts qu'elle fourre obstinément dans de vieux modèles. *Yi pai* de Gao Minglu c'est précisément fourrer avec obstination les trois concepts réaliste, abstrait, conceptuel dans *yi pai*. Ensuite sur le plan logique, c'est simplement un cercle sans fin.

Ensuite Wang se demande si les trois concepts de Zhang Yanyuan – *li, shi, xing* – existent bel et bien dans l'histoire de l'art occidental, puis à quel type d'art peut appartenir leur fusion. Il critique le détour par le structuralisme et le post-structuralisme que fait Gao pour distinguer la synthèse dans l'art chinois de la séparation dans l'art occidental. Il dénonce sa lecture partiale de l'histoire de l'art et sa prétention à imposer la théorie *yi pai* comme nouvelle pensée du XXIe siècle. Wang corrige plusieurs exemples puisés dans les écrits occidentaux, et considère donc comme une chimère les relations entre *li, shi, xing* et art abstrait, art conceptuel et art réaliste. Revenant sur la vision caricaturale que Gao propose de l'art occidental – un art figé dans une opposition binaire et entravé par la théorie de l'imitation – Wang rappelle que le style *xie yi* de la Chine ancienne est aussi une forme d'imitation, avec des caractéristiques que l'on peut rapprocher de l'art égyptien ou de l'art grec, mais il n'a jamais évolué vers la représentation de l'espace illusionniste. Wang définit l'art abstrait occidental, en se basant sur Roger Fry et Clement Greenberg, comme une recherche contre l'espace illusionniste de la

Renaissance, et l'art conceptuel en référence à Bürger, comme une volonté d'abattre les frontières entre l'art et la vie en subvertissant la définition de l'autonomie de l'art, un retour à "une sorte de tradition de l'art". La séparation que décrit Gao entre art réaliste, abstrait, conceptuel n'est dans l'art en général, qu'une différenciation en trois orientations, que l'on ne peut concentrer dans une théorie totalisante comme *yi pai*, et qui ne conduit pas non plus aux notions de "*li fei li*", "x*ing fei xing*", "*shi fei shi*" débattues par Gao. Utiliser la théorie de Gao pour critiquer l'art chinois c'est "parler pour ne rien dire".

Dans le texte intitulé « *Gongmin yuan : yi pai de lixiangguo yu zhengzhi kongbu : dianping "yi pai lun"* 公民院: 意派的理想国与政治恐怖——点评《意派论》 [Institut citoyen : Royaume d'utopie d'*yi pai* et terreur politique : commentaire de *Théorie de l'École du* yi] », Wang précise qu'il est le premier en 2004, à avoir critiqué la notion de modernité chinoise totalisante chez Gao Minglu, qu'il considérait à l'époque comme une faute théorique [677]. Dans cet article de 2013, il constate que Gao persiste dans son erreur. Il lui reproche sa vision dichotomique de la modernité, de la société occidentale et de son système politique. Il critique essentiellement l'ambition d'envisager la théorie *yi pai* comme méthode de gouvernement. Dans son article il reprend de très longs extraits du quatrième chapitre de *Théorie de l'École du* yi. Wang dénonce une mauvaise interprétation de Foucault, et conteste aussi la méthode comparative utilisée par Gao, (individualisme d'un côté, collectivisme de l'autre), méthode aujourd'hui selon lui obsolète. En confondant "différenciation [*fenhua* 分化]" et "séparation [*fenlie* 分裂]" des pouvoirs, le modèle politique de Gao Minglu, construit sur la notion *bu shi zhi shi,* engendre selon Wang un "royaume d'utopie" et ouvre la voie au totalitarisme :

> ... la modernité culturelle et la modernité sociale sont différenciées mais non séparées, dans le développement de la société moderne, ces deux sortes de modernités affirment leur quête d'indépendance respective, mais elles sont aussi l'une et l'autre en interaction. Cette interaction est le processus constant d'ajustement de la société et de la culture qui se critiquent et se testent

[677] Article intitulé « Jin yi bu tui shi bu : ping Gao Minglu de "Zhongguo xiandaixing"《进一步退十步: 评高名潞的"中国现代性"》 [Avancer d'un pas, reculer de dix : critique de la "modernité chinoise" de Gao Minglu] ». *Yishu pinglun* 2004, nº 7 (*Art criticism*) (mensuel), p. 48-51.

> mutuellement. Le problème de Gao Minglu est de comprendre la différence comme une division, il délimite la structure de la modernité de ces interactions mutuelles en une opposition binaire. [...] ... cette structure non divisée est précisément le 'je suis en toi, tu es en moi" qu'affectionne Gao Minglu, selon la fusion et la synthèse des trois éléments *li, shi, xing* de son *yi pai*. C'est ainsi qu'il utilise le cadre de la théorie *yi pai* pour établir ce qu'il nomme la société et la structure des pouvoirs idéales, soit un parlement du non-parlement, une justice de la non-justice, une administration de la non-administration. Son résultat est précisément la non séparation des trois pouvoirs. Bien sûr, Gao Minglu a encore une remarque brillante, il faut fonder un institut citoyen [*gongminyuan* 公民院] qui puisse décider directement des affaires de la nation. [...]

Pour Wang le principal danger du modèle de Gao est d'engendrer des tyrans, il ne peut conduire qu'à un état totalitaire. Il stigmatise sa naïveté politique et son interprétation erronée de la modernité :

> Les totalitarismes socialistes en proviennent, tous les pouvoirs reviennent au peuple et l'institut citoyen qu'imagine Gao Minglu, excepté la façon de le nommer, ses qualités particulières et le résultat de son développement sont sûrement pareils, c'est finalement évoluer vers la tyrannie de la majorité et la tyrannie personnelle qui est derrière. C'est spécialement la voie élitiste de gouvernement que Gao Minglu propose. Si les trois pouvoirs ne sont pas séparés, l'institut citoyen peut décider directement du législatif, de la justice, de l'exécutif. La meilleure élite peut aussi se transformer en tyran. [...] ce ne peut être qu'une bonne société impériale et une société despotique totalitaire au nom de la bannière du socialisme. Inutile de dire que Gao Minglu est là-dessus dans une naïveté en science politique. Ce qui est terrible c'est que face à une société politique qui a déjà créé tant de souffrances, il n'a eu aucune capacité de réflexion. La séparation des trois pouvoirs n'est pas une structure sociale parfaite. Les sciences politiques contemporaines et les théories démocratiques jugent encore constamment les problèmes existants dans les sociétés démocratiques. C'est pourquoi celles-ci se réforment et se régulent constamment. Gao Minglu, pour empêcher la société de se confiner dans une séparation des pouvoirs, considère encore comme une opposition binaire la différenciation de la modernité culturelle et de la modernité sociale. En fait il n'a rien compris à la modernité. Ses connaissances de la calamité de la non-modernité en Chine sont insuffisantes.

Dans un autre texte [678] adressé plus directement à Wang Zhiliang, l'assistant de Gao Minglu, Wang Nanming rappelle que *Théorie de l'École du* yi a suscité

---

[678] Soit « Kezhou qiujian yu houzhimin fan piping : hui Wang Zhiliang 刻舟求剑与后殖民反批评——回王志亮 [Entêtement stupide et contre-critique du postcolonialisme : répondre à Wang Zhiliang] », publié dans le magazine *Yishu dangdai*, 2012-9, p. 50-54.

lors de sa publication une multitude de critiques auxquelles lui-même n'a pas daigné participer, Gao n'apportant dans ce livre aucune idée nouvelle depuis son concept d'unité totalisante contre laquelle Wang s'était élevé en 2004. Convoquer la culture du passé comme le fait Gao Minglu dans *yi pai* ne s'inscrit pas dans le même contexte que la "recherche de racines" en vogue au début des années 1980, amenant de nombreux intellectuels à examiner les relations entre Orient et Occident dans le domaine de l'art. Wang Nanming lui-même a tenté à cette époque de proposer une hypothétique filiation entre la calligraphie et l'expressionnisme abstrait. Ses nombreuses recherches lui ont permis d'acquérir une maîtrise des notions abordées dans le livre de Gao. Trois décennies après, un tel retour au passé lui fait dire que la pensée de Gao est une "comparaison forcée du nationalisme culturel [*guocui zhuyi de bifuxing siwei* 国粹主义的比附性思维]". Pour Wang, Gao se contente de répéter ce que d'autres ont déjà dit avant lui. Sa seule invention serait "la subversion des théories de la représentation occidentale". Mais ce sous-titre donné au livre provoque une remarque railleuse de Wang :

> ... ce terme "subvertir" a le sens de révolte, c'est donc que Gao Minglu est un révolté, il considère toute l'histoire de la théorie occidentale comme un ennemi total, puis il utilise *yi pai* pour se révolter.

Wang dénonce le vocabulaire employé par Gao, très déstabilisant pour un Occidental, que j'ai mentionné ci-dessus :

> L'unité totalisante de *yi pai* jusqu'au bout se change en un seul slogan : le non-être de l'être, l'être du non-être [*shi zhi bu shi, bu shi zhi shi* 是之不是，不是之是], c'est comme de dire que toutes les questions que vous voulez discuter sont dans mon *yi pai*, que dans cette chose-ci il y a cette chose-là, dans cette chose-là il y a cette chose-ci, c'est comme un tout inclus dans un désordre, n'importe quoi est dans le champ de cette *yi pai*. [...].

Avec un tel slogan, Gao peut donc renverser à son avantage toute discussion, ainsi Wang qualifie sans ménagement la théorie de l'École du *yi,* de théorie grandiose mais vaine, de fossile vivant [*huohuashi* 活化石] et la compare à l'oiseau maléfique à neuf têtes [*jiutouniao* 九头鸟], expression désignant aussi une personne rusée.

L'étude de Liao Shangfei

J'ai mentionné au début de ma thèse (*supra* p. 85 et p. 159 *sqq*.) les écrits de ce jeune critique formé au SFAI où enseignent précisément Gao Minglu et Wang Nanming. Dans un ouvrage paru en 2011, il propose de comparer les théories de Gao Minglu et de Wang Nanming que tout semble opposer [679]. Je présente ci-dessous son point de vue sur la théorie de Gao à laquelle il consacre la première partie du livre (12-53), la deuxième partie plus développée concerne les positions de Wang Nanming (55-130).

D'une manière générale, Liao Shangfei est très critique à l'égard du nationalisme culturel et des auteurs qui font appel à la sinéité (*supra* p. 159 *sqq*.). De même, il condamne le retour systématique à la tradition. Il plaide pour la reconnaissance des emprunts à l'Occident dans l'art contemporain chinois, affrontant le risque d'être accusé de "traître à la patrie" [680]. Dans l'introduction de son livre, il résume les motivations de son projet : le retour d'Oliva en Chine – un "re-débarquement" [*zaidu denglu* 再度登陆] [681] – et les discussions qu'il a eues avec James Elkins lors d'un colloque organisé au

---

[679] Il s'agit de *Yi pai yu pipingxing yishu. Liang zhong lilun de bijiao yanjiu piping* 意派与批评性艺术。两种理论的比较研究与批评 *A Critical and Comparaison Study on Art Theory of Yipai and Critical Art.* [École du *yi* et Art critique : étude critique et comparative de deux théories de l'art].

[680] Liao Shangfei a développé son argumentation dans « Fansi jin sanshi nian Zhongguo yishu : jianlun "huigui chuantong" zhe yi celüe de dijixing 反思近三十年中国艺术——兼论"回归传统"这一策略的低级性 [Repenser l'art chinois des trois dernières décennies : traiter de la bassesse de la stratégie du "retour à la tradition"].

[681] Liao fait référence à une exposition organisée par Oliva en avril 2010 (qui s'est tenue à Pékin, au NAMOC dont le titre était *Weida de tianshang de chouxiang : 21 shiji de Zhongguo yishu zhan* 伟大的天上的抽象——21世纪的中国艺术展 [Grande abstraction céleste : artistes chinois du XXIe siècle]. Le titre en anglais était *The Great celestial abstraction*. L'exposition regroupait 15 artistes, dont plusieurs étiquetés par Gao Minglu de "maximalistes" ou d'"*yi pai*" : Liu Gang 刘刚, Lei Hong 雷虹, Li Huasheng 李华生, Liang Quan 梁铨, Liu Xuguang 刘旭光, Li Xiangyang 李向阳, Ma Kelu 马可鲁, Meng Luding 孟禄丁, Tan Ping 谭平, Xu Hongming 徐红明, Yu Youhan 余友涵, Zhang Hao 张浩, Zhang Jianjun 张建君, Zhang Yu 张羽, Zhou Yangming 周洋明.

SFAI en 2010. Liao y est intervenu en présentant quatre critiques Oliva, Li Xianting, Gao Minglu et Wang Nanming [682].

Après avoir souligné quelques points litigieux dans l'ouvrage de Gao (12-13) – le "décalage" [*cuowei*] "tiré par les cheveux" [*qianqiang fuhui* 牵强附会] de la comparaison entre l'art classique chinois et l'art contemporain occidental, la distinction entre les termes méthode et méthodologie, le recours aux oppositions binaires dont il distingue les pertinences, celles qui visent à connaître la vérité (les oppositions forme/contenu, sujet/objet...) de celles dont on cherche à tirer un bénéfice (Orient/Occident), Liao se propose de comprendre et d'évaluer la théorie *yi pai* qu'il considère non comme une méthode critique mais comme une "discussion sur les méthodes". Il précise aussi dans son introduction qu'opposer les cultures orientales et occidentales n'a pas le moindre sens et entraîne des effets négatifs. Il est critique sur un tel mode de pensée qu'il juge peu productif :

> Si avec le développement et les pratiques de plusieurs décennies d'intégration de l'économie mondiale, du pluralisme des structures politiques et des systèmes culturels, on n'obtient comme auparavant qu'une "conscience d'une guerre froide culturelle", alors cette tragédie ne peut être attribuée qu'au retard, à l'infériorité des modes de pensée et des concepts culturels des universitaires, des commentateurs, des critiques et des commissaires chinois.

Dans une première partie, Liao explicite l'ambition de Gao : fonder une méthodologie de l'art contemporain chinois, un projet déjà en germe dans son livre d'une centaine de pages, édité en 2006, dans lequel il revendiquait une alternative à la rhétorique occidentale : *Linglei fangfa, linglei xiandai*, 另类方法 另类现代 *Special Method in Kind, Special Modernism in Kind*. [Mode d'un autre genre, moderne d'un autre genre]. Liao résume, avec pertinence – selon moi – en deux orientations le développement de l'art de ces trente dernières années en Chine. La première est sensible à la situation politique (Révolution

---

[682] Les actes de ce colloque ont été publiés par Elkins en 2011 sous l'intitulé *Criticism : Theory and Practice in Globalization* (*Piping lilun yu piping shijian : kuaguo zhihou*. 批评理论与批评实践: 跨国之后. [Théories et pratiques de la critique : après la globalisation]. (Le titre de l'intervention de Liao est « Xin guannian huihua: cong Aoliwa de Zhongguo chouxiang luoji qieru taolun 21 shiji de Zhongguo huihua 新观念绘画——从奥利瓦的中国抽象逻辑切入讨论21世纪的中国绘画 [La nouvelle peinture conceptuelle : discuter de la peinture chinoise du XXIe siècle à partir de la logique de l'art abstrait chinois d'Oliva] », p. 42-44. Il est amusant de noter que le livre de Liao reprend exactement le graphisme de cette édition, bien que l'éditeur ne soit pas le même. (Alte Brücke Verlag de Pékin pour les actes du colloque, Shanghai Shudian pour le livre de Liao.)

culturelle, post-révolution culturelle avec la peinture de cicatrices, les jeunes instruits, la peinture du terroir, la Nouvelle ère, le pop politique, le réalisme cynique, l'art criard... que Liao rapproche de la théorie du reflet, et qui a su séduire le marché, faisant de l'ombre à la deuxième, "non révolutionnaire", tournée vers des questions artistiques. Liao cite dans cette voie d'un art pur, des "grands maîtres" de peinture à l'encre, tels que Shi Lu 石魯 (1919 – 1982), Lin Fengmian 林风眠 (1900-1991), Huang Qiuyuan 黄秋园 (1914-1979), Chen Zizhuang 陈子庄, Wu Guanzhong 吴冠中 (1919-2010) et Huang Yongyu 黄永玉 (né en 1942), puis les peintres du groupe "les Anonymes", ceux des Étoiles, la nouvelle vague de 85 avec l'encre expérimentale, les nouveaux médias. C'est selon Liao cette deuxième voie qui est porteuse en profondeur de la modernité culturelle. C'est elle aussi qui retient l'attention de Gao Minglu.

Liao oppose ensuite le concept de "modernité totalisante [*zhengyi xiandaixing* 整一现代性]", à la base de toute la réflexion de Gao, à la modernité divisée [*fenlie xiandaixing* 分裂现代性] de l'Occident. Il rappelle les deux autres concepts controversés "maximalisme" et "y*i pai*" qui en découlent et, en lui empruntant son vocabulaire, sa conception "régionaliste" de la modernité, Liao (18) pointe une "erreur" de Gao : la modernité en Chine a bien produit des différences avec la modernité occidentale mais sans être pour autant "une modernité d'un autre genre". La séparation en Occident de la société et de l'esthétique que Gao dénonce dans ses différents ouvrages est selon Liao (20) le résultat du travail des intellectuels : la culture, la réflexion théorique doivent préserver une certaine indépendance. Liao souligne une faiblesse dans le raisonnement de Gao en présentant dans le domaine de l'art une modernité chinoise non séparée de la société, de la politique... Il soulève la relation entre l'unité [*zhengyi* 整一] que revendique Gao, et pour laquelle il n'apporte aucune preuve, et un système politique totalitaire comme la Chine, où rien ne peut exister à côté du pouvoir officiel, cette unité est donc une contrainte, aussi ce que cherchent les acteurs de la modernité, c'est la différenciation [*fenhua* 分化] (21). Liao ajoute que la matrice de cette modernité totalisante que prône Gao, s'il s'agit bien d'une modernité, est la modernité divisée qu'il réfute. Liao dans ce livre (22) conforte son point de vue sur la sinéité dans sa critique du concept de modernité totalisante : "Ce qui est

certain, c'est que plus on attache de l'importance à l'identité en négligeant la rationalité, la vérité, plus on est anxieux". Gao est donc quelqu'un de très préoccupé, Liao compare sa quête – l'indigénisation de la modernité – à l'indigénisation du socialisme recherchée par les politiciens. La modernité n'est pas un problème de décalage, mais de différence de points de départ. Dans ses ouvrages, Gao n'a jamais démontré que la modernité qu'il préconise est en avance sur la modernité occidentale. Liao suggère qu'elle peut tout aussi bien être due à une attitude rétrograde (22). Tout comme Wang Nanming, il pointe le danger du despotisme derrière cette volonté d'unité, une maladie absolue [*juedui de bibing* 绝对的弊病], une tragédie, et en aucun cas le symbole d'un quelconque progrès. Ce concept de plus n'est pas un outil critique, il est un produit de la théorie du reflet. Liao va plus loin, l'unité totalisante est semblable à la volonté d'hégémonie dans l'unification impériale [*dayitong* 大一统]. Liao se demande si la modernité de Gao est moderne, et s'il peut y avoir en Chine une modernité de nature chinoise. Il répond par la négative (23) :

> En considérant l'espace et le temps, la modernité est neutre, elle ne s'appelle ni occidentale, ni chinoise (orientale). Ce n'est qu'en considérant la modernité et la nature avant-gardiste qu'elle implique comme une modernité et un avant-gardisme universels qu'on pourra en outre en discuter. Évidemment, on peut voir partout dans le discours et les écrits de Gao Minglu la mentalité de guerre froide de la culture opposant Orient/Occident. Bien qu'il ait résumé les nombreuses différences des cultures chinoises (orientales) et occidentales, ses nombreuses réflexions se répandent finalement en un cri [683], une protestation de style nationaliste, parce qu'il n'a pas pris comme objectif d'établir, d'explorer la raison, la vérité : ses très nombreuses réflexions sont fondées sur la base d'une unité nationale. En un mot, les questions auxquelles Gao Minglu est le plus attentif ne sont pas qu'est-ce qui est rationnel, mais qu'est-ce qui est chinois, qu'est-ce qui est constant dans la culture traditionnelle chinoise, qu'est-ce qui, dans la culture chinoise, peut se confronter à la culture occidentale. La confrontation des pensées traverse [son œuvre] du début à la fin, l'opposition des mentalités s'étale partout, cela réduit fortement la pureté et la rationalité de la théorie conçue par Gao Minglu.

Liao Shangfei consacre ensuite plusieurs pages au concept *yi* de *yi pai*, censé élucider les relations entre l'esthétique traditionnelle chinoise et l'art contemporain. S'il s'agit du concept classique, son application à l'art

[683] Liao reprend ici le titre du livre de Lu Xun *Nahan* 呐喊 [Le cri].

contemporain n'a aucune efficacité et n'est d'aucun secours pour la critique. *Yi* dans la culture chinoise est une entité mystérieuse [*shenmi de cunzai* 神秘的存在], proche de la résonance intérieure [*qiyun* 气韵] et que Gao utilise selon deux sens : celui d'intention [*yijing* 意境] de l'esthétique traditionnelle, et celui de signification du langage actuel. Il entrecroise librement ces deux sens en recourant aux théories occidentales et aux textes classiques, créant ainsi une confusion chez le lecteur, et transforme *yi* en un concept fourre-tout [*wu suo bu bao* 无所不包], dont il propose une explication peu rigoureuse. Citant la définition donnée par Gao (*supra* p. 563) Liao (25) se demande quelle est la référence exacte de *yi,* quelle est la nature des relations entre *yi* et les notions occidentales (concept, abstrait, expression...). Le mélange auquel se livre Gao n'aboutit qu'à une notion floue, mal délimitée, non scientifique, qui ne rejette rien tout en semblant rejeter toutes les théories artistiques précédentes, une notion qui répond à cette expression "je suis en toi, tu es en moi" (26). Liao précise la nature de *yi* qui "n'est pas une entité au sens ontologique, il n'est qu'une catégorie esthétique, il est plus flou, plus superficiel comparé aux entités ontologiques que sont le souffle *qi* 气, le cœur-esprit *xin* 心, la Voie *Dao* 道, (la nature, la raison) etc. : *yi* n'est que le produit de ces entités ontologiques". Liao précise ensuite les notions proches de *yi*, la résonance des souffles [*qiyun* 气韵] qui concerne la critique de la peinture et de la calligraphie, et pour la poésie l'"inspiration [*yijing* 意境]" et la "frontière", l'"état", la "situation", l'"ambiance", l'"atmosphère" soit le terme *jingjie* 境界 [684], pour les confronter au concept *yi* défini par Gao. Ainsi (28-29) :

> ... *yi* de *yi pai* et *yi* de *yijing* sont identiques et ne concernent que le sujet [*wo* 我 ou *zhuti* 主体], et seulement *jing* 境 de *yijing* et de *jingjie* peut fusionner le sujet et l'objet. Donc le projet de Gao Minglu de fonder une méta-théorie pour "saisir l'unité, l'intégration du sujet, de l'objet, de l'environnement", n'est qu'une illusion, cela n'a aucun fondement. Si l'on admet que le vice [*bibing* 弊病] de l'art moderne occidental est l'opposition binaire, alors *jing* (surtout *jing* dans les

[684] Selon Yolaine Escande (1087), *jing* désigne "un état émotionnel suscité par la scène se déroulant sous les yeux d'un artiste. Le mot *jing* est issu du vocabulaire bouddhique où il désigne la dimension d'imaginaire produite par les organes des sens dans l'esprit, c'est-à-dire toute projection mentale considérée comme une réalité. Dans la théorie artistique des Tang, son sens diffère du *jing* bouddhique, qui n'est qu'illusion et vacuité : il correspond à la dissipation de la perception d'altérité entre l'intériorité et le monde perçu."

> explications données par Wang Guowei[685]) convient bien mieux que *yi* pour combler ce vice. Mais le vice de l'art moderne occidental est-il vraiment l'opposition binaire, c'est à discuter. Selon moi, l'art moderne occidental qui est en opposition binaire, ce n'est qu'une impression subjective de Gao Minglu. En réalité, les directions de la culture, de l'art en Chine, et de la culture, de l'art en Occident ne sont pas clairement opposées. [...]

Après avoir répété que *yi* ne peut être un critère de jugement des œuvres, Liao (29) examine ensuite la logique de *yi pai*, son évolution depuis le maximalisme. Il souligne la stratégie de Gao – une méthodologie – : promouvoir chaque nouveau concept en organisant une exposition. Puisant dans les différents écrits, il énumère la plupart des expressions ou des phrases-clés annonciatrices du concept d'*yi pai* : dès 2006, dans *Moderne d'un autre genre*... puis dans *Maximalisme chinois*. Il critique l'analyse des concepts classiques, *li, shi*, *xing* qui auraient, selon Gao, fusionné après avoir été divisés. Pour Liao (33-34), ces trois concepts à l'époque du *Zhou Yi* puis de Zhang Yanyuan, ne faisaient qu'un [*yiti* 一体], à l'état de chaos et se sont maintenus ainsi, alors que les trois catégories de l'art occidental ont évolué du chaos à la clarté. Liao conteste donc la nature de totalité du concept *yi*, qui ne résulte ni d'une analyse formelle, ni d'une logique claire mais serait plus proche de l'ambiguïté, la théorie *yi pai* est une théorie essentialiste [*benzhi zhuyi lun* 本质主义论]. Liao souligne la structure ternaire qui revient comme un leitmotiv dans le texte de Gao. Il rappelle comment celui-ci fait coïncider l'ensemble de l'art chinois de ces trois dernières décennies dans ce cadre trichotomique, trois étapes pour trois modèles : peinture des Anonymes, peinture rationnelle, maximalisme, puis montre que ce dernier est en fait le modèle parfait de l'École du *yi*. Pour Liao Shangfei, Gao dans ses attaques ne voit que l'arbre, pas la forêt, prend la partie pour le tout, et propose une critique partiale.

Le choix du caractère *pai* 派 – école – fait aussi problème. Gao Minglu conteste que *yi pai* soit une école artistique car pour lui, il s'agit d'une méta-théorie, il aurait été alors plus judicieux qu'il choisisse l'expression *yi xue* 意学. Liao (35) l'invite à séparer dans son argumentation ce qui fait école de ce

---

685 Liao se réfère au philosophe Wang Guowei 王国维 (1877-1927) qui confronta au début du XXe siècle les concepts esthétiques occidentaux et chinois (*supra* p. 201-202). Dans *Éléments d'une histoire de l'esthétique chinoise,* Ye Lang consacre quelques pages à cette notion *jingjie* ou *yijing* développée par Wang Guowei (609-624).

qui relève de la méta-théorie et examine la notion de *zhengyi* 整一 [tout en un ou unité totalisante], opposée à *fenhua* 分化 [différenciation] et *zhenghe* 整合 [intégration]. En privilégiant la première expression *zhengyi* – une exclusivité de Gao – au détriment des deux autres, “la théorie *yi pai* ne dépasse pas les normes de l’Antiquité, et ne peut donc passer au-dessus du moderne et du post-moderne et conduire au contemporain” (35). Bien que Gao étudie des œuvres ou des mouvements contemporains, il fait ainsi appel “à une pensée antique obsolète [*chenjiu de gudian siwei* 陈旧的古典思维]” (36) de l’art classique, alors que *fenhua* est opératoire pour analyser les œuvres modernes et *zhenghe* pour les œuvres post-modernes et contemporaines. Le raisonnement un peu primaire de Liao est implacable : sans théorie de la division binaire, il ne peut y avoir “ni synthèse ternaire ou pluraliste, ni fusion, ni intégration de la culture et de la pratique artistique des périodes classique, moderne, post-moderne voire contemporaine”. Il rappelle que toutes les relations dualistes (forme/contenu, sujet/objet, la chose en soi/ l’environnement...) sont le résultat d’une connaissance du monde que l’humanité a progressivement approfondie. L’opposition binaire témoigne en fait de l’effondrement [*wajie* 瓦解] de l’unité totalisante, de l’intégrité.

À la vision caricaturale de l’art occidental de Gao (les trois catégories – abstraction, conceptuel, réalisme – isolées les unes des autres et toutes trois sous l’emprise de la représentation), Liao répond en citant Shen Yubing 沈语冰 [686] (36) qui s’interroge sur les liens entre représentation et abstraction :

> La transformation de la représentation à l’abstraction n’a absolument pas résolu les questions de représentation, mais elle les a détruites, ensuite elle a créé en plus les questions de l’abstraction. L’abstraction ce n’est pas seulement traiter simplement la représentation comme une question sans lien ou dénuée de sens puis de l’éliminer, mais c’est l’éliminer radicalement, ne plus s’inquiéter si on peut réussir à la résoudre, ou si on l’a déjà résolue. En réalité, concernant la question de comment représenter au mieux dans l’art l’objet complet, il n’y a pas de réponses décisives ou ultimes.

---

[686] Shen Yubing est né en 1965, il est critique et professeur à l’université du Zhejiang, responsable du laboratoire de recherche en théorie de la critique et en esthétique de cette même université. Spécialiste de Clement Greenberg, il a traduit en 2009 *Art et culture* de ce dernier. La référence donnée par Liao Shangfei est Shen Yubing 沈语冰 (2003). *La critique d’art du XX^e siècle*. Zhejiang Renmin meishu, p. 157.

Liao (37) résume son propre point de vue sur l'art occidental pour préciser le statut de la représentation – un moyen d'atteindre la vérité – et les liens entre art abstrait, art conceptuel, art réaliste, tous trois dirigés contre la fonction de la représentation. Il réfute comme d'autres critiques chinois l'argumentation de Gao qui divise l'art en trois catégories qui s'excluent l'une l'autre et qui considère la dichotomie comme un vice. Citant Wang Lin, Liao rappelle (38) que ces contradictions fondamentales – forme/contenu, sujet/objet – ont engendré l'art moderne qui présente de très nombreuses orientations : l'opposition binaire, loin d'être un fléau, est propice à l'éclosion de styles, d'écoles et de mouvements variés. Un point de vue différent de celui de Gao que Liao récapitule ainsi (38) en désignant les différents courants artistiques par les termes organiques *mailiu* 脉流 [mot à mot "flot des veines"] ou *mailuo* 脉络 [veines et artères – contexte] :

> Les connaissances de Gao Minglu sont manifestement divergentes. La veine abstraite n'est qu'un contexte de l'art occidental, elle concerne les relations entre le contenu et la forme. En outre, la veine expressive concerne les relations entre le sujet et l'objet, la veine performance concerne les relations entre l'art et l'expérience de l'environnement, la veine réaliste concerne les relations entre l'art et la réalité.

Gao, en raison de sa quête d'une unité totalisante, bien qu'il se réfère aussi au processus d'ouverture et de transformation, reste, selon Liao, un homme archaïque dans sa manière de penser.

Dans le paragraphe suivant intitulé « Gao Minglu dui "yi pai" de ziwo rending ji pingjia 高名潞对"意派"的自我认定及评价 [L'évaluation et l'auto-conviction de Gao Minglu vis-à-vis de "l'École du *yi*]" », Liao examine la rhétorique de Gao en relevant un grand nombre d'occurrences dénotant une auto-satisfaction et une auto-évaluation au détriment d'un raisonnement logique. Lui reprochant un excès d'enthousiasme, l'utilisation de termes peu académiques (41) comme "*wo xiwang* 我希望 [j'espère que]", "*shitu* 试图 [tenter]", "*zhuzhang* 主张 [préconiser]" "*yinggai shi* 应该是 [ce qu'on doit c'est]", il dénonce son auto-célébration et juge que la théorie *yi pai* n'est rien d'autre qu'une série d'auto-déclarations.

Liao s'interroge ensuite (41) sur "le vrai visage d'*yi pai*" en retenant les nombreuses définitions qui scandent les différents textes de Gao. Il souligne

l'influence de Renato Poggioli, critique italien (1907-1963), auteur de *Teoria dell'arte d'avanguardia,* auquel Gao se réfère dans un chapitre de *Qiang. Yi pai* possède en partie les caractéristiques d'une "école" telle que la définit Poggioli, même si Gao se défend d'avoir créé une "école" artistique et fonde l'existence de sa théorie à partir des différences avec l'abstraction. L'unité totalisante de l'idée, de la forme et de l'expérience de l'environnement en est la spécificité, mais Liao (42) conteste cette unité en rappelant les oppositions fécondes forme/contenu, sujet/objet... En se référant au catalogue de l'exposition Yi pai *: La pensée du siècle*, Liao (43) critique, non sans humour, le recours aux textes classiques en se demandant "comment la pensée des Anciens en Chine pourrait être la nouvelle pensée du siècle ?" et "comment l'esthétique moderne occidentale, l'esthétique de la représentation, les théories de la sémiologie, le *Mono-ha* pourraient être identiques à la pensée de la Chine ancienne ?" À maintes reprises, Gao lève *yi* comme une arme pour défier toute la culture occidentale, mais cette arme reste dérisoire. Il se contente de prêcher et n'apporte pas de preuves pour asseoir sa théorie, un travail de recherche est donc nécessaire pour mettre en évidence les contributions qu'il apporte avec l'École du *yi.* "Mais quand on se pose la question *"qu'est-ce qu'*yi pai *?"* la théorie de Gao Minglu ne peut que dégénérer en une suite de slogans – drapeaux que l'on agite en faisant du tapage".

Dans la huitième et avant-dernière partie de son texte, Liao Shangfei fait le point sur les remises en cause et les critiques que l'École du *yi* a suscitées lors de sa parution, "des attaques d'un grand nombre de personnalités de la profession" (44, note 1). Liao distingue deux types de réactions, celles qui émanent plutôt de la discipline, avec des textes académiques, celles qui relèvent de brefs commentaires chargés d'émotion[687] . Dans les formulations des titres des articles, un grand nombre de termes – déficience, conservatisme, stupidité, lacunes... – donnent le ton sur la réception du livre. Dans les commentaires courts, la dérive émotionnelle entrave toute analyse

[687] Dans cette note (44) Liao propose un bilan des recensions du livre de Gao. Parmi les textes académiques, il cite Niu Jianchun 牛见春, Bao Dong – ancien élève de Gao Minglu – Cheng Meixin, Wu Wei, He Guiyan... et parmi les brefs commentaires : Liao Bangming, Zhuang Baomin, Cao Xiaoguang, Zi He, Jiang Yinfeng (mentionné *supra* p. 621), Wang Zhiliang (assistant de Gao, personne ressource du Centre de recherche Gao Minglu).

rationnelle, et la méconnaissance du contexte général de la réflexion de Gao empêche toute critique radicale. Mais ces diverses contributions restent utiles aux chercheurs qui désirent approfondir l'étude du texte de Gao.

Liao reprend de larges extraits de ces différentes critiques, consultables en ligne dans leur version intégrale [688]. Dans ma présentation de cette recension sélectionnée par Liao, j'ai pris en compte les citations qu'il a retenues mais aussi parfois des informations puisées dans le corps des textes.
Ainsi Niu Jianchun 牛见春 qui considère *yi pai* comme une théorie inutile, sans fondement, reproche à Gao d'ignorer les nombreuses orientations de l'art chinois de ces trois dernières décennies. Selon la logique de sa théorie, les artistes chinois se seraient contentés, en fils pieux, de répéter l'art produit en Chine pendant trois millénaires. Niu critique aussi les rejets de l'art réaliste "extrême", de l'art à visée sociale et :

> ... la mise en avant du cynisme de l'art pour l'art, d'accepter ouvertement un statut d'infériorité dans un système culturel totalitaire. La raison pour laquelle je l'ai appelé sans fondement [*wu pi zhi mao* 无皮之毛 – mot à mot "poil sans peau"], c'est parce que ce système manque d'une originalité théorique et qu'aucune situation artistique actuelle ne peut en fournir une confirmation.

D'après Niu, de tout temps, l'art pour l'art ne s'est jamais développé en Chine, car il considère que toute pratique artistique est une forme de rébellion contre

---

688 Liao se réfère aux textes suivants (44) mis en ligne au moment de la sortie du livre (entre janvier et juin 2009) :
- « Wu pi zhi mao : "yi pai" lilun de shuangxiang queshi 无皮之毛—— "意派" 理论的双向缺失 [Sans fondement : les deux défaillances de la "théorie *yi pai"* » de Niu Jianchun 牛见春, mis en ligne le 5 juin 2009 sur le site *Dongfang shijue*. L'expression *wu pi zhi mao* – mot à mot : poil sans peau – désigne une théorie sans fondement.
- « "Yi pai" : zuihou de wenhua baoshou zhuyi "意派": 最后的文化保守主义 ["*Yi pai"* : ultime conservatisme culturel » de Bao Dong 鲍栋, mis en ligne le 5 juin 2009 sur le site *Art international* et publié dans la revue *Yishu Shidai*, 2009, nº 5.
- « Zhiyi Gao Minglu de "yi pai" tixi 质疑高名潞的 "意派" 体系 [Mettre en cause le système "*yi pai*" de Gao Minglu] » de Cheng Meixin 程美信. Publié le 14 janvier 2009 sur le site *Art international*.
- « Pipan "yi pai" xueshuo ji qi sanyuan lun 批判 "意派" 学说及其三元论 [Critiquer la doctrine "*yi pai"* et sa théorie trichotomique » de Cheng Meixin.
- « "Yi pai" : xuanxue wenhua de "wangxiangzheng" "意派" : 玄学文化的 "妄想症" ["*Yi pai"* : "mégalomanie" de la culture de l'École des Mystères] » de Wu Wei 吴味. Publié sur le site *Art international*.
- « "Yi pai lun": tupo yu quexian "意派论": 突破与缺陷 ["*Théorie de l'École du* yi*"* : percées et lacunes] » de He Guiyan. Ce texte est paru initialement dans le numéro du 10 octobre 2009 de la revue *Wenyi yanjiu*. [Recherche sur l'art et la littérature], p. 128-131. Il fait partie d'un dossier consacré à la théorie de Gao Minglu.

l'idéologie ou la "politisation de la culture" [689] . Ainsi pour lui, les artistes du groupe les Anonymes ou ceux des Étoiles se sont opposés au contexte culturel de l'époque, alors que ceux étiquetés *yi pai* semblent être hors du monde.

Niu juge la théorie *yi pai* sans fondement et la qualifie de chimère, plus exactement de *kong zhong louge* 空中楼阁 [pavillon suspendu dans les airs], une théorie trop liée selon lui au nouvel autoritarisme soutenu par le pouvoir. Pour contrer Gao, il se réfère dans son texte à d'autres auteurs qui ont questionné le concept *jingjie* 境界 [ou *yijing* 意境], allant de Yan Yu 严羽 [690], poète de la dynastie des Song du Sud à Wang Guowei 王国维 au début du XX[e] siècle. Niu reprend un par un les trois concepts classiques exhumés par Gao, *li, shi, xing* pour démontrer qu'ils n'ont aucune efficacité comme outils théoriques.

Si Niu Jianchun reste discret sur sa formation – il ne donne aucune information sur son blog – Bao Dong 鲍栋 partage quelques renseignements. Né en 1979, il a obtenu un master en histoire et théorie de l'esthétique en 2006 au SFAI et a occupé différentes fonctions dans des centres d'art et des musées (Centre Iberia à Pékin, Musée Duolun à Shanghai). Il est critique d'art et publie dans plusieurs revues : *Yishu jie* 艺术界 [Monde des arts], *Huakan* 画刊 [Peinture magazine] (précédemment *Jiangsu Huakan*), *Yishu shidai* 艺术时代 [Le temps de l'art], *Dushu* 读书 [Lire]. Il poursuit des recherches en histoire de l'art et en culture visuelle tout en étant commissaire indépendant. Plusieurs textes – mais non sa critique d'*yi pai* – ont été publiés dans la sélection de Chen Rongyi consacrée à la nouvelle génération de critiques (*supra* p. 126).

Dans son texte intitulé « *Yi pai* : l'ultime conservatisme culturel », Bao Dong réfute l'une des bases de l'argumentation de Gao : l'opposition Orient/ Occident. Ces deux notions ne sont pas, selon lui, des concepts académiques

---

689 Cet argument que Niu développe dans son texte n'est pas repris par Liao. Il me semble que la peinture de paysage, à son apogée (dynastie Song), était pratiquée par les lettrés en toute indépendance, dans un système de références ne renvoyant qu'à l'art lui-même (intégrant calligraphie et poésie), un art en quelque sorte autonome et qui se rapproche de l'idée actuelle de l'art pour l'art. C'est aussi le point de vue que Frédéric Le Gouriérec défend dans sa thèse *"Art contemporain", le cas chinois : le jugement d'art au XX° siècle.*

690 Ye Lang présente cet auteur, dont les dates sont inconnues, dans *Éléments d'une histoire de l'esthétique chinoise*, (314-320). Il examine plus particulièrement les notions proches développées par Yan Yu: *xinqu* 兴趣 [intérêt, goût, plaisir] et *yixing* 意兴 [enthousiasme, entrain, intérêt, plaisir].

et ne peuvent donc pas être considérés comme points de départ d'une réflexion théorique. Une théorie construite sur une telle base n'est qu'un slogan. Dans les autres extraits choisis par Liao Shangfei, Bao Dong dénonce la volonté hégémonique de Gao, qui présente *yi pai* comme une théorie qui englobe tout : "*yi pai* est à la fois une méta-théorie, une méthodologie, mais aussi un phénomène historique, tout en étant un phénomène de l'histoire de l'Antiquité, mais encore de l'histoire contemporaine", d'où la difficulté d'en trouver la logique. Un concept théorique n'est pertinent que s'il est strictement défini, *yi pai* n'a donc aucune efficacité théorique. Bao considère aussi que le recours à la culture classique est une forme de nationalisme culturel qui mêle "une sorte de 'définition de la différence' de l'identité culturelle nationale de la mentalité post-coloniale". Bao souligne le paradoxe d'une telle attitude manifeste chez Gao : se différencier de l'Occident, la seule condition pour avoir de la valeur, tout en recherchant impérativement un soutien dans les théories occidentales pour être reconnu et compris par les Occidentaux. Pour Bao Dong, l'ouverture d'esprit de Gao à ses débuts s'est refermée sur ce concept *yi* qualifié de *hui mo ru shen* 讳莫如深 soit qui jette un voile sur l'ensemble de ses réflexions.

Dans ce texte d'environ 15 000 caractères, Bao Dong analyse l'ouvrage de Gao en distinguant plusieurs points litigieux. Le premier concerne la pertinence critique de la théorie *yi pai* et les critères que Gao utilise pour identifier les artistes qu'il retient [691] . Son modèle théorique qui prend en compte la vraie et seule valeur qu'il reconnaît à l'art contemporain chinois, soit sa sinéité, incline ainsi vers un nationalisme culturel. Tout comme Liao Shangfei, Bao distingue la part théorique de la part pratique dans *yi pai* et dénonce l'ambiguïté du projet de Gao à ce sujet, qui est manifeste dans le choix du terme *pai*, école, renvoyant directement à la pratique alors que Gao insiste constamment sur son ambition de fonder une méthodologie ou une méta-théorie. Il aurait dû choisir comme expression *yi zhuyi* 意主义 [*yi*-isme]. Comme les autres contradicteurs de Gao, Bao Dong revient dans la deuxième partie sur le concept de "représentation", que Gao place au centre de l'esthétique

[691] J'ai montré *supra* (p. 614 *sqq.*) qu'il est impossible de comprendre les critères de sélection des œuvres ou leurs propriétés communes en consultant attentivement le catalogue Yi pai *: La pensée du siècle*.

occidentale, qu'il considère négativement. En le rattachant à la théorie du reflet de la réalité, Gao n'échappe pas au danger de tomber dans le piège d'une forme de sociologie vulgaire. Bao montre en s'appuyant sur Heidegger, le sociologue Stuart Hall (1932-2014) et Bryson que la soi-disante "énigme insoluble" de la pensée de l'Occident, que Gao dénonce, a été en fait résolue par la modernité. Bao lui reproche la facilité d'énumérer les théories occidentales sans faire la synthèse des questions qu'elles soulèvent et juge qu'*yi pai,* théorie en retard, n'apporte rien de nouveau. Il conteste aussi l'analyse de l'art conceptuel considéré comme le prolongement de l'art abstrait. Il dénonce chez Gao la manipulation des concepts pour les faire entrer dans son projet théorique, discréditant ainsi sa démarche intellectuelle. Il insiste aussi sur la nature dualiste d'*yi pai*, car toute l'argumentation de Gao fonctionne par opposition binaire, ce dernier reste prisonnier du système de pensée dont il veut se débarrasser. Un autre reproche concerne l'usage pratique de cette "méthodologie", Bao réfute l'affirmation de Gao – *yi pai* est une méthodologie de l'art contemporain chinois – car une grande partie de l'art chinois n'est pas pris en compte dans la démonstration. *Yi pai* n'est qu'une méthodologie, de plus inefficace dans la pratique.

Il rappelle aussi que le concept classique *yi* a été réinterprété plusieurs fois depuis Wang Guowei [692]. Comme les autres critiques déjà mentionnés, Bao rapproche *yi* du concept esthétique *yijing* et reconnaît à la théorie de l'École du *yi* une grande efficacité pour aborder les peintures classiques de paysage. Dans la dernière partie de son texte, Bao soulève un ensemble de questions autour de la notion de modernité, de l'aspiration à une culture nationale et de l'unité totalisante préconisée par Gao. Il s'appuie sur deux auteurs : Li Oufan 李欧梵, né en 1939, professeur de littérature chinoise à Harvard et son concept de modernité inachevée pour démontrer que la situation d'unité totalisante que connaît la Chine entrave le développement de la modernité ; Charles Taylor, philosophe canadien, né en 1931, et son analyse de la modernité dans le contexte libéral et communautariste pour établir une correspondance avec la modernité chinoise défendue par Gao, un concept qui se révèle paradoxal :

---

[692] Outre Wang Guowei, Bao Dong se réfère à Zong Baihua 宗白华 (1897-1986) et Wang Yichuan 王一川 (né en 1959). Wang Guowei a proposé une explication du concept *yijing* à partir de la philosophie classique allemande et Wang Yichuan le présente comme un concept moderne.

son critère est l'unité totalisante *zhengyixing* 整一性 qui est non différenciée [*bu fenhua* 不分化] alors que la modernité est fondée sur la différenciation. Cette volonté d'unité totalisante qui traverse toute l'œuvre récente de Gao invalide l'inscription de la théorie de l'École du *yi* dans la modernité. Bao Dong juge aussi que le projet politique et social qu'esquisse Gao est un retour au confucianisme. Son raisonnement est faussé par l'influence du nationalisme culturel, ainsi les correspondances douteuses qu'il établit entre *li, shi, xing,* art abstrait, art conceptuel, art réaliste, et *dasein*, monde, outil, ne sont que le produit de son imagination. Comme Wang Nanmming, Bao dénonce une collusion possible avec le pouvoir qui instrumentalise la culture traditionnelle pour légitimer le choix de l'autoritarisme. Il s'appuie sur les écrits de Liu Xiaofeng 刘小枫 [693] pour expliciter les liens entre nationalisme, conservatisme et post-colonialisme, idéologies qui pèsent sur la réflexion de Gao :

> Nationalisme culturel et conservatisme culturel ne sont pas des termes péjoratifs, ils ne sont qu'une attitude culturelle et une tendance politique. Mais dans la situation du domaine public qui manque de perfection, en rajoutant la vénération de l'idéologie nationale, les projets de culture nationale et de politique nationale qu'ils provoquent sont souvent faussés. Car un nationalisme sans individualisme, c'est exactement comme la responsabilité collective sans pré-requis de liberté, en réalité c'est ne pas pouvoir obtenir le soutien de la raison et de la pratique. Dans le contexte de la mondialisation, ces nationalismes et conservatismes culturels sont toujours reliés au post-colonialisme ; dans la signification de "modernité d'un autre genre", ils s'opposaient à la vraie modernité. Ainsi, en Chine, si on veut vraiment dire adieu au post-colonialisme, il faut d'abord faire ses adieux au nationalisme culturel et au conservatisme culturel.

En guise de conclusion, Bao Dong sélectionne plusieurs extraits de textes de Gao publiés dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix pour mettre en évidence l'évolution de la pensée de l'auteur d'*yi pai*, regrettant que les idées claires et l'ouverture d'esprit d'alors se soient figées, par une sorte de dérapage, dans un concept abstrus. Que ce soit la démarche intellectuelle, la

---

693 Liu Xiaofeng est né en 1956, il est titulaire d'un doctorat en théologie (université de Bâle). Ses travaux sur la modernité et le christianisme font autorité. Il est membre de l'institut de recherche sur la culture chinoise de l'université chinoise de Hong Kong ainsi que du laboratoire de recherche de cultures comparées de l'université du peuple de Pékin.

validité des concepts ou l'emprise de l'idéologie, Bao Dong propose une critique minutieuse et argumentée de *Théorie de l'École du yi*.

Liao Shangfei consacre ensuite une page à la critique de Cheng Meixin (de son vrai nom Cheng Benzhu 程本助), auteur très présent sur internet, enseignant à l'institut d'art et d'architecture de l'université polytechnique de Dalian au nord de la Chine, ville où il assume aussi des responsabilités au musée des beaux-arts. Cheng est diplômé de l'université Nankai de Tianjin et a séjourné plusieurs années en Europe. Il a obtenu la nationalité suédoise. Dans l'édition, il a assuré la fonction de rédacteur en chef du magazine *Dangdai Yishu* 当代艺术 [Art contemporain]. Il est surnommé "le premier critique d'art indépendant de Chine".

De Cheng Meixin 程美信, Liao Shangfei a repris des passages de deux textes, dont l'un remet en cause le système "*yi pai*", l'autre conteste la structure trichotomique prônée par Gao [694] . Dans le premier texte, les remarques de Cheng concernent les points critiqués précédemment : le recours à l'esthétique traditionnelle et le danger du nationalisme – un nationalisme culturel étriqué "qui laisse le champ libre aux idées erronées" – la volonté d'appliquer la théorie à un domaine trop large. Cependant, il insiste plus particulièrement sur plusieurs points contestables, tel que *yi,* le fondement de la théorie tiré du texte de Zhang Yanyuan, censé résoudre tous les problèmes de l'art. Comparant l'écriture chinoise aux écritures alphabétiques, Cheng montre que l'invention de l'alphabet est le produit d'une pensée logique et un des éléments du développement de la civilisation moderne, donnant comme exemple le langage informatique qui en est une conséquence, contredisant Gao qui attribue une supériorité à l'écriture chinoise. Il réfute aussi les affirmations de Gao sur la conception linéaire du temps dans la pensée occidentale, la conception de l'espace qui serait typiquement chinoise mais qui selon Cheng répond aux conditions climatiques et géographiques.

Cheng Meixin se demande aussi ce que signifie le "système esthétique chinois" que la théorie de Gao est censée fonder. Pour lui, il est impossible et dangereux de construire une théorie avec des attributs nationaux, à moins

[694] Pour les références des textes, cf. *supra p.* 641 note 688.

que ce ne soit un mauvais système. Un système théorique efficace doit être universel. De plus, “une théorie de l’art contemporain n’est plus une théorie esthétique au sens traditionnel”. Cheng déplore une confusion chez la plupart des universitaires chinois, car l’art contemporain ne se limite pas au seul domaine de l’esthétique, mais touche à d’autres disciplines comme la psychologie, la sociologie, la neurologie, la science des arts... De même il réfute l’allégation de Gao proclamant qu’*yi pai* est la pensée du siècle, dénonçant la facilité de regrouper toutes sortes d’œuvres dont beaucoup sont proches de l’art occidental, dans un concept “chaotique et sans délimitation explicite”. Il conclut ce premier texte en dénonçant l’étroitesse du raisonnement et une pensée populiste.

Dans le texte suivant, Cheng critique non sans ironie la structure trichotomique de Gao qui prétend pallier à la conception dichotomique (désastreuse) de l’Occident : il s’agit de la plus grande idée philosophique, une “découverte théorique sans précédent, une idée originale digne d’un métaphysicien [*xuanxuejia* 玄学家]”. Gao “s’est conformé au modèle d’induction de la philosophie traditionnelle chinoise” et son discours n’est qu’un jeu de rhétorique. Cheng le compare au philosophe Li Ming 黎鸣, né en 1944, qualifié de “fou philosophe”, auteur entre autres de *Restaurer la dignité de la philosophie* [*Huifu zhexue de zunyan* 恢复哲学的尊严], dont Gao reprend les mêmes erreurs en prônant une théorie basée sur trois éléments. Cheng reprend un par un les différents concepts utilisés par Gao et en propose une explication plus approfondie, en faisant appel non seulement aux textes classiques mais aussi aux sciences modernes. Il oppose à la théorie de Gao qu’il juge figée et ouvrant la voie au totalitarisme, le concept de pluralisme qui accorde une place centrale à l’homme. Il démontre qu’en Chine le pluralisme “sinisé” est devenu une arme idéologique, un pseudo-pluralisme qui défend l’autoritarisme et l’unité de la nation contre la démocratie ou les droits de l’homme. Cheng précise cependant que sa critique vise les écrits de Gao Minglu et non les œuvres que celui-ci défend dans le cadre de sa théorie. Tout comme Niu Jianchun et Bao Dong, Cheng Meixin propose une critique à la fois de la démarche intellectuelle de l’auteur, des concepts qu’il utilise mais aussi l’idéologie implicite que transmet cette théorie “aux caractéristiques chinoises”.

Wu Wei, artiste et critique[695] revient dans un long texte de près de 20 000 caractères, intitulé Yi pai *: paranoïa de la culture de l'École des Mystères* sur les mêmes notions sujettes à caution, la nature du concept *yi*, qui chez Gao est le concept classique inchangé, l'absence d'une approche scientifique – l'unité totalisante de Gao n'est pas une synthèse [*zonghe* 综合] des systèmes théoriques – *yi pai* ne peut ni surpasser les théories occidentales ni l'esthétique classique chinoise... Parmi les mots-clés de son texte on trouve *xitong lun* 系统论 [théorie des systèmes], *hundun lun* 混沌论 [théorie du chaos], *edipisi qingjie* 俄狄浦斯情结 [complexe d'Œdipe], *wangxiangzheng* 妄想症 [paranoïa] ... Dans l'extrait cité par Liao Shangfei (46-47), Wu traite des problèmes de division, de séparation, qui ne sont que de vieux clichés qui se propagent dans les milieux académiques :

> ... arguments diffusés de tout temps dans les milieux académiques chinois : la culture occidentale est analytique (divisée), la culture chinoise (orientale) est synthétique, c'est pourquoi la culture chinoise surpasse la culture occidentale, la culture occidentale doit nécessairement abdiquer devant la culture chinoise. La grande prophétie, le XXIe siècle sera celui de la culture chinois, vient précisément de là.

Remettant en cause toute l'argumentation de Gao, il montre aussi que la culture occidentale procédant par analyse est synthétique, elle relève de la théorie des systèmes, et que "l'unité totalisante" de la culture chinoise relève de la théorie du chaos[696], dont l'origine remonte à l'École des Mystères des taoïstes.

Des critiques de ces trois auteurs, Liao Shangfei conclut (47) :

> ... que les moyens de Gao Minglu ne sont pas à la hauteur de ses ambitions, *yi pai* non seulement n'a pas d'originalité, mais il existe aussi des problèmes techniques sérieux dans le processus d'élaboration et dans la démonstration.

Les reproches que l'on retrouve systématiquement sont d'une part l'interprétation de concepts chinois antiques à l'aide de théories occidentales contemporaines,

---

695 Wu Wei est né en 1963, il a suivi une formation de médecin, il vit et travaille à Shenzhen. Dans ce texte, Wu use métaphoriquement de nombreux termes médicaux. (*Yi pai* est qualifiée de complexe d'Œdipe du conservatisme culturel, minée par les éléments pathogènes de la paranoïa...)

696 Il s'agit du chaos originel tel qu'il est décrit par le taoïsme.

par exemple, expliquer le *Zhou yi* par les écrits d'Heidegger, un exemple typique de distorsion [*cuowei*] chère à Gao ; d'autre part, sa vision sectaire du dualisme qui trahit une faiblesse conceptuelle : la synthèse est le fruit de l'analyse, l'analyse n'est possible qu'en délimitant et en séparant les concepts. On peut aussi souligner que Gao Minglu, en mettant en avant des thèmes chers aux conservateurs, fragilise sa position critique et offre une brèche dans laquelle ses détracteurs n'ont pas manqué de s'engouffrer.

Liao Shangfei par équité signale aussi des critiques positives, ainsi celle de He Guiyan dans « Théorie de l'École du *yi :* percées et lacunes », qui rappelle le contexte – en tenant compte aussi des expositions – dans lequel Gao a construit son concept [697]. "Manifestement, que ce soit l'exposition elle-même ou l'orientation théorique, Yi pai *: La pensée du siècle* se base sur une réflexion interculturelle, et c'est de nouveau un démêlage, une élucidation et un résumé de l'histoire de l'art chinois des trente dernières années, que ce soit ou non un succès, une telle tentative a un sens positif." Le dernier paragraphe de He qui concède que l'apport théorique de Gao est confus, a retenu l'attention de Liao (47) :

> En un mot, pour l'exposition elle-même, Yi pai *: La pensée du siècle* est probablement en 2009, une des meilleures expositions des milieux de l'art contemporain chinois. Mais la théorie de l'École du *yi* est extrêmement abstruse, parce qu'elle touche aux questions de comment transformer, greffer, générer l'esthétique traditionnelle chinoise et les formes artistiques contemporaines. De plus, parce que l'art contemporain chinois possède des relations contextuelles différentes de la trajectoire de développement et de l'histoire de l'art de l'Occident, ainsi, comment surpasser en théorie et en pratique l'Occident, c'est toujours le problème que ne peuvent éviter les milieux de la critique et de l'art en Chine, il est aussi impossible d'obtenir en même temps un résultat du jour au lendemain.

Liao termine cette recension avec deux courts extraits d'un texte de Wang Zhiliang, publié en octobre 2009 sur le site du Today Art Museum, avec comme titre « "Yi pai" yu Zhongguo gudian meixue "意派"与中国古典美学

---

[697] J'ai moi-même pris soin de retracer l'historique des expositions, des séminaires et des publications qui témoignent du processus d'élaboration de la théorie *yi pai*. (*supra* Le cadre de légitimation, p. 580 *sqq.*).

[Yi pai et l'esthétique classique chinoise][698] ». Liao en a sélectionné les premières lignes où Wang vise les différents détracteurs de Gao en leur déniant toute réflexion, et la dernière phrase de cet article (47) :

> Beaucoup de personnes ont lu la théorie *yi pai*, ils savent tous la définir sans y réfléchir : la théorie *yi pai* est une répétition de l'esthétique classique, c'est une régression et non une avancée, c'est conservateur et non d'avant-garde. En examinant minutieusement les nombreux éléments dans la théorie *yi pai* et l'esthétique classique, on peut voir qu'*yi pai* est différent, voire éloignée, des théories de l'inspiration de l'esthétique classique, elle n'est pas le résultat [obtenu en mettant] un nouveau concept dans un cadre ancien. [...]
> *Yi pai* offre à l'histoire de l'art contemporain et à la critique une possibilité, en même temps elle offre une orientation théorique aux productions de l'art contemporain.

Entre ces deux extraits, Wang Zhilian, en se basant sur les textes classiques, en particulier les théories qui concernent la poésie, propose un véritable cours d'esthétique très érudit, pour démontrer l'originalité des concepts manipulés par Gao et différencier les notions *jingjie* et *yijing* qui, de la dynastie Tang à Wang Guowei, s'appliquaient à la poésie, à la peinture et à la calligraphie ainsi qu'à l'opéra, mais n'ont de fait aucune efficacité pour juger l'art contemporain chinois. Seule la théorie de l'École du *yi* , élaborée dans le contexte de l'art chinois depuis 1979 peut analyser les œuvres modernes et contemporaines, quel que soit le support – peinture à l'huile, installation, performance... – mais Wang, tout comme Gao, ne démontre pas cette affirmation. Dans son apport érudit, il se perd en arguties, rendant la thèse de Gao d'autant plus confuse.

Les extraits de critiques positives choisis par Liao Shangfei n'abordent aucun des points discutables de la théorie *yi pai.* Donner de telles références inutiles n'est ni équitable, ni académique, car le lecteur ne peut que se reporter au texte intégral pour comprendre comment He Guiyan ou Wang Zhiliang défendent le travail de Gao, dont la démarche intellectuelle est mise en doute. Ce dernier a publié de rares réponses aux différents textes très polémiques de ses

---

[698] En ligne <http://www.artnow.com.cn/Discuss/DiscussDetail_590_22477.html>. Consulté le 26 avril 2014. Liao a sélectionné aussi une phrase dans un entretien de Wang avec le magazine *Ku Yishu, publié* en août 2010 et mis en ligne sur le site *Art international*, avec comme titre « "Yi pai" zhuanzhe shiqi de yishu lilun "意派" 转折时期的艺术理论 ["*Yi pai*," la théorie de l'art d'une période de transition]. En ligne <http://review.artintern.net/html.php?id=12444>. Consulté le 26 avril 2014. Wang précise : "Disons à un certain degré qu'*yi pai* veut fonder un nouveau discours de l'histoire de l'art".

confrères. Liao présente un aperçu de sa réaction, en s'appuyant sur deux documents, un article au titre quelque peu dédaigneux « "Yi pai" daodu : gei "yi pai" pipingzhe de jidian tishi "意派"导读——给"意派"批评者的几点提示 [Guide de lecture d'"yi pai" : quelques indications à ceux qui critiquent "*yi pai"*],», publié en 2009, dans le numéro 7 de la revue *Yishu shidai* et un entretien avec un intitulé pathétique : « Wo xiwang you ren zhaodao wo de ying shang 我希望有人找到我的硬伤 [J'espère que quelqu'un trouvera ma cruelle blessure] », accordé au journaliste du magazine *Shijie Yishu* [699]. Gao estime que les critiques de son livre sont des critiques périphériques, non substantielles, ne faisant aucun tort à sa théorie. Elles ne concernent qu'une "atmosphère culturelle [*wenhua fenwei* 文化氛围]" et n'ont aucun lien réel avec *yi pai* (48), ni n'abordent les problèmes philosophiques soulevés par l'auteur. Il se dédouane en déclarant qu'il aime la critique, qu'il en attend un réel questionnement sur la logique et le cœur de sa théorie, qu'il accepte des corrections de ses erreurs, ce que les textes ci-dessus sélectionnés par Liao Shangfei, selon lui, n'apportent pas. Il livre donc six indications pour enrichir la réflexion sur son travail [700]. Il présume aussi que ceux qui l'ont critiqué "ne peuvent pas entreprendre un dialogue substantiel avec les positions critiques des théories occidentales" en raison de leurs connaissances insuffisantes. Car critiquer sa théorie – ancrée dans le contemporain et non dans l'Antiquité – exige aussi d'être en mesure d'analyser, d'examiner le système théorique de l'art occidental (48). Selon Liao, Gao dans ce texte se contente de se répéter

---

[699] Ces deux textes sont en ligne sur le site *Art international*. Pour le premier <http://blog.artintern.net/blogs/articleinfo/yishushidai/52576>. Pour le second <http://review.artintern.net/html.php?id=6696>. Consultés le 27 avril 2014.

[700] Ces six indications répondent aux différentes attaques de ses détracteurs. La première concerne le terme de méta-théorie et le concept de représentation tout en reprenant les liens entre *li, shi, xing* et homme, objet, lieu, et la notion de synthèse. Le deuxième point revient sur les notions *yi*, *yijing* et *jingjie* dans la culture traditionnelle en s'appuyant sur différents auteurs du XX^{e} siècle (Wang Guowei, Li Zehou...) et montre que *yi* a "surpassé" les notions limitées de *yijing* et *jingjie* et insiste sur son efficacité théorique pouvant s'appliquer aux œuvres de Viola, Kiefer et Tapiès. La troisième indication concerne l'opposition à la représentation occidentale, soit la raison d'être d'*yi pai*. Gao précise aussi le sens du concept *yi* en se référant au titre du livre de Baxandall, *Les formes de l'intention*. Dans le point 4 Gao insiste sur la contemporanéité de sa théorie. Son intérêt pour *yi* remonte à ses premières recherches en histoire de l'art à la fin des années 1970. Il retrace l'ensemble de son parcours de critique d'art et de commissaire. La cinquième indication insiste sur l'influence des artistes (Huang Yongping, Gu Wenda, Wu Shanzhuan... dans sa propre réflexion, afin de prouver l'efficacité d'*yi pai* pour analyser et interpréter les œuvres, une théorie de la création, le résultat de trente années de collaboration avec les artistes. Le sixième point répond à la critique du caractère *pai* dans *yi pai*, qu'il juge sans intérêt.

mais ne répond pas aux points litigieux soulevés par ses détracteurs, il n'instaure pas de véritable dialogue avec eux.

Liao avoue se ranger du côté de ces derniers tout en rappelant que la critique du travail de Gao Minglu doit s'envisager dans le cadre élargi de l'ensemble de ses écrits. Tout discours élogieux est par ailleurs inutile. (Ce point de vue explique la portion congrue qu'il a réservée à ces commentaires favorables). Liao met aussi en doute l'impartialité d'un auteur pour juger de sa propre œuvre, toute évaluation doit se faire à partir d'une analyse scientifique objective et ne peut s'appuyer sur le point de vue de l'auteur (49). Il ajoute, en faisant allusion au passage concernant l'organisation sociale idéale que Gao esquisse dans le chapitre IV de son ouvrage :

> Considérer *yi pai* comme un conservatisme culturel est une surévaluation, parce que le conservatisme contemporain a aussi une limite basique. Probablement il peut sortir les bannières du "retour au passé", de "revenir à la quintessence de la culture traditionnelle chinoise" etc., mais il ne peut dégénérer en un hymne du totalitarisme politique et de l'autoritarisme culturel. Peu importe que Gao Minglu ait ou non admis publiquement que la position qu'il tient est conservatrice, qu'il soit conservateur ne fait aucun doute. Fondamentalement ce n'est pas parce que *yi pai* tente de mêler à nouveau l'art contemporain chinois avec l'esprit de l'esthétique traditionnelle chinoise, mais en ce qu'elle est esthétique : *yi pai* du début à la fin n'a jamais franchi les limites de l'esthétique. À l'époque contemporaine, fonder un acte esthétique, certainement c'est un acte conservateur, quand bien même la culture, l'art en Chine actuellement a besoin d'une esthétique complètement nouvelle. Bien que Gao Minglu ait tenté aussi d'attirer *yi pai* vers les sciences politiques, son ignorance en sciences politiques modernes fait que cet acte finit par dégénérer en pensées libres, subjectives.

Liao, reprenant et commentant ce long passage dans lequel Gao applique sa notion d'unité totalisante à l'organisation de la société, qualifie cette proposition de théorie fallacieuse [*miu lun* 谬论]. Ce sujet sensible touche à la démocratie que Liao associe à la modernité. Wang Nanming – diplômé en sciences politiques, – a aussi condamné en 2013 ces propos suspects (*supra* p. 629 *sqq*.) qui, si on reprend les termes mêmes de Gao, sont en fait "périphériques" dans son discours théorique, mais sont sûrement à l'origine des nombreuses attaques de ses confrères.

Dans le dernier chapitre, Liao Shangfei dresse une sorte de bilan quelque peu ironique et pessimiste du travail de Gao, il résume les apports et les erreurs

dans son œuvre critique. Il évoque tout d'abord (51) les mérites de Li Xianting et son ascendance sur les artistes, qui le surnomment affectueusement *jiaoye* 教父 [grand-père], et lui sont redevables du succès national et international des différents styles artistiques qu'il a défendus (pop politique, réalisme cynique, art criard ou *gaudy art*...), dont la conséquence néanmoins, l'inondation du marché de ce genre d'œuvres, "a dans un certain sens directement menacé l'avenir de l'art chinois". Toute réflexion sur le développement de l'art contemporain chinois pourrait ne prendre en compte que les contributions de Li Xianting et de Gao Minglu, qui ont tous deux des centres d'intérêt complètement différents. Quant à Gao, Liao lui reconnait des mérites tout en doutant des concepts qu'il a mis en avant (maximalisme, *yi pai*...), et glisse une allusion à l'article de Craig Clunas, il en reprend l'expression *zhengming* 正名[rectifier les noms] :

> Considéré comme le critique qui a grandi avec l'art contemporain chinois, Gao Minglu avec son expérience personnelle et sa pratique critique tente de construire un système de valeurs, une structure narrative de ce qu'il appelle "l'art contemporain chinois". Qu'importe que cette formulation, cette description *yi pai* soit ou non judicieuse, rationnelle, ses efforts font qu'il possède vraiment dans l'art contemporain chinois une pratique de l'art culturellement constructive mais négligée, qui le rend apte à rectifier les noms. Depuis l'édition sauvegardant les "Anonymes" jusqu'à la compilation des matériaux du mouvement de 1985, de plus jusqu'à *yi pai* qu'il a mis en avant, Gao Minglu tente d'établir, de construire une chose à part. Comparée avec les peintures de grandes faces [701] , les symboles chinois... la chose que Gao Minglu tente d'établir, de construire est peut-être l'héritage le plus précieux de l'art contemporain chinois. Naturellement je ne pense pas que la valeur et le sens des phénomènes et des pratiques artistiques, en dehors des peintures de grandes faces et de symboles chinois, montrent la direction du *yi* illusoire dont parle Gao Minglu.

Liao souligne ensuite (52) que les "propres concepts" que Gao utilise se réfèrent à des théories ou à des notions qui viennent de l'Occident. Le plus important pour Gao est "de dénommer les phénomènes artistiques spécifiques d'une période historique spécifique" au détriment d'une réflexion sur les valeurs universelles comme la liberté ou la nature humaine. Il lui reproche d'avoir

---

[701] Il s'agit des peintures de Yue Minjun, dont une des expositions avait pour titre *Da lianhua* 大脸画 ou *Big Face* en anglais. Liao désigne par "symboles chinois" les œuvres du pop politique. Ces deux expressions concernent les courants défendus par Li Xianting (un peu malgré lui) (*supra* p. 73), et très vivement critiqués par Wang Nanming (*infra* p. 665).

délaissé les problèmes qui entravent le développement de l'art au détriment de ces notions qu'il juge nihilistes, cyniques (maximalisme et *yi pai*) et qui doivent être radicalement liquidées [*chedi qingli* 彻底清理], car elles ne rendent pas compte de la valeur et du sens des œuvres qui focalisent l'intérêt de Gao. Liao préconise à la place de réfléchir aux concepts de "mouvement, de raison, de vie", qui fondent selon lui les valeurs individuelles, ou encore au rôle des galeries et des musées qui offrent à l'art une autonomie idéologique et une liberté d'initiative. Tout comme Bao Dong, Liao voit dans cette démarche intellectuelle et ses nouvelles convictions un écart par rapport à ses premiers engagements, une déviation [*pianli* 偏离] qu'il considère comme une régression vers "une hérédité culturelle" [mot à mot une "parenté culturelle par le sang" *wenhua xuetong* 文化血统], pour laquelle Gao aurait abandonné raison et vérité. La nouvelle orientation de sa réflexion – que ce soit le concept *maxi* dans maximalisme ou *yi pai* – invalide selon Liao une grande partie du travail théorique précédent. S'il juge sévèrement l'évolution sur trois décennies d'une des personnalités les plus en vue des milieux de l'art contemporain chinois, une marche à reculons [*daotui* 倒退], Liao lui reconnaît le mérite d'avoir discerné et nommé plusieurs tendances de l'art mais il lui reproche d'être dénué d'un esprit ouvert et de s'être entouré d'un mur de vains mots. Il conclut son étude en citant un texte de Gao Minglu, paru dans *ZGMSB* en 1985 (le n º 21), mettant en garde sur le danger d'un retour vers le passé. Ce texte illustre cette "marche à reculons" de l'auteur de *Théorie de l'École du* yi, un écrit qui incarne tout ce que son auteur dénonçait vingt-cinq ans plus tôt :

> Les Occidentaux considèrent le mysticisme oriental comme un complément alimentaire, mais juste au moment où, sans désir violent de complément, nous nous prévalons de la culture de l'Antiquité. C'est précisément la mentalité inverse d'une sorte de complexe national d'infériorité. Ce que nous devons voir, c'est ce dont manque justement notre art à présent, c'est de raison, de pensées profondes, de concepts, de détermination, ce n'est pas de quelques romantisme et illusions fictives, de mystère artificiel et de techniques d'expressions qui demeurent coites. S'appuyer seulement sur la quête intérieure de l'"auto-perfectionnement" de notre philosophie chinoise, ce n'est pas l'ultime objectif . La quête intérieure est pour un système extérieur. Ce n'est qu'ainsi que notre nation, dont l'art, pourra devenir plus forte ! Ne plus pouvoir passer par les modèles que tous les exemples passés de nos anciens ont

> créés et initiés : le sentier battu de “retourner au passé pour ouvrir le nouveau”, son résultat ne peut qu'être un travail très limité, modéré, amélioré, dans un système auto-suffisant [702].

Dans son ouvrage dont environ un tiers sont des citations de Gao Minglu et de ses détracteurs, Liao Shangfei propose sciemment une étude orientée en fonction de ses propres positions. Il éclaire sur l’accueil tumultueux du livre dans les milieux de la critique en Chine. Tout en rendant hommage aux premiers travaux de Gao Minglu, il récuse complètement ce retour à la tradition qui n’aide en rien à la compréhension des œuvres. Ni Liao, ni aucun des auteurs cités n’abordent les longs passages concernant Panofsky, Foucault, Derrida... Et le jugement moral reste prépondérant dans la condamnation unanime de la position “politique” de Gao.

Conclusion : *Yi pai lun*, un écrit controversé

Dans *Théorie de l’École du* yi Gao tente de concilier deux conceptions de l’art très différentes : la première, dont la structure rigoureuse héritée de la Renaissance assigne sa place au spectateur et conçoit le tableau comme une fenêtre ouverte sur l’histoire (*historia*), soit selon l’auteur, un art soumis à la vulgaire copie du réel, entravé par une visée narrative, enfermé par le concept de représentation ; pour la deuxième, l’œuvre est décrite par un vocabulaire anthropomorphique, métaphorique, irriguées par des veines, des souffles... soit un art qui fonctionne comme un microcosme invitant le spectateur à y pénétrer par la pensée, dont les caractéristiques fécondes sont l’unité totalisante, l’harmonie et la synthèse. Selon Gao, l’Occident serait restreint par une vision dualiste, sa pensée sclérosée s’est arrêtée à Platon. Seuls structuralisme et post-structuralisme, irrigués par la pensée chinoise, méritent une lecture attentive, leurs quelques défauts sont corrigés par le concept *yi* qui est assimilé au Dao. Cette vision figée de l’histoire de l’art occidental, opposée aux conceptions classiques de l’art lettré chinois, qui sert d’ancrage au raisonnement, est infirmée par l’ensemble des critiques d’art retenus par Liao Shangfei. Mais *Théorie de l’École du* yi, complétée par les écrits de ses

---

[702] Ce texte intitulé « Xin yangwu yu xin guocui 新洋务与新国粹 [Nouvelles affaires étrangères et nouvelle quintessence nationale] » est en ligne sur le site *Art international* <http://comment.artron.net/20070815/n32747.html>. Consulté le 29 avril 2014. Publié initialement à la une du numéro 21 de *ZGMSB* daté du 14 décembre 1985, sous le pseudonyme Gao Ming 高铭。

nombreux détracteurs, permet de découvrir aussi comment est perçu et expliqué l'art occidental à un public chinois par un critique chinois, qui tente un exercice difficile, faire une synthèse de ses lectures. Ce livre illustre de plus comment sont assimilés les concepts de la *French Theory* passés par la médiation américaine.

Ma première impression (d'Occidentale) à la lecture de cet ouvrage concerne évidemment le découpage et la vision très discutables de l'art occidental. Selon Gao, toute démarche qui ne rentre pas dans les catégories de l'abstraction et du réalisme (il serait plus judicieux de dire art figuratif) est qualifiée de conceptuelle, catégorie que l'auteur élargit à l'art sociologique, politique en citant Kruger, Sherman, Haacke ou Beuys. Or l'appellation "art conceptuel" renvoie à un mouvement très limité qui concerne peu d'artistes, tous proches de l'art minimal, parfois membres des deux mouvements comme Robert Morris ou Sol LeWitt (*supra* p. 373, note 392). De plus, beaucoup d'artistes sont "inclassables" et ces deux dernières décennies on remarque plutôt des démarches singulières. Il semble donc que l'utilisation du terme "art conceptuel" entraîne une confusion, même si toute œuvre naît d'un travail de la pensée, qu'elle soit abstraite, réaliste ou plus complexe, comme la performance que Gao assimile à une sorte d'art conceptuel. En utilisant "conceptuel" dans ce sens, on peut bien sûr dire que tout art est conceptuel, mais l'expression perd alors son efficacité critique.

Un autre obstacle entravant lecture et traduction de *Théorie de l'École du* yi, concerne le mode de pensée avec une organisation des idées moins familière et moins confortable pour le lecteur que celle de la démarche analytique occidentale. La "logique non logique" (pour parodier Gao) ne permet pas d'avoir une vision globale du projet : les multiples références données par l'auteur, les arguments et assertions qui fonctionnent plus comme thèses que comme hypothèses, les raisonnements parfois simplistes et forcés, les redites entravant la clarté de la démonstration, les détours laborieux dont on ne comprend pas l'utilité, les multiples définitions du même concept qui, au lieu d'être affinées, semblent antagonistes... ont engendré un sentiment de découragement mêlé d'agacement. Même les nombreux schémas ne sont d'aucune aide, au contraire, ils réduisent le travail de Gao à une sorte de manipulation puérile, un

bricolage ou un découpage/collage de quelques notions toujours organisées par trois.

À la lecture de la première longue partie de *Théorie de l'École du* yi – véritable cours d'histoire de l'art occidental et de ses différentes théories – j'ai d'abord pensé que mes interrogations et mes doutes sur certaines affirmations de Gao étaient dues essentiellement à mon eurocentrisme. En effet, dans son discours, je ne reconnaissais pas les caractéristiques d'un art contemporain qui n'avait cessé de m'attirer et d'entretenir mon intérêt tout au long d'un parcours initié dans les années 1980. En fondant *yi pai* sur une compréhension de l'art occidental limité et confiné à la fonction de *mimesis*, soit représenter le réel de manière illusionniste, Gao Minglu prend le risque d'invalider l'ensemble de sa théorie. Une telle conception de l'art occidental (incluant l'art figuratif, abstrait, minimal et conceptuel) relève d'une vision sinon simpliste, du moins simplificatrice. Considérer que l'art est de l'ordre de la représentation, de la *mimesis* est en effet très restrictif. Ce que souligne Isabelle Thomas-Fogiel, dans *Le concept et le lieu,* en se référant à Louis Marin (242) *:*

> ... même ce qui est appelé « l'art figuratif » n'est art que parce qu'il brouille la référence, brise la *mimesis*, transcende la représentation pour [...] faire advenir l'irreprésentable.

Gao Minglu affirme de plus que la représentation qui se représenterait elle-même serait une absurdité, or les nombreux auteurs qu'il convoque dans son ouvrage comme Foucault, Heidegger, Derrida, Fried..., ne cessent de répéter que ce qu'un tableau questionne c'est la peinture, tel Louis Marin dans le chapitre « Introduction méthodologique-critique » de *Détruire la peinture* (130) :

> toute peinture, toute œuvre de peinture et en particulier représentative est sinon explicitement, du moins implicitement autocritique : en ce sens qu'elle pose picturalement les problèmes fondamentaux inhérents à la peinture, à la représentation de peinture elle-même. Dire que la peinture représentative pose picturalement les problèmes fondamentaux de la peinture, cela veut dire qu'elle représente, donne à voir la représentation elle-même, le procès qui l'a produite [...].

Louis Marin propose ensuite dans les différentes conférences regroupées dans *De la représentation*, des analyses d'œuvres comme *La Tempête* de Giorgione (179-200) ou les *Bergers d'Arcadie* de Poussin (275-281) qui exemplifient cette

affirmation. De même dans *Détruire la peinture* (61-62), en décrivant la tapisserie de Lebrun (de la série *Histoire du Roi*) il met en évidence la construction de l'œuvre, tout comme Michel Foucault dans son texte « Les suivantes », introduisant *Les mots et les choses,* interprète le tableau de Velázquez *Les Ménines*, texte largement commenté aussi par Gao Minglu (*supra* p. 467 *sqq.*) et Duan Lian (*supra* p. 458 *sqq.*).

La partie de *Théorie de l'École du yi* consacrée aux concepts classiques a, de même, causé doutes et angoisse, car autant la traduction des *Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère* accompagnée d'un appareil de notes passionnant de Pierre Ryckmans m'avait semblé limpide, autant les explications de Gao Minglu sont restées opaques, assurément en raison de ma maîtrise très insuffisante de la langue chinoise. Aussi, que des personnalités de la critique d'art chinoise dénoncent les conceptions et le style obscur de Gao qui m'avaient plongée dans cette perplexité, m'a quelque peu réconfortée.

Ce livre a au moins le mérite de démontrer deux positions critiques antagonistes chez les critiques chinois : une vision influencée, quoi qu'on en dise, par l'idéologie diffusée par le pouvoir que j'ai présentée dans le chapitre II « Le nationalisme et sa répercussion chez les intellectuels ». La volonté de Gao de mettre en évidence les caractéristiques de la peinture lettrée toujours à l'œuvre dans l'art contemporain chinois est aussi peut-être non seulement sous l'influence du nationalisme mais aussi du nouveau confucianisme. L'autre conception est au contraire universalisante et passe outre l'apologie de l'identité chinoise. L'une et l'autre font appel à un champ de connaissances étendu, et la deuxième, en plus grande connivence avec le lecteur occidental, trouve malgré sa "traîtrise" à se faire entendre en Chine, que ce soit dans les revues, sur internet ou dans des éditions académiques.

Gao Minglu dans ce dernier livre endosse peut-être bien le costume du héros théorique américain qui selon Cusset (209) "doit une bonne part de son prestige à la façon singulière, véritable signature, dont il s'imprègne de celui des grands auteurs, les convoquant pour se jucher sur eux, les citant au passage pour mieux les mettre au service de son propre argument."

L'"art critique" de Wang Nanming

Les quelques textes de Wang Nanming consultés dans le cadre de l'accueil du livre de Gao Minglu ont suscité ma curiosité. Comprendre ce qui oppose fondamentalement Gao et Wang est aussi l'objectif de Liao Shangfei, qui m'offre avec son ouvrage l'occasion de compléter opportunément ma recherche. Pour présenter ci-dessous l'apport théorique de Wang, je m'appuie sur le travail de Liao tout en ayant recours, grâce à ses indications, aux nombreux articles de Wang accessibles sur internet, ainsi qu'à quelques textes critiques écrits à l'occasion de la sortie de ses livres, par exemple celui de Bao Dong « Qianwei, houqianwei yu gengqianwei 前卫，后前卫与更前卫 [Avant-garde, post-avant-garde et méta-avant-garde] » publié dans la revue *Dushu* en 2007, concernant la publication en juillet 2006 de *Après le concept, art et critique* [703].

Parcours singulier d'un critique "indépendant"

Contrairement aux différents critiques étudiés jusqu'ici, Wang a suivi un cursus universitaire extérieur au domaine de l'art : étude du droit et des sciences politiques. Ce parcours n'est pas étranger aux thématiques qu'il traite dans ses différents ouvrages, tel que *Système de l'art et lois,* publié en 2012, ni à sa critique d'*yi pai* résumée ci-dessus (*supra* p. 624-631). Ce n'est qu'au milieu des années 1990 qu'il s'oriente complètement vers l'art, associant toujours critique esthétique et critique sociale. Sa recherche concerne tout d'abord l'École de Francfort puis les écrits d'Herbert Marcuse. Il privilégie dans ses textes l'expression "art critique [*pipingxing yishu* 批评性艺术]", un terme à vrai dire plus compréhensible pour un Occidental qu'*yi pai*. Il a développé ce concept – une notion inséparable d'une "reconstruction de l'histoire de l'avant-

[703] Soit *Guannian zhihou : yishu yu piping* 观念之后：艺术与批评 [Après le concept : l'art et la critique]. Changsha : Hunan meishu, 175 p.

garde" – dans *Essor de l'art critique*[704] publié en 2011. L'autre terme favori de Wang est *gongmin zhengzhi* 公民政治 [politique citoyenne]. Il considère que l'art devrait être une sorte d'opinion publique [*yulun* 舆论] et qui aurait comme fonction de surveiller la société [*dui shehui de jiandu* 对社会的监督]. Wang défend une conception très politique de l'art et affirme que sa réflexion théorique est aussi une critique du gouvernement chinois. *Éloge du post-colonial : sinéité de l'art et "identité chinoise" des artistes*, l'anthologie qui rassemble une partie de ses textes témoigne de son engagement.

Dans son ouvrage majeur *Après le concept : l'art et la critique,* paru en 2006, Wang définit l'orientation et le champ de sa recherche dont on peut avoir un aperçu en parcourant le sommaire de ce livre : en trois grands chapitres, Wang embrasse à la fois le déconstructivisme derridien et son influence dans l'art post-moderne, l'histoire des avant-gardes historiques avec Duchamp, la critique politique et sociale dans l'œuvre de Beuys, l'apport du pop-art de Warhol, les fondements de l'art critique analysés à travers les performances de l'artiste américano-taiwanais Tehching Hsieh 谢德庆- Xie Deqin, l'œuvre de Hans Haacke et son entretien avec Bourdieu ou encore l'engagement des artistes new yorkais McCallum et Tarry. Selon Liao (56) Wang soulève dans sa recherche deux questions : "qu'est-ce que l'art contemporain" et "comment celui-ci pourrait-il intervenir un peu plus dans la société". L'art critique est une proposition de réponse à ces questions. Cet art interventionniste, qui interroge chaque domaine social, est produit par un artiste reconnu dans son individualité et dans ses droits : *renquan yishujia* 人权艺术家 [l'artiste des droits de l'homme]. Wang Nanming, depuis les années 1980-1990, défend ainsi un art non-officiel, indépendant, pouvant constituer une force vis-à-vis du système du pouvoir et agir dans le domaine public. Sa recherche, outre l'encre moderne et la condamnation du post-colonialisme, vise l'histoire des avant-gardes qu'il tente de "reconstruire", l'élaboration du concept "art critique"

---

[704] Le titre exact est *Pipingxing yishu de xingqi : Zhongguo wenti qingjing yu ziyou shehui lilun* 批评性艺术的兴起: 中国问题情境与自由社会理论 *The Rise of Critical Art* [Essor de l'art critique : les situations problématiques de la Chine et les théories des sociétés libérales], une édition bilingue, en chinois et en anglais, parue en 2011 chez l'éditeur chinois *Deguo guqiao* 德国古桥 – Alte Brücke Verlag. (Malgré cette dénomination allemande, cet éditeur est totalement chinois et installé à Pékin (!). (Information aimablement fournie par James Elkins qui a eu recours à cet éditeur pour la publication des actes du colloque qu'il a organisé au SFAI en 2010).

et le fonctionnement des institutions artistiques en proposant un système rationnel et solide, “dépendant nécessairement de la régulation des politiques culturelles et artistiques du gouvernement” (57). Liao résume ainsi les conclusions de la recherche de Wang (57) :

> L’histoire de l’art chinois de ces trente dernières années est d‘un bout à l’autre une partie de l’histoire de l’art post-colonial. “Post-colonial” est une question sérieuse, d’où il [Wang Nanming] a fait des recherches et des critiques intenses et durables sur les conditions post-coloniales de l’art chinois. Le résultat qu’il en a obtenu est : l’absence en Chine d’une garantie d’un système développé de l’art a conduit aux problèmes post-coloniaux. C’est pourquoi, rechercher, critiquer la situation actuelle de la gestion de l’art chinois est un problème supplémentaire.

L’art critique de Wang Nanming se fonde sur les écrits de Bürger et s’inscrit dans la continuité de Duchamp, de Beuys et de Warhol, artistes intervenant dans la vie sociale. Comment tenir actuellement en Chine la position radicale de ces derniers sur le statut de l’œuvre et celui de l’artiste, cette question concentre la recherche de Wang selon deux axes directeurs : l’un théorique avec une “reconstruction de l’histoire de l’art d’avant-garde” qui consiste à proposer une “théorie de l’art méta-avant-gardiste [*geng qianwei yishu lilun* 更前卫艺术理论]” [705]; l’autre, artistique en reliant “l’art de l’avant-garde historique [*lishi qianwei yishu* 历史前卫艺术]”, “l’art de la “post-avant-garde [*houqianwei yishu* 后前卫艺术]” puis “l’art d’une méta-avant-garde [*gengqianwei yishu* 更前卫艺术]”. Ces deux directions de recherche s’éprouvent mutuellement : l’art critique est le résultat de la reconstruction de l’histoire de l’avant-garde et vérifie la théorie d’un art méta-avant-gardiste. Pour Wang Nanming, l’art contemporain chinois doit surtout prendre en compte ce qu’il nomme “la situation problématique chinoise [*Zhongguo wenti qingjing* 中国问题情境]”. La première question qu’il cherche à résoudre est celle des caractéristiques d’un

---

[705] Chaque auteur “joue” avec le terme d’avant-garde, par exemple la néo-avant-garde de Hal Foster [*xin qianwei* 新前卫], la trans-avant-garde d’Oliva [*chao qianwei* 超前卫]. Le préfixe méta- est utilisé par Wang Nanming dans un article de 2007, « Zuowei yishu shi guainian de “dangdai yishu” 作为艺术史概念的“当代艺术” [“Art contemporain” considéré comme un concept de l’histoire de l’art] ».

art contemporain répondant aux besoins de la société chinoise [706], puis celle du statut de l'artiste et des moyens d'expression d'un tel art, un art apportant "d'autres possibilités" (Wang, cité par Liao 58) :

> Quand je reviens à l'histoire de l'art, surtout l'histoire de l'art moderne, je me demande, aujourd'hui dans les œuvres et chez les artistes que l'on peut voir, quel est l'art qui actuellement se différencie encore plus des formes et des styles de l'histoire de l'art du passé. Ensuite, pour finir, je regarde l'art dont j'ai besoin, depuis la période initiale et le développement de l'art conceptuel jusqu'au processus actuel. Sans doute, en même temps, cet art possède aussi toutes les caractéristiques depuis le modernisme jusqu'au post-modernisme. Cet art fait de choses non traditionnelles et de n'importe quoi qui peut devenir de l'art, il n'y a qu'un point qui est déjà manifestement différent et qui a besoin d'être souligné, ce qu'il n'y a pas que ces arts contemporains faits de "n'importe quoi peut devenir de l'art" ni que ces artistes de "tout le monde est un artiste". L'immense succès artistique que nous avons obtenu depuis le postmoderne, on peut maintenant le faire avancer vers sa fin, ou on peut dire ainsi, il a déjà laissé la place à d'autres questions artistiques. Ces questions sont précisément ce que je voudrais dire : avec quel genre de statut s'engager comme ces artistes de "tout le monde est un artiste" et avec quelles expressions incarner alors ce genre d'art de "n'importe quoi peut devenir de l'art" [707].

Pour cerner le travail de Wang qualifié de "critique d'art qui pratique la théorie de la critique sociale", Liao (58-59) en vient aux buts et aux critères de la critique en citant un long passage de « L'engourdissement de la critique : une société sans opposition » de *L'Homme unidimensionnel* d'Herbert Marcuse, dans lequel l'auteur propose une réflexion sur une théorie critique de la société contemporaine [708] . Mais pour Liao, l'art étant étroitement lié à la société, le discours de Marcuse peut s'appliquer à la critique d'art (59) :

> La théorie de la critique d'art doit de même se baser sur une condition préalable essentielle, c'est-à-dire admettre qu'il existe un art plus significatif que l'art actuel ou qu'il existe une possibilité de critiquer dans l'art actuel un art plus

---

[706] Cette formulation m'évoque la célèbre expression "l'art au service du peuple". Mais Wang différencie l'art au service de la politique, ce qu'il formule par "l'art esclave de la politique", de l'art politisé qui, lui, serait au service de la société et totalement indépendant du pouvoir et des partis politiques.

[707] Cf. *Après le concept : art et critique*, p. 5.

[708] Ce passage se trouve p. 18-20 de l'édition de 1968, de la collection « Points » (Éditions de Minuit). Liao se réfère à une édition chinoise de 2008, publiée par Shanghai yiwen, avec une traduction de Liu Ji 刘继.

> significatif. Elle doit être fondée sur une critique négative analysant les conditions actuelles de l'art contemporain.

Wang dit lui-même au début d'un article paru en 2010 dans la revue *Huakan* [709] :

> Un vrai critique d'art sait toujours utiliser sa critique pour activer une nouvelle réflexion théorique, plutôt que de suivre des théories dogmatiques. Un tel critique d'art est semblable à un artiste véritable, il n'entreprend pas l'analyse et la conceptualisation d'un phénomène artistique qui existe déjà mais il découvre les possibilités de l'art. Disons au minimum, la critique de l'art moderne de Roger Fry à Greenberg nous a appris que l'ontologie de l'art qu'on avait l'habitude d'utiliser jusqu'à présent était contestée, et que les vieilles théories et les vieux phénomènes artistiques réfutaient sans fin les nouvelles valeurs de l'art.

Il distingue dans la critique trois catégories qui reflètent trois modèles artistiques : élogieuse [*zanmei* 赞美], interprétative [*chanshi* 阐释], scrutatrice [*jianyan* 检验] s'appliquant respectivement aux formes classiques jusqu'au romantisme, aux formes modernes jusqu'au postmodernisme, aux formes contemporaines depuis le début de l'art conceptuel, avec comme démarche, la description vivante des œuvres pour la première, l'interprétation des sentiments du critique devant l'œuvre pour la deuxième et un examen sémiologique – efficace ou non – du sens des œuvres pour la troisième [710]. Fondée sur la linguistique, le postmodernisme et la réorientation des théories critiques, la critique de l'art contemporain préconisée par Wang est un "virage" radical, permettant d'élucider les relations entre l'art contemporain et la "situation problématique en Chine", ce qu'il explicite dans *Essor de l'art critique* en 2011. Il défend clairement un art interventionniste qui s'ancre dans sa propre pratique calligraphique, une série d'œuvres *Assemblage de boules de*

---

[709] Titre de ce texte : « Pipingjia de "fengxian xueshu": yi Luojie•folai he Kelaimente•Gelinboke weili《批评家的"风险学术"——以罗杰·弗莱和克莱门特·格林伯格为例》["Académisme dangereux" des critiques : prendre Roger Fry et Clément Greenberg comme exemples] ».

[710] Je résume ici les explications de Wang Nanming citées par Liao, extraites du texte publié en 2012 consacré à *Poussières du 9-11*, œuvre de Xu Bing). « Ruhe pingjia dangdai yishu zuopin : yi Xu Bing de《9.11 chen'ai》weili 如何评价当代艺术作品—以徐冰的"9·11尘埃"为例 [Comment évaluer les œuvres d'art contemporaines : prendre l'exemple de "Poussières du 11.9" de Xu Bing] » (référence au 11 septembre 2001). Repris en 2012 dans son anthologie *Houzhimin rongyu : yishu de "Zhongguo xing" yu yishujia de "Zhongguo shenfen*"后殖民荣誉:艺术的"中国性"与艺术家的"中国身份" [Éloge du post-colonial : "sinéité" de l'art et "identité chinoise" des artistes]. Pékin : Alte Brücke Verlag.

caractères [*ziqiu zuhe* 字球组合] réalisées à la fin des années 1980, soit des installations de calligraphies sur papier, roulées ensuite en boules, interdisant ainsi toute lecture du texte calligraphié (Ill. 55). Cette œuvre au départ n'était qu'une critique de la culture mais s'est chargée d'une critique de la société à la suite "du renversement de la situation problématique de la Chine" (allusion selon moi aux événements de Tian'anmen). En tant que critique et commissaire, Wang veut mettre en avant ce qu'il nomme les "problèmes chinois" et non les seuls "symboles chinois", afin de souligner les relations entre l'art et la politique. Dans *Essor de l'art critique* (42) – cité par Liao (61) – il écrit :

> J'organise des expositions basées sur une telle réalité, faire que l'exposition d'art contemporain chinois revienne sur le local (*bentu* 本土), pour briser l'unicité de l'art contemporain chinois avec la richesse de la société locale, pour briser la critique de comptoir [711] dans les théories de l'art contemporain chinois avec le dépassement personnel du déchiffreur. [...]
> J'ai toujours insisté sur un point, si l'art contemporain chinois a besoin de ses propres spectateurs, il a alors certainement besoin de ses propres critiques et de ses propres expositions. Nous faisons toujours dépendre l'art contemporain chinois de la réaction de l'Occident, ce n'est qu'en attirant l'attention de l'Occident que nous obtenons une reconnaissance locale, ensuite un modèle unique d'œuvres chinoises arrive comme en 2007 à la foire d'art contemporain de Shanghai, malgré la diversité des galeries, toutes se répétaient avec des œuvres et des artistes identiques, et dans leurs caractéristiques générales il n'y avait que des symboles chinois et rien de contemporain chinois [712].

Critique très controversé, Wang est incompris par ses détracteurs qui ne retiennent que son attitude négative et ne sont pas attentifs à la réalité qu'il condamne. Mais ses compétences, son intérêt pour soulever de nouveaux problèmes, sa méticulosité, ses analyses rigoureuses, ses jugements indépendants et son franc-parler sont aussi appréciés, même si selon Bao Dong [713] son style aisé et mordant, son attitude combattive l'amènent parfois à offenser artistes et critiques.

---

711 L'expression de Wang est *zuotai piping* 坐台批评, or *zuotai* 坐台 a une connotation sexuelle (*Zuotaizi* 坐台子 : S'asseoir au bar (au bal, inviter une entraîneuse pour aller au bar y bavarder et boire) (Source : *GRN*).

712 *Essor de l'art critique* p. 29 pour ce paragraphe. (Les citations de Liao ne respectent pas l'ordre de l'ouvrage).

713 Cf. « Qianwei, houqianwei yu gengqianwei 前卫，后前卫与更前卫 [Avant-garde, post-avant-garde et méta-avant-garde] », *Dushu*, p. 130 (2007).

L'art contemporain chinois miné par le post-colonialisme

L'art que Wang préconise, et qui "pénètre la situation problématique chinoise", s'articule avec sa critique de l'art post-colonial en Chine. Dans ce cadre, il dénonce plusieurs artistes de grande notoriété tels que Cai Guoqiang, Gu Wenda, Fang Lijun ou encore Zhang Xiaogang, ne trouvant dans leurs œuvres que "des symboles culturels touristiques de tapis chinois [*Zhongguo ditan lüyou wenhua fuhao* 中国地毯旅游文化符号]". Il compare les "grandes faces laides" – de Yue Minjun ou de Fang Lijun – aux opéras modèles imposés pendant la Révolution culturelle. Ces artistes qui, selon lui, flattent le goût du public, "sèment le chaos par monts et par vaux". Il dénonce chez l'Occidental de passage en Chine un manque de réflexion, ramenant chez lui ce genre d'œuvres dont il reconnaît les symboles, entraînant l'art chinois dans un cercle vicieux (Liao 61). Plus que les artistes, c'est le système institutionnel et législatif qui est en cause, ce qui a motivé Wang à orienter aussi ses recherches dans cette direction, en publiant dès 2005 l'article « Art, système et lois », dans lequel il présente la logique de l'art post-colonial en Chine [714].
Wang résume ainsi la situation post-coloniale de l'art chinois : pour que les artistes chinois soient reconnus sur la scène internationale, et plus particulièrement les artistes en exil, leur seule issue est de manier les symboles chinois, car sans cela ils ne sont rien, leur démarche est donc contrainte par l'attente du milieu de l'art occidental, qui a accueilli avec enthousiasme les œuvres "chinoises" de Cai Guoqiang ou de Gu Wenda. L'Occident, en imposant non seulement ses concepts mais aussi ses critères avec son système bien rodé de fondations et de musées, aggrave cette situation post-coloniale dans laquelle l'art chinois s'est installé, faute en Chine d'institutions nationales solides. Ce que Wang appelle les "symboles chinois", qu'il compare à une catastrophe naturelle – ils inondent le marché – sont la manifestation de cet art post-colonial. Dans un entretien accordé au magazine

---

[714] Ces informations sont tirées d'un entretien de 2005 publié dans le magazine *Dongfang Yishu* [Art oriental] et signalé par Liao (62), dans lequel Wang revient sur son parcours « Zhongguo dangdai yishu shi yi pinghua : fangtan duli pipingjia Wang Nanming 中国当代艺术是一瓶花——访谈独立批评家王南溟 [L'art contemporain chinois est un vase de fleurs : entretien avec Wang Nanming, critique indépendant] ». *Dongfang yishu* 东方艺术 [Art oriental] 2005-9. Wang développe ce sujet des échanges Orient/Occident et publie en 2012 l'ouvrage bilingue *Système de l'art et lois. Résultats des échanges entre la Chine et l'international* aux éditions pékinoises Alte Brücke Verlag.

Dongfang yishu en 2005, Wang démontre de manière implacable, en prenant l'exemple de Cai Guoqiang et de son accueil officiel lors de son retour en Chine en 2001, que le gouvernement chinois façonne actuellement son image nationale en instrumentalisant des artistes "fabriqués" si on peut dire préalablement par l'Occident, qui les a acculés à être des artistes "chinois" post-coloniaux. Ainsi, non sans ironie, Wang démontre que l'État chinois, pour nourrir sa fierté nationale, assimile les conséquences de l'emprise de l'Occident sur le développement de l'art chinois. Wang soutient donc un art de la "situation problématique de la Chine" contre l'art des "symboles chinois" (Liao 62).

En 2011, dans *L'essor de l'art critique*, Wang Nanming dénonce cet art chinois qui brandit ostensiblement son identité chinoise. Il résume en deux grandes catégories les différentes pratiques artistiques en Chine (Liao 91). Dans la première, l'art des "symboles chinois", l'art post-colonial et l'art insipide sont en fait une même chose – générée par l'orientalisme occidental – et dans la seconde, de même l'art des "situations problématiques chinoises", l'art de la méta-avant-garde, l'art critique, l'art contemporain (tel qu'il le définit) se réfèrent aussi à une même chose. Ces derniers, tout en utilisant parfois des souvenirs ou des matériaux chinois, traitent de questions qui apparaissent réellement dans la société chinoise, alors que les premiers n'ont qu'une apparence chinoise et l'effort exigé par le spectateur n'est pas du tout le même. Les problèmes auxquels la société chinoise est confrontée, même s'il ne s'agit pas d'événements historiques, sont trans-nationaux, universels car ils ne concernent pas seulement les Chinois, par exemple les problèmes de pollution ou d'urbanisation. Un art qui se contente de symboles chinois, facile à faire, ne peut aider à construire un modèle théorique. Mais explorer les problèmes de la société chinoise exige d'être capable de les appréhender mais surtout d'oser les traiter dans une société où la garantie de la liberté d'expression n'existe pas. Exposer aussi de telles œuvres critiques restent difficile. Ainsi Wang compare l'accueil fait à l'installation de Cai Guoqiang *Le dragon est arrivé* (Ill. 56) qui, interprétée comme une métaphore du décollage économique du pays, est conforme à l'idéologie du gouvernement, avec celui fait à l'œuvre de Jin Feng 金锋, une relecture de l'histoire de la Chine qui remet en cause la notion de justice et de jugement. Dans *Statue debout du couple de Qin Hui* [*Qin Hui fufu zhan*

xiang 秦桧夫妇站像] (*infra* p. 674 *sqq.*, Ill. 57) [715] , les deux personnages historiques (de la dynastie des Song du Sud), déclarés traîtres à la patrie, habituellement représentés agenouillés, se tiennent debout.

La critique de Wang Nanming vise aussi les Occidentaux, stigmatisant leurs critères de jugement inappropriés pour apprécier l'art contemporain chinois, en raison d'une connaissance défaillante des contextes spécifiques de la Chine. Les Occidentaux se sont reportés par facilité sur les "symboles chinois", ignorant les œuvres qui explorent les situations plus intéressantes mais plus complexes. Ils ont ainsi favorisé le développement de cet art que dénonce Wang Nanming. Ce point de vue rejoint celui de Wang Lin pour qui Achille Bonito Oliva est le grand responsable de cette méprise (*supra* p. 73-74). L'art chinois, se conformant aux attentes de l'Occident, est ainsi pris au piège du post-colonialisme.

La leçon de Peter Bürger et la "méta-avant-garde"

Le discours théorique de Wang Nanming est fondé sur ces deux concepts *gengqianwei yishu* 更前卫艺术 [art méta-avant-gardiste] et *pipingxing yishu* 批评性艺术 [art critique ou plus précisément "art de nature critique"] (*critical art* en anglais). Le premier est tiré de l'art de l'avant-garde historique et celui de la post-avant-garde ainsi que du développement de l'art non-moderniste, le deuxième provient du développement des théories de l'art avant-gardiste. Wang Nanming oppose art avant-gardiste et art moderniste, art post-avant-gardiste et art post-moderne, art méta-avant-gardiste et art contemporain. Ces distinctions se réfèrent à *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger dont Liao (63-64) rappelle les principales idées pour en montrer la proximité avec celles de Wang, qui dans *Après le concept : art et critique*, précise :

> Dans ce livre je divise l'art avant-gardiste en art avant-gardiste de la phase du modernisme et l'art avant-gardiste de la phase du post-modernisme, l'art avant-gardiste du post-modernisme est aussi l'art de la post-avant-garde, et l'art avant-gardiste de la phase du modernisme du point de vue de l'histoire de l'art dans sa dimension formaliste est la continuité du modernisme, du point de vue de l'histoire de l'art dans sa dimension conceptuelle, il est aussi la source de l'art post-avant-gardiste et méta-avant-gardiste. C'est pourquoi l'art conceptuel

[715] Cette pièce de Jin Feng a fait scandale et a été retirée de son exposition personnelle au musée privé Zendai de Shanghai en 2008.

> dont je discute dans ce livre est un processus de développement, de l'anti-art à l'art critique, du non-sens au sens, c'est l'axe de ce que je veux exposer dans ce livre. En même temps aussi j'utilise dans ce livre l'expression "art conceptuel", mais le point important de l'utilisation de cette expression est : dans l'art méta-avant-gardiste, comment est reconstruit le concept dans l'art.

Reconstruire l'histoire de l'avant-garde, c'est clarifier les relations entre ces différentes avant-gardes, et le concept d'art méta-avant-gardiste est le résultat d'une redéfinition de l'art contemporain qui "n'est ni le prolongement ni le développement de l'art moderne, mais une re-séparation de l'art d'avant-garde et de l'art moderne". Pour Wang, qui reconnaît que l'École de Francfort – en particulier Marcuse – a exercé une influence sur ses modèles théoriques et critiques, "l''art contemporain est l'art après le dépassement de l'art post-moderne [716]", ce n'est ni l'art qui aujourd'hui prolonge l'art moderne, ni l'art postmoderne, il a sa source dans l'art des avant-gardes. Pour le différencier des avant-gardes historiques et de la post-avant-garde, Wang l'a désigné par art méta-avant-gardiste (*Metavant-gard*). Sa caractéristique, outre la définition "l'art c'est la vie", est de pénétrer la société en suivant l'exemple de Beuys et son modèle de sculpture sociale, s'immisçant dans la vie quotidienne, transformant le statut de l'œuvre. "Il fait d'abord vers la société la promesse de défendre l'équité et la justice", dans une relation "collaborative et non répressive [...] l'art devient ainsi un art de nature critique", soit l'"art critique" (Liao 65-66). Pour démontrer comment la plupart des auteurs utilisent, contrairement à Wang, dans un sens très commun le terme "contemporain", Liao se réfère à Brandon Taylor, historien d'art anglais, professeur à l'université d'Oxford, dont le livre *Art Today* a été traduit en chinois en 2007 [717]. Mais chez Wang, "contemporain" désigne "l'art critique qui prend pour base la théorie de l'art méta-avant-gardiste" (Liao 68) et non l'art qui nous est contemporain, l'art actuel [*dangxia* 当下] qui n'est pas critique. L'art contemporain de Wang Nanming, synonyme en fait de "art critique",

---

[716] Cf. « Zuowei yishu shi guainian de "dangdai yishu" 作为艺术史概念的 "当代艺术" [L'"Art contemporain" considéré comme un concept de l'histoire de l'art]. *Meishu Guancha* 美术观察 [Observation des beaux-arts]. Dans ce texte, Wang reprend les idées de Peter Bürger.

[717] *Art Today* est paru en 2005. Seul le livre *Collage : the making of modern art* a été traduit en français et publié chez Hazan en 2005, avec comme titre *Collage : l'invention des avant-gardes.* Ce choix de traduction montre toute la complexité de l'usage des termes moderne, avant-garde... que Wang Nanming tente de débrouiller.

porte un jugement critique [*pipan* 批判 sur ces pratiques, mais aussi sur l'art avant-gardiste.

Art politique et politisation de l'art

Liao (72) cerne ensuite cette notion de "nature critique [*pipingxing* 批评性]", qu'il considère comme une sorte de nature avant-gardiste [*qianweixing* 前卫性] et qu'il définit ainsi : "l'art critique est fondamentalement l'opinion publique des intellectuels [*pipingxing yishu genben shang shi zhishifenzi de yulun* 批评性的艺术根本上是知识分子的舆论]". Cette notion d'opinion publique – dont la fonction est le contrôle – prend son sens dans le contexte d'une société démocratique, elle est incarnée par la possibilité pour les intellectuels de critiquer, d'avoir des discussions ouvertes. L'artiste, tel que le conçoit Wang Nanming, est un intellectuel qui préserve une posture indépendante et dont le travail interfère dans la vie politique de la société. Il endosse en quelque sorte la mission de l'artiste des avant-gardes historiques, en lutte contre la société bourgeoise, mais qui ne produisait pas pour autant un art politique. Dans l'introduction de *Après le concept : art et critique*, Wang souligne (Liao 72-73) :

> L'art avant-gardiste n'est pas directement politique, mais il rend possible la participation de l'art à la politique. Alors la participation politique elle-même peut inévitablement pénétrer dans nos pensées. On peut dire, dans l'histoire de l'art, il y a toujours eu ce genre d'arts politiques influençant nos connaissances justes du statut politique de l'art contemporain. À présent la politisation de l'art fait peur, ce sont précisément les séquelles que ce genre d'histoires de l'art nous ont laissées, c'est en fait aussi quand l'art devient le porte-voix de certains partis politiques, comme l'art fasciste d'Hitler. Pour une sorte d'esprit civique allemand, l'art s'est changé en propagande du parti, ce phénomène artistique a aussi de même existé dans l'art révolutionnaire en Chine.

L'art, dans la société capitaliste, en instituant son autonomie, s'est libéré de la politique, et a acquis une position indépendante. Il a rendu obsolète l'art révolutionnaire, esclave attaché à un parti politique, produit et fonctionnant dans des sociétés totalitaires, et ennemi de l'art critique que préconise Wang. Ce dernier insiste constamment sur les conditions politiques nécessaires à son développement : seules les sociétés modernes démocratiques peuvent lui conférer une légitimité. Il apparaît quand la critique devient la propriété essentielle de l'art contemporain. Il se différencie de l'art esthétique [*shenmei*

yishu] qui n'est pas indispensable, l'art critique, au contraire, est essentiel à la vie. Y renoncer, c'est renoncer aux libertés et aux droits démocratiques. (Liao citant Wang 74) "Le but de Wang Nanming n'est pas du tout politique, mais c'est de faire en sorte que l'art contemporain soit une scène politique vivante". Il faut pour cela, outre avoir conquis une indépendance, (78) :

> Renoncer directement à l'idée de transformer le monde, retourner au domaine de la critique, ou retourner vraiment au domaine de la pensée, ce n'est pas laisser l'art contemporain tomber dans le bourbier des lettrés confucianistes, mais c'est la garantie pour l'art contemporain de chercher à ne jamais tomber dans le piège du confucianisme et de la politique.

L'art critique s'ancre dans l'art conceptuel, plus particulièrement, outre les œuvres de Duchamp, Beuys et Warhol qui constituent un fil rouge allant des avant-gardes historiques aux post-avant-gardes, celles de Hans Haacke, Bradley McCallum et Jacqueline Tarry [718], du journaliste et cinéaste Morgan Spurlock, ainsi que celles de Tehching Hsieh, né en 1950 à Taiwan, parti aux États-Unis en 1974, connu pour ses performances étalées sur une année complète, ont stimulé la réflexion de Wang Nanming pour élaborer sa théorie. Dans ses écrits, il soutient aussi les travaux d'artistes vivant en Chine comme Jin Feng 金锋 né en 1962, He Chengyao 何成瑶, née en 1964, Lei Yan 雷燕, née en 1957, Qu Yan 渠岩, né en 1955, membre du mouvement "L'élan vital", le photographe He Chongyue 何崇岳, né en 1960, Jin Jiangbo 金江波, né en 1970, l'un des premiers artistes en Chine à utiliser les techniques numériques en proposant des œuvres interactives, le photographe Ni Weihua 倪卫华, né en 1962, dont les travaux ont été montrés dans les expositions itinérantes organisées par Wang Lin dans les années 1990 (*supra* p. 80) et Liang Yue 梁越 né en 1962.

Wang Nanming tente de mettre en évidence ce qui est commun à ces différents artistes pour en dégager les spécificités de l'art qu'il souhaite voir se développer en Chine (celui dont la société a le plus besoin). En réexaminant les œuvres de Duchamp, Warhol et Beuys, dans ce qu'il nomme la reconstruction de l'histoire des avant-gardes, il compare ces trois artistes à

---

[718] Ce couple d'artistes installé à New York traite à l'aide de vidéos, d'installations complexes, de performances... de questions raciales, de justice sociale en se focalisant sur les populations marginalisées. Ils interviennent dans l'espace public depuis 1998.

des personnages chamaniques qui ont ouvert la voie à un art tourné vers la critique politique et sociale, soit la méta-avant-garde comme chez Hans Haacke et Tehching Hsieh. Pour Wang, l'art conceptuel a son origine dans *Fontaine* de Duchamp, bien qu'il ne considère pas ce dernier comme un artiste conceptuel (Liao 77). De même Beuys, vénéré comme un héros légendaire, en transformant le statut de l'artiste en artiste-chaman et la pratique artistique en pratique sociale, a largement marqué les artistes de la génération suivante. En insistant sur l'engagement politique de Beuys dans le parti écologique allemand, Wang défend un art critique qui trouve sa source dans cette œuvre qu'il considère comme l'origine de l'art contemporain (Liao 80). Cette critique politique sociale est ensuite devenue avec le post-modernisme une partie de la culture populaire, ce qui fait dire à Wang (Liao 82) "il n'y a Warhol que s'il y a Beuys". Warhol, en instrumentalisant la culture populaire défie la poésie, les avant-gardes historiques mais aussi en fin de compte la culture populaire elle-même (Liao 82).

Liao (83) clarifie les relations entre l'art conceptuel et l'art critique : "le 'concept' de l'art critique est le 'sens' de l'art méta-avant-gardiste", l'art critique est donc "un approfondissement de l'art conceptuel", il est lui-même un art conceptuel, sa caractéristique est une volonté tenace d'explicitation. Un autre terme favori de Wang Nanming, *jieru* 介入 [intervenir, s'interposer, se mêler de], signifie que l'artiste passe du domaine privé au domaine public. Liao (124) montre que cette notion est aussi un emprunt à Bürger [719].

Des œuvres à la théorie, de la théorie aux œuvres

Parmi les artistes retenus par Wang, Tehching Hsieh a pratiqué une forme radicale de performance, dont la plupart se sont déroulées dans son studio de New York. Ainsi pour la première, intitulée *Cage,* Hsieh a vécu du 29 septembre 1978 au 30 septembre 1979, sous contrôle d'un juriste, enfermé dans une cage en bois mesurant 3,50 x 2,75 x 2,43 m, en s'interdisant de parler, de lire, d'écrire, d'écouter la radio ou la télévision, avec pour seul

[719] Liao Shangfei approfondit ces notions dans un article qu'il présente en annexe dans son livre (138-146) : « Cong "lishi shang de xianfeng pai" dao "houxianfeng pai" : Bide•Bige'er dui "xianfeng pai" de jieding ji qufen 从“历史上的先锋派”到“后先锋派“——彼得比格尔对“先锋派”的界定及区分 [Des "avant-gardes historiques" à la "post-avant-garde" : définition et distinction des "avant-gardes" de Peter Bürger].

“mobilier” un lit, un lavabo, un éclairage et un seau hygiénique (Ill. 58). Chaque jour un ami lui apportait son repas, enlevait les déchets, et prenait une photographie pour documenter la performance. De temps en temps, l’espace était ouvert au public de 11h à 17h. La deuxième performance *Horloge pointeuse* est longuement décrite par Wang. Du 11 avril 1980 au 11 avril 1981, Hsieh a pointé heure par heure, avec des cartes perforées, prenant un auto-portrait à chaque pointage. Ces images, montées ensemble donnent un film de 6 minutes. Hsieh s’est rasé le crâne au début de la performance, tout en conservant le même genre de tenue vestimentaire stricte et de couleur grise, faisant penser à ces univers dépersonnalisés des films de science-fiction (Ill. 59). Du 26 septembre 1981 au 26 septembre 1982, dans une performance intitulée *Extérieur,* il n’est jamais entré dans le moindre espace fermé (bâtiments, abris, moyens de transport, tentes, toilettes publiques, cabines téléphoniques...) Il a vécu autour de New York équipé d’un sac et d’un sac de couchage (Ill. 60). Puis entre le 4 juillet 1983 et le 4 juillet 1984 dans le projet *Corde,* il a vécu attaché à l’artiste Linda Montano par une corde de 2,40 m. Tous les deux contraints de vivre dans la même pièce s’étaient imposé l’interdiction de se toucher. (Ill. 61) Comme pour *Horloge pointeuse*, l’artiste et sa complice se sont rasé le crâne au début de la performance. En1986-1987 Hsieh dans *Pas d’art* s’est interdit de parler d’art, de faire de l’art, de voir de l’art, de lire sur l’art. Son dernier projet s’est déroulé sur 13 ans, du 31 décembre 1986 au 31 décembre 1999, en déclarant au départ “Je ferai de l’art pendant ce temps, il ne sera pas montré publiquement”. Le 1er janvier 2000, il a présenté ce message “Je me suis gardé en vie”, une feuille de papier avec des lettres découpées et collées (Ill. 62). Il a alors décidé d’arrêter son activité d’artiste et de se consacrer à gérer ses archives [720]. Le temps est le matériau privilégié de Tehching Hsieh, mais aussi le contenu des œuvres. Il explore en outre les concepts d’emprisonnement, de solitude, de travail, l’itinérance, de relations humaines... mais l’endurance ou la souffrance qu’il rencontre inévitablement dans ces performances, ne sont pas directement concernées. Reconnu comme un grand artiste performeur, les documents de ses actions ont

[720] Hsieh présente l’ensemble de son œuvre sur son site personnel <http://www.tehching hsieh.com/>. Consulté le 8 mai 2014. Les éditions du MIT lui ont consacré une monographie en 2009 : *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh* [Hors de maintenant : l’œuvre de toute la vie de Tehching Hsieh], avec des textes de l’artiste et d’Adrian Heathfield.

été montrés à New York, en 2009, au MOMA, ainsi qu'au Guggenheim dans le cadre de l'exposition *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia: 1860-1989* organisée par Alexandra Munroe. Hsieh est représenté par la galerie Sean Kelly.

Une telle démarche – faire coïncider l'art et la vie – a naturellement retenu l'attention de Wang Nanming qui lui consacre une partie intitulée « Du domaine subconscient au domaine public : la transcendance de l'art de la performance de Tehching Hsieh », dans le troisième chapitre de *Après le concept: l'art et la critique*. Il analyse la performance *Horloge pointeuse* qui révèle la pression exercée par le système (que représente le geste de pointer) sur les individus (les spectateurs qui découvrent le travail de Hsieh).

Mais l'artiste qui incarne le mieux l'art critique est, selon Wang, Hans Haacke, artiste américain d'origine allemande, né en 1936, qui a enrichi l'art d'une nouvelle fonction, la critique informative ou journalistique [*xinwen piping* 新闻批评], tout en préservant son statut d'artiste, en se gardant d'emprunter celui de journaliste). Dans *Libre-échange*, une discussion entre Bourdieu et Haacke, Wang trouve une confirmation des exigences qui définissent l'art critique, résumées par Inès Champey qui signe la préface :

> ... maintenir et développer la liberté d'expression, constituer un contre-pouvoir capable d'imposer (y compris, s'il le faut, contre la raison d'État), les valeurs universelles de justice et de vérité, et capable d'éveiller la conscience critique du plus grand nombre, pour le bien de tous [721].

Wang Nanming suggère que la Chine a un grand besoin d'artistes tels que le couple McCallum-Tarry. Considérés par David Spalding comme "les défenseurs du patrimoine de l'histoire en voie de disparition" [722] , Bradley McCallum et Jacqueline Tarry incarnent selon Wang les "artistes des droits de l'homme [*renquan yishujia* 人权艺术家]" qui, avec des procédés différents de

---

[721] BOURDIEU Pierre, HAACKE Hans (1994). *Libre-échange*. Paris, Seuil/Les presses du réel, p.7. Ce livre a été traduit en chinois en 1996 aux éditions Sanlian Shudian : Pi'ai'er Bu'erdi'e 皮埃尔.布尔迪厄 [Pierre BOURDIEU], Hansi Hake 汉斯.哈克 [Hans HAACKE], GUI Yufang 桂裕芳 (trad.) (1996). *Ziyou jiaoliu* 自由较有 [Libre-échange]. Pékin : Sanlian shudian, coll. « Falansi sixiang wenhua 法兰西思想文化丛书 [Culture et pensée française] », 145 p.

[722] Cf. le texte de David Spalding paru dans le catalogue de l'exposition *Whitewash : Bradley McCallum and Jacqueline Tarry,* qui s'est tenue à la galerie F2 à Pékin en 2006. McCallum et Tarry documentent leurs travaux sur leur site (bibliographie détaillée) <http://www.mccallum tarry.com/index.php>. Consulté le 9 mai 2014.

ceux de Haacke, font aussi une critique informative. Confrontés dans leur quotidien aux conflits raciaux – Jacqueline Tarry est afro-américaine, McCallum est blanc – ils explorent les questions sociales et raciales sous-jacentes dans les médias. Leur principal sujet de recherche est l'histoire des Noirs et des marginaux en Amérique. Les matériaux qu'ils privilégient sont les images stéréotypées du cinéma ou de la presse. Ils réactivent en quelque sorte ces documents d'archives. Par exemple dans la série *Shade of Black,* les peintures recouvertes d'un voile sur lequel est imprimée l'image même de la peinture, reproduisent certaines scènes du cinéma des années 1930 aux années 1970 dans lesquelles apparaissent des Noirs. La série *Whitewash* (2006) réalisée à partir d'images d'archives documentant les mouvements pour les droits civiques, a été montrée en 2006 par la galerie F2 à Pékin, ville où depuis 2000 le couple d'artistes avait un atelier, une situation qui leur a donné l'opportunité de dialoguer régulièrement avec les artistes chinois.
Dans l'espace public, McCallum et Tarry imaginent des lieux de mémoire sur les sites de meurtres, de violences policières. Ils ont été chargés de réaliser un monument à la mémoire de Malcolm X, défenseur des droits de l'homme, assassiné en 1965. Mettre en avant en Chine de tels artistes dans le contexte politique actuel, en insistant, qui plus est sur les droits de l'homme, témoigne de la part de Wang Nanming d'une grande témérité.

Liao Shangfei (88-89) montre ensuite en quoi les artistes chinois défendus par Wang Nanming ont une pratique critique. Ainsi Jin Feng [723], qui revendique l'art comme mode de vie, inaugure avec l'installation *Statue debout du couple de Qin Hui* (Ill. 57) datant de 2005, un tournant dans l'art contemporain chinois après les années 2000, en s'orientant vers l'art critique, délaissant l'art insipide [*wuliao yishu* 无聊艺术] que Wang dénonce. Dans cette œuvre

[723] Dans le même texte de Liao, on trouve deux écritures pour Jin Feng soit 金锋, soit 金峰. Sur internet, la forme la plus répandue est 金锋, c'est aussi celle utilisée par l'artiste sur son blog. <http://blog.sina.com.cn/jfeng>. Consulté le 10 mai 2014. C'est aussi celle que j'ai retenue. Un autre artiste homonyme (金锋) est né en 1968. Pour les différencier, on trouve le caractère *xiao* 小 (petit, jeune) entre parenthèses après son nom. Sur Jin Feng on peut consulter un entretien avec Biljana Ciric publié dans *Shanghai tan 1979-2009 : shanghai yishujia ge'an* 上海滩 1979-2009 上海艺术家个案 [La plage de Shanghai 1979-2009 : le cas des artistes de Shanghai] *History in the Making Shanghai 1979 – 2009: artists interviews & work archives*. Shanghai : Shanghai renmin meishu, 2010. p. 128-141 ; un texte signé aussi Biljana Ciric, « Jin Feng: Art is A way of Live. A case Study from 2003 - Today ». *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* (Vol. 8, Nº. 2, Mars/Avril 2009).

montrée à Shanghai [724] qui provoqua une polémique, Jin Feng a représenté Qin Hui 秦桧 (1090-1155), ministre de la dynastie des Song du Sud, considéré comme un traître, collaborant avec l'ennemi, surnommé par l'empereur Ning Zong 宁宗 (1194-1224) le Scélérat fourbe [*Miu chou* 缪丑], car responsable de la mort du général Yue Fei 岳飞 (1103-1142). Or la tombe de Yue Fei se trouve à Hangzhou, avec une sculpture de Qin Hui et de son épouse représentés agenouillés, dans la pose d'accusés attendant la sentence ou encore se repentant et sollicitant le pardon (Ill. 57), avec une inscription gravée près de la tombe évoquant le jugement "*Zheng xie zi gu tong bing tan, hui yu yu jin ban wei zhen* 正邪自古同冰炭，毁誉于今判伪真 [le bien et le mal depuis l'Antiquité sont comme la glace et la braise, louer ou dénigrer jusqu'à aujourd'hui c'est juger du vrai et du faux]". Dans son installation, Jin Feng reprend ces deux personnages copiés sur ceux de Hangzhou mais se tenant debout. En outre, il a demandé à un descendant de Qin Hui, Qin Shili 秦世礼, invité pour l'inauguration, de rédiger une inscription. Ce dernier a écrit "*Jinxiu shanhe fei xi bi, fengliu renwu kan jinzhao* 锦绣山河非昔比，风流人物看今朝 [Le beau pays aujourd'hui n'est plus comme autrefois, les personnages exceptionnels regardent vers le présent]". Le public a interprété cette œuvre comme une trahison, exigeant son retrait de l'exposition, et ont obtenu gain de cause. Wang Nanming a pris la défense de l'artiste (Liao 88) et en tant que juriste a fait une analyse de cette œuvre qui remet en cause un pan de l'éducation chinoise : des personnages déshonorés doivent rester à genoux, prêts à recevoir coups et crachats, une posture qui évoque aussi les humiliations subies pendant la Révolution culturelle. Jin Feng propose une relecture de l'histoire chinoise, remet en cause une vision stéréotypée du bien et du mal et aborde la question délicate des droits de l'homme. Il initie une nouvelle forme d'art public. Wang Nanming a même suggéré que la sculpture de Jin Feng soit placée à côté de la tombe de Yue Fei afin d'ouvrir une véritable discussion car "la conscience des droits de l'homme deviendrait ainsi un sujet de débat public" (Liao 88). Jin Feng, en réinterprétant un événement historique et les notions de condamnation, de jugement de valeur, est l'exemple même d'un artiste "critique" selon la théorie de l'art critique de Wang

[724] L'exposition s'intitulait "Site/Problème-A case of Jin Feng" et s'est tenue au musée privé Zendai de Shanghai en 2008.

Nanming. Jin en effet explore une “situation problématique chinoise”, celle d’être présumé coupable et la question des droits des délinquants, un sujet fortement désapprouvé par le public.

Parmi les autres artistes soutenus par Wang se trouvent deux femmes He Chengyao 何成瑶 et Lei Yan 雷燕, qui ne s’enferment pas dans un travail féministe, mais produisent des œuvres qui “dépassent l’art féministe [*kua nüxing yishu* 跨女性艺术]”, un “art trans-féministe”.

He Chengyao, diplômée du SFAI en 1989, pratique la performance en utilisant son corps comme matériau. Elle dénonce les contraintes sociales auxquelles chacun est confronté, que l’on soit un homme ou une femme. Par exemple, dans ses œuvres récentes, elle aborde les sujets des enfants défavorisés et des familles confrontées à la maladie mentale. L’artiste puise dans son enfance douloureuse (He Chengyao a grandi dans une atmosphère lourde : elle a été conçue hors mariage – un acte considéré à l’époque comme une dégénérescence morale – ses parents ont perdu leur emploi en décidant de garder l’enfant, sa mère a ensuite souffert d’une dépression nerveuse, qui s’est aggravée en maladie mentale). La nudité, véritable symbole des performances de He, est aussi liée à un traumatisme qui la hante depuis l’enfance : sa mère ayant perdu la raison avait l’habitude de sortir nue dans la rue. Dans l’ensemble de ses performances, elle revit les souffrances infligées à sa mère pour tenter de la soigner. Wang Nanming parle du “cauchemar du corps”.

He Chengyao propose un travail que l’on peut qualifier de “politique du corps”, mais chez elle, le corps n’est pas un corps politique, mais un corps placé au premier plan dans un contexte politique, car elle dénonce à partir de son expérience personnelle les injustices sociales, les dégâts psychologiques causés par le collectivisme et l’idéologie du passé. Son travail s’est ensuite orienté vers une forme documentaire concernant des familles confrontées à la maladie mentale, films réalisés dans sa ville natale, Rongchang près de Chongqing, ainsi qu’une série centrée sur son fils. De même elle témoigne des conditions de vie d’enfants pauvres, malades, orphelins de cette région rurale. Pour Wang Nanming, en attirant l’attention du public sur ces personnes marginalisées, He Chengyao agit bien en artiste, elle pratique “l’art de

l'opinion publique". "L'art est le domaine le plus politique". Dans l'exposition *Douleur dans l'âme : Performances et vidéos de He Chengyao* qu'il a organisée en septembre 2007 au Zendai Museum de Shanghai, l'artiste avait mis en place dans l'entrée du musée un appel aux dons en faveur de 15 enfants dont elle présentait les conditions de vie très difficiles. Or, en raison de son travail sur les corps nus, l'organisme d'État, la *Shanghai Charity Foundation,* gérant les actions de charité, a refusé de soutenir ce projet. Pour Wang, cette action a mis au jour les failles du système chinois qui supervise l'organisation des actions de charité, dans une société qui ne permet pas à des fondations caritatives civiles d'exister. He Chengyao révèle ainsi comment les mécanismes institutionnels de la collecte de fonds peuvent manquer de bienveillance dans une société où les musées et le public s'efforcent de le faire. Cette dimension sociale et politique est une des caractéristiques de l'art critique.

Lei Yan fait aussi partie de ces artistes "trans-féministes" que défend Wang Nanming. Son parcours est singulier : elle a servi dans l'armée populaire de libération de 1970 à 2001. Elle débute sa carrière artistique en 1976, en suivant sa formation à l'académie d'art de l'armée, tout en participant aux expositions organisées par celle-ci. Elle obtient son diplôme en 1991. L'œuvre choisie par Wang, exposée en 2002 à Hong Kong, est un polyptyque intitulé *Les balles ont transpercé le cœur des jeunes* dans lequel elle évoque la guerre sino-vietnamienne à laquelle elle a participé en 1979[725]. À l'aide de photographies et de textes, elle s'interroge sur les aléas des relations diplomatiques entre la Chine et le Viet-Nam, le bien fondé de la guerre, la valeur de toute vie. Son travail déborde largement le domaine de l'art féministe, et ouvre sur des questions politiques et de droits civiques.

Liao Shangfei (89) souligne la démarche déductive de Wang Nanming qui éprouve sa théorie par l'analyse d'œuvres, qu'elles soient historiques ou réalisées par de jeunes artistes, qu'elles soient légitimes, montrées dans des institutions ou circulant sur les réseaux sociaux comme certaines vidéos parodiques proposées sur *Youtube*, Wang met en évidence leurs points

---

[725] Lei Yan documente son travail sur son site personnel (en anglais et en chinois) <http://www.leiyan.org/>. Consulté le 11 mai 2014.

communs qui concernent ses propres préoccupations, pour démontrer la pertinence de la méta-avant-garde, la nécessité d'explorer les situations problématiques de la Chine, d'instaurer un débat public... Cette réflexion dont *Après le concept : l'art et la critique* (2006) marque le début s'est affinée dans *L'essor de l'art critique : les situations problématiques de la Chine et les théories des sociétés libérales,* paru en 2011 dans lequel la présentation d'œuvres tient une grande place. (Le chapitre II est consacré à l'œuvre de Jin Feng et aux relations entre l'art contemporain et le domaine juridique, He Chengyao et Lei Yan sont présentées dans le chapitre III (L'art trans-féministe). Wang Nanming n'hésite pas à défendre, dans ses textes et dans les expositions qu'il organise, des artistes très polémiques. Il s'interroge sur la relation entre l'art et le reportage, le domaine et les moyens que doit conquérir l'art contemporain pour intervenir dans l'espace public.

Selon Liao (92) l'art préconisé par Wang a au moins deux limites : au dehors celle du post-colonialisme, à l'intérieur celle de la politique traditionnelle ; il est confronté à deux défis : en Occident défier le post-colonialisme, et au pays, défier l'idéologie dominante ; il a trois objectifs critiques : l'art avant-gardiste occidental ennuyeux, l'art chinois qui copie l'art avant-gardiste occidental ennuyeux, l'art des symboles chinois.

L'artiste "critique" : du lettré à l'intellectuel

La question du statut de l'artiste est aussi au centre de la réflexion théorique de Wang Nanming. J'ai montré au début de ma thèse que certains artistes abordent aussi ce sujet, se demandant s'ils doivent être les héritiers des peintres lettrés ou se considérer comme des intellectuels, par exemple Yang Fudong dans ses films (*supra* p. 147 *sqq.*). Mais comme le notait déjà François Jullien en 1984 dans « Présentation : une divergence de spectre », introduction au n° 4 de la revue *Extrême-Orient, Extrême-Occident* consacré à la mutation du lettré chinois en intellectuel, les conditions qu'offrait alors la société chinoise n'étaient pas favorables à une telle transformation en raison entre autres de l'absence d'une société civile (10). Une telle structure sociale est toujours ardemment combattue trente ans après par le Parti.

Liao Shangfei rappelle (93-94) ce que recouvre l'appellation "art lettré", soit au sens strict, l'art des fonctionnaires, au sens large, l'art créé par les lettrés, soit

la calligraphie et la peinture. Il distingue deux catégories, les fonctionnaires qui avaient une charge mandarinale (les lettrés de la cour impériale), ceux qui étaient involontairement mandarin ou qui avaient été dégradés, ces derniers étant plus libres et prenant plus d'initiatives dans leur art que les premiers. Mais pour Liao, en fait cela revenait au même, l'art restait coupé de la société, sous dépendance et enfermé dans des critères esthétiques. L'art des intellectuels au contraire interfère avec la société et n'est ni dépendant, ni contraint esthétiquement : "L'art chinois a un besoin urgent de sortir des règles esthétiques, de se dégager du bourbier de l'art lettré pour aller vers l'art intellectuel. En fait, l'art contemporain exige que les artistes deviennent des intellectuels". Rappelons que chez Wang Nanming l'expression "art contemporain" désigne l'art critique ou encore l'art conceptuel : "L'alliance de l'art et des intellectuels a produit l'art conceptuel. Ou disons, l'art conceptuel est l'alliance de l'art et des intellectuels : le résultat de l'intellectualité s'incrustant de force dans l'art". L'art des intellectuels présente deux spécificités critiques : la capacité spirituelle [*jingshenxing* 精神性], ou pensée de la pensée, et celle du négativisme [*fouding zhuyi* 否定主义] ou négativité. Liao (96-97) résume ainsi les transformations de l'art analysées par Wang Nanming :

> Sortir des dimensions de l'esthétique et du sensible et pénétrer une véritable dimension spirituelle : la dimension de la négativité. Une série de virages sans précédent, cette série de virages est sans doute une immense brèche dans l'art : de l'art de "la sensibilité" à l'art qui "transforme le sensible en pensée conceptuelle" ou l'art de la "sensibilité spirituelle" (l'art conceptuel); de l'art de "la certitude, de la description" à l'art du "refus" ou l'art "qui prend comme sujet la négativité : la différence, le jugement, le dépassement", de l'art conceptuel à l'art critique, de l'art qui attache de l'importance "au domaine subconscient" à l'art qui attache de l'importance au "domaine public", de l'art lettré (l'art des peintres) à l'art des intellectuels...

Pour atteindre cet objectif, l'artiste pris "dans une attention religieuse à l'individualité, à l'esthétique, à l'abstraction doit nécessairement se muer en artiste sociologique, le peintre lettré doit être promu en artiste critique de la culture et de la société (l'intellectuel de l'école négative)". (Liao 97) En insistant sur le rôle fondamental de la pensée critique et de la posture négative, Wang Nanming défend une théorie critique très proche de celle de

l'École de Francfort et d'Adorno pour qui l'artiste "apparaît comme « lieutenant » d'une pratique sociale meilleure" [726]. De même, l'intellectuel dans le projet d'Adorno doit "témoigner de la souffrance, de lutter contre l'évolution du monde dans le sens de la bureaucratie, de sauver « ce qui reste de liberté » et de refuser le « pouvoir aveugle, opprimant, de la totalité irrationnelle »" [727]. Cette exigence traverse les différents écrits de Wang Nanming.

L'art critique, une théorie transdisciplinaire

Wang Nanming a une connaissance approfondie des textes théoriques et critiques occidentaux mais, contrairement à Gao Minglu, il n'en fait pas une lecture négative. Dans *Après le concept, art et critique*, il consacre le deuxième chapitre à l'apport de la linguistique saussurienne, aux différentes visions des avant-gardes, au projet déconstructiviste derridien... La théorie d'un art qui prend en compte la société, la culture et la politique résulte du tournant du post-modernisme, elle se fonde sur le passage de la philosophie du langage à la philosophie politique. Liao (98) qui prélève de nombreux extraits quelque peu décontextualisés, résume ainsi les transformations de l'art et la démarche de Wang :

> Le formalisme conceptuel qui, du lettré à l'intellectuel, de la création au sens, du formalisme "total" au formalisme "fragmenté", revient au "fragment", du langage formaliste du "sens" au langage formaliste du "concept", de la forme signifiante à la forme conceptualisante, de la critique du "non-sens" à la critique du "sens explicite", de la critique de la méthode déconstructiviste à la critique des situations de problèmes concrets ou la critique des théories critiques... Wang Nanming du point de vue linguistique pénètre, décrit le processus du développement de l'art traditionnel à l'art contemporain : l'art - l'art-imitation - l'art-expression - l'art-sens, - le concept, le sens, ou bien la progression de l'art classique - l'art moderne - l'art postmoderne - l'art contemporain (l'art critique).

Wang Nanming analyse les rapports de l'art et de la linguistique qui fournit des méthodes d'analyse, en faisant correspondre la forme au signifiant, et au signifié le sens de la forme pour l'art classique ou la forme signifiante en référence à Clive Bell pour l'art moderne. Des relations qui se compliquent avec la période postmoderne où signifiant et signifié ne correspondent plus

---

[726] Cf. Gerhard HÖHN, « L'École de Francfort », *Encyclopædia Universalis 2013*.

[727] *Ibid*.

aussi directement, l'art étant pris dans des jeux intertextuels, différentiels, soit des problèmes hérités du déconstructivisme que doivent résoudre les différents acteurs du domaine artistique, théoriciens, critiques et commissaires. Si la linguistique structuraliste peut aider à l'étude de l'art classique et moderne, la linguistique poststructuraliste à l'étude de l'art postmoderne, ni l'une ni l'autre n'aident à comprendre, interpréter et critiquer l'art contemporain. Ainsi ce dernier a besoin d'une nouvelle méthode de recherche et d'interprétation (Liao 101-102). Wang Nanming, en s'appuyant sur le déconstructivisme critique de Derrida, qui, d'après lui, aboutit au nihilisme, montre le cheminement des artistes : de la linguistique, ils se sont ensuite tournés vers la société, la culture, la politique. L'art est toujours constitué de traces matérielles, ne serait-ce que l'espace tangible dans lequel il est montré même s'il est complètement dématérialisé, il est inséparable du langage plastique, ce qui le distingue de la philosophie [728] , mais il dépend du formalisme, un "formalisme conceptuel 'fragmenté'", différent du "formalisme total" de l'art moderne et du "formalisme 'fragmenté'" du postmodernisme. L'art que défend Wang contrairement à l'art postmoderne, revendique un sens, qu'il s'efforce de rendre explicite, soit un "concept explicite", non pas esthétique mais offrant la capacité d'analyse des divers problèmes politiques, culturels et sociaux, la condition *sine qua non* pour accorder une valeur à l'art conceptuel (Liao 106). Liao clarifie aussi les relations avec la politique :

> L'art critique de Wang Nanming n'est pas un art considéré comme politique, un tel art contemporain non seulement est distinct d'un art politique considéré comme pur ou dépendant de la politique (par exemple l'art fasciste d'Hitler, l'art soviétique de l'avant-garde révolutionnaire au service des masses, l'art de la Révolution culturelle chinoise...), mais il est aussi séparé du formalisme "total" de l'art moderne et du formalisme "fragmenté" de l'art postmoderne. Il apparaît comme un formalisme conceptuel "fragmenté". Naturellement, dire que l'art critique est un art politique, c'est parler à partir de ses relations avec la politique. En réalité, l'art critique n'a pas éliminé la politique, il prend lui-même la société démocratique moderne (politique citoyenne) comme terrain, il est lui-même un art citoyen. Ainsi l'art contemporain, cette sorte d'art, apparaît quand, dans le contexte politique - culturel - social en Chine, une nature politique

[728] Wang Nanming ne se réfère pas explicitement à Danto qui envisageait la fin de l'art, celui-ci se transformant en philosophie. La thèse de Danto est infirmée par plusieurs auteurs dont Isabelle Thomas-Fogiel. (2008) dans *Le concept et le lieu : figures de la relation entre art et philosophie*. Paris : Cerf, coll. « La nuit surveillée », 377 p.

> évidente apparaît, c'est fondamentalement parce qu'il porte une forte demande politique.

Dans un article paru dans la revue *Huakan* en avril 2010, cité par Liao (107), Wang Nanming, répondant aux réserves de Lu Mingjun 鲁明军[729], résume comment sa réflexion théorique s'ancre dans une critique du déconstructivisme et souligne l'importance qu'il accorde au signifiant :

> Le problème du déconstructivisme est de libérer de nombreux sens seulement dans la chaîne infinie des signifiants. C'est équivalent en fait à fermer complètement le texte, séparer le texte de toute possibilité de relations avec la société. Dans ma critique du déconstructivisme, je ne dis pas que le déconstructivisme n'a pas de dimension critique ni de dimension politique, mais je dis que ces dimensions critiques du déconstructivisme ne peuvent pas être utilisées en permanence. La critique déconstructiviste est historique, c'est pourquoi la critique du déconstructivisme n'est pas seulement une voie étroite, au contraire, elle élargit sa dimension critique et sa dimension politique. Le déconstructivisme veut remettre le signifiant à l'intérieur du contexte de l'histoire de la société, ce contexte, parce qu'il est déconstruit, est sans fin et a toutes sortes de possibilités. Ce qui détermine que le signifiant, dans le processus contextuel, le sens qu'il gagne est le signifiant du contexte... le sens de sa forme est la fragmentation et la probabilité. C'est pourquoi, il n'est plus le logocentrisme dont parle Lu Mingjun. Ainsi *Après le concept : l'art et la critique* est une discussion significative au niveau du signifiant.

Wang Nanming construit son modèle théorique après une analyse approfondie des écrits structuralistes et poststructuralistes, la linguistique saussurienne en particulier, mais contrairement à Gao Minglu, il ne propose aucune confrontation avec les théories classiques chinoises.

Liao consacre ensuite quatre pages au "vrai visage de l'art critique" (107-111) en citant de larges extraits des deux principaux ouvrages de Wang *Après le concept*... de 2006 et *L'essor de l'art critique...* de 2011. Il rappelle toutes les expressions privilégiées par Wang et résume les propriétés d'un art "méta-avant-gardiste contemporain", créé par un artiste "intellectuel" (celui de "l'école négative") dont la mission est double : à la fois artiste et critique, celui-ci aborde sans détour les problèmes de la société, "fait battre le pouls de la Chine", et défie l'art postmoderniste occidental et celui des "symboles

---

[729] Lu Mingjun est né en 1978. Il a obtenu un doctorat à l'université du Sichuan (institut histoire et culture). Il enseigne à l'institut des beaux-arts de l'université du Sichuan. Il est critique et commissaire d'exposition.

chinois", au moyen de la raison critique [*pipan lixing* 批判理性]. La "méta-avant-garde" n'est qu'une hypothèse théorique (Liao 111), elle s'éprouve en pratique avec les œuvres qui explorent les "situations problématiques chinoises".

Comme pour *Théorie de l'École du yi,* Liao Shangfei recense les réactions de différents auteurs aux écrits de Wang Nanming, dont ceux de Lu Mingjun, Wu Wei, Duan Jun, Xuan Hongyu 宣宏宇 [730] et Du Xiyun 杜曦云 [731]. Les points qui ont retenu l'attention concernent ce que Wang a appelé le "tournant linguistique" et le modèle de "changement de direction des sciences politiques - culturelles - sociales". Ces critiques et droits de réponses sont centrés sur des questions linguistiques (définition du signifiant, rapport signifiant/signifié, dimension sémantique de l'art), sur l'ontologie de l'art et l'interprétation du déconstructivisme, auquel est associé le dispositif de l'installation dans le contexte de l'art contemporain chinois [732].

L'autre point réfuté concerne le parti pris de défendre un art transgressif intervenant dans la société. Liao choisit un extrait d'un article peu convaincant de Du Xiyun qui conteste la vision interdisciplinaire de l'art de Wang Nanming et insiste sur la nécessité de délimiter l'art qui, tout comme la liberté, a besoin de règles. Dans son réquisitoire, qualifié par Liao "d'absurdité [*miulun* 谬论]" (123), prenant l'exemple de "l'urinoir" de Duchamp, "le saint-graal sur l'autel des sacrifices de l'art postmoderne" (122), Du défend en fait un art académique et met à nu son manque manifeste de connaissances en histoire de l'art. Quelque peu sophistes, ces textes à charge offrent peu de commentaires sur le choix essentiel de Wang, celui d'un art qui prend en compte les problèmes auxquels la société est confrontée.

---

[730] Xuan Hongyu né en 1982, est critique, commissaire d'exposition. Après avoir suivi une formation en sciences, il s'oriente vers la peinture et reprend des études à l'école des beaux-arts du Yunnan (bandes dessinées et illustration). Il enseigne à l'université de Honghe 红河 (département animation) dans la province du Yunnan.

[731] Du Xiyun, né en 1978, diplômé du SFAI, est critique et commissaire d'exposition. Il est responsable (éditeur exécutif) de la revue *Yishu Shidai* (Art Time). Il est l'un des onze auteurs de l'anthologie *Chemins inexplorés, nouvelle génération de critiques sur l'art contemporain chinois* (*supra* p. 125-126).

[732] Par exemple Duan Jun a publié sur le site *Art today* [*jinri yishu* 今日艺术] en 2008 le texte « Qingli jiegou : zhuangzhi yishu xianzhuang jingbao 清理解构：装置艺术现状警报 [Clarifier la déconstruction : alerte sur la situation actuelle de l'art d'installation]».

L'art que Wang Nanming préconise se veut explicite et direct, il est complètement opposé à la théorie de Gao Minglu qui qualifie l'art contemporain chinois d'indicible, mystérieux, confus et pour qui il n'y a pas d'art en dehors d'*yi pai*. Concernant l'ingérence de l'art dans la société, alors que Gao exclut cette dimension, Wang se rapproche de Li Xianting qui rejette tout art autonome déconnecté de la société et qui s'élevait contre les artistes enfermés dans une tour d'ivoire (*supra* p. 256-253). Liao précise (126) :

> Préconiser simplement d'établir des relations entre l'art et la société ne convient pas, nous devons regarder si l'"art moderne" a fondé une position autonome de l'art. Par exemple l'"art des avant-gardes historiques" après avoir gagné indépendance, autonomie, est-il intervenu dans la société avec une posture indépendante ? Ce n'est qu'en discutant selon cet enchaînement logique que "intervenir" peut devenir une intervention au sens véritable. Dans ce sens, l'art critique de Wang Nanming est un art qui peut vraiment intervenir dans la société, parce qu'il est un "art contemporain" construit sur l'enchaînement de l'histoire de l'art avant-gardiste.

L'"art critique" se consacre à chercher comment ramener à la vie un art postmoderne figé dans l'ennui, car Wang considère que l'art occidental et chinois sont actuellement ennuyeux, ils prennent l'apparence d'une légitimation de l'art d'avant-garde (Liao 93). Wang construit sa théorie en s'appuyant sur la sociologie, définissant les différents concepts avec rigueur, passant d'une critique esthétique (qui concernait ses recherches sur l'encre et la calligraphie contemporaine) à la critique sociale. Il revendique pleinement l'influence de l'École de Francfort et des écrits de Marcuse (Liao 127). Wang a aussi recours pour défendre un art qualifié d'opinion publique aux philosophes politiques comme Friedrich Hayek (1899-1992) et John Rawls (1921-2002) [733]. Pesant le pour et le contre de l'"art de nature critique", Liao reste élogieux à l'égard de Wang Nanming, tout en reconnaissant que l'ambition "d'éliminer radicalement les frontières entre l'art et la vie est fondamentalement impossible". Pour Wang, développer, faire avancer l'art, c'est lui insuffler de la vie, ce qui ne signifie pas seulement insuffler de l'art dans la vie. Sa vision de l'artiste en intellectuel témoigne de son idéalisme, car l'artiste aujourd'hui endosse plus facilement le costume à paillettes des stars médiatiques que celui moins confortable de l'intellectuel.

---

[733] Cf. Bao Dong, *op. cit*.

Dans sa conclusion, Liao Shangfei revient sur les deux grands chapitres de son livre et constate que toute théorie se fonde sur une forme d'intolérance [*paitaxing* 排他性] (132). Comparant les démarches de Gao Minglu et de Wang Nanming, bien qu'il se soit montré en désaccord avec les idées de Gao, il lui reconnaît une réelle contribution : sans ces deux auteurs longuement présentés, l'art contemporain chinois ne consisterait qu'en "grandes faces" et en "symboles chinois". Les théories *yi pai* de Gao et "art critique" de Wang, toutes deux ancrées dans la modernité – la deuxième ayant précédé la première – sont plus constructives que les discours sur le pop politique, l'art criard ou le réalisme cynique. Alors que Gao attaque l'ensemble de la culture en Occident, l'art moderne et le *Mono-ha* japonais, Wang quant à lui dénonce l'art chinois sous l'influence de l'art moderne occidental. Gao considère que la culture et l'art en Chine (classique, moderne ou contemporain) l'emportent sur l'art occidental, que le XXIe siècle est celui de la culture chinoise, mais ses critiques restent approximatives alors que Wang, lorsqu'il examine les textes sur l'avant-garde – ceux de Derrida ou d'Habermas – est très concret. Liao qualifie de relativisme le point de vue de Gao qui dénonce toute forme d'universalisme, contrairement à Wang qui soutient l'universalité de l'avant-garde. Pour Liao, Gao s'enferme dans une opposition Orient/Occident stérile. Si Gao fonde sa théorie – une méta-théorie – sur la pensée traditionnelle et la critique des théories occidentales, Wang inscrit son "hypothèse théorique" dans la continuité de l'avant-garde occidentale et la critique de l'art contemporain chinois. Le premier utilise une méthode inductive, en partant des phénomènes artistiques, le second une méthode déductive en se basant sur les concepts artistiques. Liao conclut son étude en soulignant la complémentarité des deux auteurs mais déplore les rivalités entre les critiques chinois qui le plus souvent ne reconnaissent pas la pertinence du travail de leurs collègues.

Liao Shangfei ouvre sa recherche par cette phrase "La critique d'art idéale doit faire la critique des critiques imparfaits [*lixiang de yishu piping yinggai dui bu wanmei de pipingjia jinxing piping* 理想的艺术批评应该对不完美的批评家进行批评]" et termine son ouvrage (135) en évoquant Newton qui, pour voir plus loin que les autres, se tient sur les épaules de géants. Liao Shangfei juché sur

les épaules de ses prédécesseurs, espère voir plus loin qu'eux. En se basant sur leurs travaux, il se propose de poursuivre leurs efforts. Dans ce premier livre, il utilise le même plan pour présenter les concepts et les démarches de Gao Minglu et de Wang Nanming. Mais il abuse des citations et dans ses commentaires parcimonieux, reprend des extraits de ces mêmes citations. Ainsi sur les 72 pages présentant la théorie de Wang Nanming, les extraits de textes occupent plus de 50 pages. Cette conception d'écriture chez un jeune critique est assez déroutante. Une autre source d'étonnement est le style même de Liao qui répète de longues suites de termes, par exemple sa manière de désigner les acteurs du milieu de l'art en "empilant leur différentes fonctions" : "*xuezhe*、*lilunjia*、*pipingjia*、*cezhanren* 学者、理论家、批评家、策展人 [savant, théoricien, critique, commissaire d'exposition]", qu'il utilise page après page, une rhétorique qui évoque le style maoïste décrit par Marinelli.

Conclusion générale

Afin de conclure ce parcours dans la critique d'art contemporaine chinoise, je tente une brève synthèse de mes différentes lectures en abordant successivement la formation et le statut des critiques d'art chinois, le contexte dans lequel ils travaillent, les styles utilisés puis le fond de leurs écrits c'est-à-dire les apports théoriques, afin de répondre en quelque sorte à *Que fait la critique ?* de Frédérique Toudoire-Surlapierre. Les jugements qui suivent sont essentiellement fondés sur les propos des critiques eux-mêmes. Je partage aussi mon adhésion ou mes doutes, car les déclarations ou les propositions émises par les uns et les autres ne m'ont pas laissée indifférente.

Formés au sein des instituts des beaux-arts, les critiques chinois sont aussi des praticiens maîtrisant ou renouvelant un savoir-faire technique : Li Xianting s'adonne en amateur à la *guohua* dont il maîtrise les *six règles*, Gao Minglu a publié un ensemble de dessins réalisés alors qu'il était étudiant aux beaux-arts [734], Lu Hong a débuté comme artiste, Wang Nanming s'est d'abord fait connaître par ses calligraphies qui venaient bousculer une pratique ancestrale. Cette compétence les rapproche des artistes dont ils peuvent mieux saisir les préoccupations, les choix ou les hésitations. Tous les textes soulignent cette forme de complicité qui prévalait dans les années 1980. Leurs écrits attestent aussi d'une formation théorique ouverte sur les champs disciplinaires qui touchent au travail critique sans être limitée au seul domaine de l'art : philosophie, histoire, linguistique, sémiologie...

Tous revendiquent un statut "multifonctions", la plupart se proclamant à la fois critique, théoricien, historien d'art et commissaire d'exposition, une grande différence avec l'attitude modeste d'un Clement Greenberg (1909-1994), qui se considérait juste comme un critique, reconnaissant un manque de savoir pour se dire historien d'art. Car parmi les auteurs qui m'ont le plus "accompagnée" dans cette recherche, c'est finalement ce dernier dont les textes sont étudiés aussi bien par l'ancienne génération comme Gao Minglu ou par la nouvelle comme Liao Shangfei. Cet engouement chinois pour

---

[734] J'ai consulté ce livre au centre de recherche Gao Minglu. Édité en 2009, cet ouvrage intitulé *Gao Minglu 70 niandai sumiao xiesheng* 高名潞70年代素描写生 [Gao Minglu, croquis des années 1970] rassemble essentiellement des portraits.

Greenberg, controversé mais incontournable en Occident, est peut-être lié à son engagement pour un socialisme “marxiste pour la théorie, communiste pour le mode de production, trotskiste pour l’idéologie [735] ”. Mais Greenberg considérait le jugement esthétique comme “le seul titre du critique”. Pour lui, “les meilleurs textes critiques abondent en jugements de valeur. Foin de descriptions ou d’historiques, des jugements de valeur ! [736] ”. Or les auteurs chinois, excepté Wang Nanming, loin de suivre les enseignements de leur “maître” sont économes en jugements de valeur et restent discrets sur leurs jugements esthétiques.

La charge de plusieurs fonctions – endosser simultanément les rôles de critique, de commissaire et de théoricien – n’offre pas une garantie d’excellence. Les approches singulières de l’art abstrait chez Gao Minglu dans *Maximalisme chinois* et chez Li Xianting dans *Chapelet et traits de pinceau* en donnent un exemple. Gao utilise de nombreux néologismes pour redéfinir ou refonder l’art abstrait chinois et affiche une ambition théorique, mais la sélection des œuvres de son exposition *Maximalisme chinois* laisse le lecteur perplexe : quel lien établir entre le présentoir chargé de poupées Barbie de Gu Dexin, les photographies de déchets entassés de Xing Danwei et les répétitions de croix tracées avec minutie par Ding Yi ? La pratique de l’accumulation commune à ces trois artistes n’est qu’un procédé qui ne peut à lui seul servir de paradigme. Un modèle théorique devrait être élaboré avec des concepts et non à partir de techniques. À l’inverse, les œuvres de l’exposition organisée par Li Xianting éclairent ses choix curatoriaux. Dans le texte du catalogue, celui-ci délimite une certaine abstraction en analysant au plus près les gestes des artistes (retenus pour la plupart aussi par Gao). Le lecteur en s’appuyant sur les reproductions peut partager le regard attentif de l’auteur à la recherche d’un paradigme en accord avec les démarches des artistes sélectionnés avec rigueur. Entre les textes de *Maximalisme chinois* et *Chapelet et traits de pinceau,* la terminologie savante utilisée dans le premier par Gao s’avère moins efficace que les termes du quotidien retenus par Li

---

[735] Cf. DE DUVE, Thierry (1996). *Clement Greenberg entre les lignes. Suivi d’un débat inédit avec Clement Greenberg*. Paris : Dis Voir, p. 43.

[736] Cf. HINDRY, Ann (1993). « Entretien avec Clement Greenberg ». Les cahiers du musée national d’art moderne, no 45/46, Centre Georges Pompidou, Automne Hiver 1993, p. 15.

dans le deuxième : un théoricien n'est pas automatiquement un bon critique, un bon critique n'a pas forcément besoin d'être théoricien.

Concernant le contexte dans lequel travaillent les critiques d'art chinois, les textes étudiés, qu'ils soient historiques, critiques ou théoriques, montrent que la pression idéologique est omniprésente. Sous l'emprise d'un nationalisme encouragé par le pouvoir, un grand nombre d'auteurs (Duan Jun, Liao Shangfei, Wang Lin, Bao Dong, Cheng Meixin ou encore Wang Nanming...) sont conscients que cette contrainte oriente insidieusement leurs travaux. Ils dénoncent de ce fait comme des imposteurs les artistes maniant sans retenue les attributs d'une identité chinoise. À cette tension extérieure s'en ajoute une intérieure, plus exactement intériorisée, tout aussi pernicieuse. En effet, les enjeux politiques soulevés dans l'ensemble des textes étudiés déterminent leur réflexion théorique. Tous condamnent un art coupé de la réalité sociale et recommandent aux artistes d'être à l'écoute de leurs concitoyens, afin de traduire leurs souffrances ou leurs espoirs. Les critiques chinois défendent ainsi une conception de l'art encore soumise à la pensée marxiste. Les œuvres doivent être porteuses de sens, être des messages adressés au public et de ce fait être accessibles et compréhensibles, en cela conformes aux thèses de l'esthétique marxiste que critique Marcuse dans *La dimension esthétique* (16). En ne respectant pas ce précepte qui prône un "art au service du peuple" d'un autre genre, les artistes s'attirent les reproches des critiques, tel Lu Hong blâmant l'installation de Huang Yongping *Machines à laver* [737].

Une autre constante, due à l'influence du confucianisme, est l'importance accordée aux critères moraux, en condamnant unanimement les artistes ou les auteurs qui seraient à l'affût de "profits". En Chine, comme partout, le succès reste suspect, mais cette attitude de privilégier les critères économiques au détriment de critères plastiques ou esthétiques, n'est peut-être qu'une façon d'éluder le vrai travail du critique, porter un jugement –

[737] Pour cette pièce de 1994 mais présentée dès 1989 à l'exposition *Magiciens de la terre* à Paris sous le titre *Reptiles*, Huang Yongping avait projeté initialement de "laver" des passeports en cours de validité pour en faire de la pâte à papier. Il en réclamait cinq millions. (Lettre de Fei Dawei adressée à J-H Martin, datée du 20 avril 1989). Huang a finalement utilisé des journaux et des livres. Comme mentionné *supra* p. 311, Lu Hong reproche à l'artiste la forme retenue, trop difficile à identifier pour un public (chinois) peu familier avec la culture du sud de la Chine : cette pâte recouvre une structure réalisée selon les tombes traditionnelles de cette région (Ill. 64).

positif ou négatif – sur les œuvres, à l'exemple de Wang Nanming qui n'hésite pas à désapprouver avec virulence de nombreux artistes dont le succès est bien établi. Wang définit avec discernement la fonction de l'art dans la société, non pas celle de transmettre un reflet plus ou moins fidèle de la réalité, ou de mettre la pratique artistique au service d'un progrès nécessaire, mais celle d'agir sur cette même société, en mobilisant la réflexion et la prise de conscience de chaque spectateur. Un art critique, au cœur d'une société civile, c'est la vision de l'art que défend Wang Nanming, un art dans lequel les œuvres bavardes, ennuyeuses, décoratives n'ont pas leur place. Mais ce qui distingue aussi Wang des autres critiques, c'est une posture universelle en étant attentif aux concepts travaillés par les artistes, quelle que soit leur nationalité. Bien qu'il intervienne en Chine continentale, tout en ne bénéficiant pas de la liberté dont jouissent les critiques/commissaires occidentaux, sa démarche intellectuelle rejoint, à mon sens, celle d'un Hou Hanru.

Concernant l'écriture, il me semble difficile de nier que certains auteurs s'expriment dans un style parfois contourné, manquant de simplicité. Sur ce point, je pourrais dire qu'ils n'ont pas su tirer la leçon de Karl Popper que nous rappelle Lu Hong (*supra* p. 297) : un chercheur se doit d'"exposer les résultats de ses études sous la forme la plus simple et la plus claire et la plus modeste". Les longs extraits des différents auteurs que j'ai intégrés dans ma thèse montrent que cette difficulté de compréhension est liée autant à la manière d'enchaîner les idées, à la nature du raisonnement (symptôme peut-être d'une défaillance théorique ou tout au moins d'un mode de pensée autre) ou aux maladresses de la traduction, et non au choix d'une terminologie affectée ou "jargonneuse" pour reprendre le terme de Le Gouriérec. L'édition française du livre de Lü Peng n'échappe pas à cet écueil.
Je dirais que le style des critiques chinois (tout au moins ceux que je présente) est parfois abstrus, mais je ne qualifierai pas leur style de pompeux, un tel défaut d'ailleurs ne serait pas une exclusivité chinoise, parmi les auteurs français, ceux qui "ont les boyaux en zigzag" pour reprendre l'expression imagée de Li Xianting, seraient trop nombreux pour en faire la liste ici.

J'ai constaté tout au long de ce travail un malaise, et chez des auteurs chinois, qui n'hésitent pas à parler d'impasse ou d'aphasie, et chez les

chercheurs occidentaux qui ont pris le temps de lire les textes dans la langue d'origine et qui soulèvent les lacunes théoriques chez leurs homologues chinois. Mais ce malaise concerne aussi la critique d'art occidentale. Par exemple, Hal Foster s'interroge sur l'état actuel de la critique dans « La critique d'art : une espèce en voie d'extinction », et James Elkins, lors du séminaire *États de la critique d'art* en 2007 a dénoncé au cours de son intervention l'absence de jugement dans la critique d'art.

Que fait donc la critique *chinoise* ? Après avoir soutenu (commenté) l'art contemporain à ses débuts en lui offrant une visibilité dans la presse spécialisée, puis s'être interrogée sur les exigences nécessaires pour respecter les critères académiques afin de mettre en place une discipline en assimilant les modèles sémiologiques, elle a provoqué sous l'emprise des discours post-coloniaux des débats animés sur les apports des théories occidentales. Les critiques ont ensuite réorienté leurs travaux vers une meilleure connaissance des textes chinois classiques. D'un côté, certains auteurs proposent des modèles théoriques dont l'application aux œuvres reste parfois décevante, car ces démarches sont essentiellement analytiques et n'abordent pas de jugement esthétique (Dai Dan) ; d'un autre côté, d'autres auteurs contribuent à une meilleure connaissance de l'histoire de l'art contemporain chinois. Ces travaux relevant d'une conception sociologique de l'histoire ou d'une réflexion plus philosophique montrent la volonté de réexaminer le développement de l'art chinois depuis plus de trente ans, parfois en traitant comme Lü Peng à la fois l'art contemporain avec sa grande diversité de formes et de sujets et l'art conventionnel qui perpétue la tradition de la *guohua*. La critique s'ausculte aussi beaucoup, s'interroge sur ses missions, ses avancées, ses capacités, son indépendance... à l'exemple de l'ensemble des textes méta-critiques présentés dans la quatrième partie. En revendiquant son appartenance au milieu académique, la critique d'art chinoise suscite aussi l'intérêt des jeunes chercheurs.

Le meilleur exemple de la situation complexe de la critique d'art chinoise est *Théorie de l'École du* yi de Gao Minglu, publiée opportunément alors que mon projet d'étude prenait forme. Cet ouvrage a orienté et nourri ma recherche en s'inscrivant au centre de mon travail tout en en imposant l'organisation. La

structure du livre m'a déconcertée, même si la présence du terme *dianfu* 颠覆 [subvertir] dans le sous-titre laissait présager d'une confrontation Orient/ Occident. Son accueil controversé en Chine et aux États-Unis m'a stimulée et rassurée : des critiques chinois ou américains corroboraient mes désaccords avec l'herméneutique gaoïste de l'art occidental. Ils mettaient aussi en doute les fondements de sa théorie. En déclinant les critères occidentaux de jugement qu'il déclare inappropriés pour évaluer les pratiques artistiques porteuses de spécificités chinoises, un art qu'il tente de soumettre aux seules règles chinoises, Gao Minglu défend une position paradoxale. Son livre, malgré ses défauts, illustre la situation de la critique d'art contemporaine en Chine qui est écartelée entre les exigences légitimes de valoriser la culture classique, prenant le risque de tomber dans les rets d'un nationalisme contestable et la volonté impérieuse de se situer sur la scène internationale. Théoricien controversé, Gao en tant que commissaire d'exposition ne convainc pas non plus : les œuvres qu'il rassemble pour mettre à l'épreuve sa théorie dans Yi pai *: La pensée du siècle* ne permettent pas de dégager un parti pris esthétique explicite. En revanche, il apporte une contribution incontestable à l'histoire de l'art contemporain chinois, son engagement en tant qu'historien est reconnu par l'ensemble de la profession.
Peut-être est-ce finalement le portrait qu'en dresse Li Zhanyang dans sa fresque *'Rent' - Rent Collection Courtyard* : en lui confiant le rôle de Li Yuhe 李玉和 – cheminot et agent secret communiste luttant contre l'armée japonaise, héros martyr du célèbre film *La Lanterne rouge* tiré d'un opéra modèle révolutionnaire *La légende de la lanterne rouge* – l'artiste nous présente Gao en combattant courageux aux prises avec des envahisseurs *d'un autre genre*.

Les critiques chinois ont-ils quelque chose à apprendre aux amateurs d'art, occidentaux, héritiers d'une longue tradition de la critique moderne ? Les multiples références relevées dans leurs textes inscrivent leurs pensées dans une interdisciplinarité fructueuse mais dépaysante : ces discours critiques et esthétiques absorbent, interprètent, refaçonnent, glosent ou réfutent les concepts occidentaux, essentiellement américains. Ils offrent au lecteur occidental (et européen) une vision décentrée de l'art et de ses théories en

bouleversant profondément une connaissance fondée sur une expérience occidentalo-centrée. Mais ils permettent aussi de saisir des concepts propres à la Chine, explicités dans les textes classiques (*Daodejing*, *Livre des mutations*...) et appliqués au domaine artistique. Dualité, totalité, vide opératoire, toutes les notions déclinées par Gao dans *Théorie de l'École du* yi semblent toutefois bien en péril avec l'avancée de la mondialisation.

Comment "conclure" ce travail sur l'étude de la critique d'art contemporaine, de plus chinoise, un exercice quelque peu hasardeux, alors que l'art est confronté à un changement de paradigme, que la critique même est en crise, ce que dénoncent ou ont assez récemment dénoncé de nombreux auteurs, d'Arthur Danto à Hal Foster, ou encore Yves Michaud ? En prise avec l'actualité, l'objet de ma recherche est en continuelle transformation et soumise à un contexte politique qui reste instable. Je pense ici aux récentes arrestations de Li Xianting (été 2014), dont le festival de films documentaires menacerait l'autorité du Parti, ou d'artistes mettant en danger l'hégémonie du pouvoir en manifestant leur soutien aux étudiants et lycéens de Hong Kong (automne 2014). Aussi, tout au long de ma recherche, j'ai ressenti la difficulté d'en fixer le terme, toute nouvelle publication m'amenant à remanier ou enrichir mes idées. Je suis bien consciente de l'aspect inachevé, incomplet de ma thèse, mais en la qualifiant de *work in progress,* il se pourrait que je m'en tire honorablement !

Annexes

Références bibliographiques

Ouvrages et articles cités

ABÉLÈS, Marc (2011). *Pékin 798*. Paris : Stock, coll. « Un ordre d'idées », 240 p.

ADORNO, Theodor, W., MULLER, Sybille (trad.) (1984). « Engagement ». *Notes sur la littérature*. Paris : Flammarion, coll. « Champs », p. 285-306.

AI Weiwei 艾未未, FENG Boyi 冯博一 (2000). *Bu hezuo fangshi* 不合作方式 *Fuck off* [Formes de non-coopération]. Shanghai : Eastlink Gallery, 196 p.

ALBERTI, Leon Battista, GOLSENNE, Thomas (ed.) (2004). *La peinture : texte latin, traduction française, version italienne*. Paris : Seuil, coll. « Sources du savoir », 373 p.

ANDREWS, Julia (1994). *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979.* Berkeley : University of California Press, 568 p. En ligne, disponible sur le site Scholarship : <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft6w1007nt/>. Consulté le 14 juillet 2011.

ANZIEU, Didier (1981). *Le corps de l'œuvre*. Paris : Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 377 p.

BAO Dong 鲍栋 (2007). « Qianwei, hou qianwei yu geng qianwei 前卫，后前卫与更前卫 [Avant-garde, post-avant-garde et méta-avant-garde] ». *Dushu*, 2007-8, p. 130-135.

_____ (2009). « "Yi pai" : zuihou de wenhua baoshou zhuyi "意派" : 最后的文化保守主义 ["*Yi pai*" : ultime conservatisme culturel ». *Yishu Shidai* (Art Time), 2009, nº 5. Mis en ligne le 5 juin 2009, <http://blog.artintern.net/blogs/articleinfo/yishushidai/45720>. Consulté le 20 avril 2014.

BARTHES, Roland (1957, red. 1970). *Mythologies.* Paris : Seuil, coll. « Points Civilisation », 247 p.

_____ (1957, red. 1970). « Le mythe, aujourd'hui ». *Mythologies*. Paris : Seuil, coll. « Points Civilisation », p. 193-247.

_____ (1967). « The Death of the Author ». *Aspen Magazine* nº 5/6.

BARTHES, Roland (1968). « La mort de l'auteur ». *Manteia* nº 5, 4ème trimestre 1968, p. 12-17. Réédité en 1984 dans *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. Paris : Seuil, p. 63-69.

_____, HERSCHBERG PIERROT, Anne (ed.) (2009). *Carnets du voyage en chine*. Paris : Christian Bourgeois/IMEC, 246 p.

BAXANDALL, Michael (1979). « The Language of Art History [Le langage de l'histoire de l'art.] ». *New Literary History*, Vol.10, nº 3, Anniversary Issue, (Printemps 1979), publié par The Johns Hopkins University Press, p. 453-465. Article mis en ligne par JSTOR <http://www.jstor.org/stable/468922>. Consulté le 16 octobre 2013.

_____, FRAIXE, Catherine (trad.) (1991). *Formes de l'intention. Sur l'explication historique des tableaux*. Nîmes : Jacqueline Chambon, coll. « Rayon Art », 238 p. *Patterns of Intention* a été publié en 1985 par Yale University.

BÉJA, Jean-Philippe (2004). *À la recherche d'une ombre chinoise. Le mouvement pour la démocratie en Chine (1919-2004)*. Paris : Seuil, coll. « L'histoire immédiate », 261 p.

BENJAMIN, Walter, IVERNEL, Philippe (trad.) (2003). « L'auteur comme producteur ». *Essais sur Brecht*. Paris : La Fabrique, p. 122-144. (Conférence donnée en avril 1934 à l'institut pour l'étude du fascisme à Paris).

_____, LAVEAU, Paul (trad.) (1969, 1997). « L'auteur comme producteur ». *Art en Théorie 1900-1990. Une anthologie par Charles Harrison et Paul Wood*. Paris : Hazan, p. 540-546. (Conférence donnée en avril 1934 à l'institut pour l'étude du fascisme à Paris) (extraits).

BERTAGNA, Marion (2003). « Chronologie ». *Alors la Chine ?* Paris : Centre Georges Pompidou, p. 330-337.

_____ (2003). « Corps et violence ». *Alors la Chine ?* Paris : Centre Pompidou, p. 388-391.

BERTHET, Dominique (2013). *Pour une critique d'art engagée*. Paris : L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 171 p.

BHABHA, Homi K., BOUILLOT, Françoise (trad.) (2007). *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale*. Paris : Payot, 414 p.

BLAINE, Julien (ed.) (1981). *Poèmes & art en Chine : les "non-officiels"*. Ventabren : Doc(k)s, nos 41/42/43/44/45, hiver 81/82, 384 p.

BOIS, Yve Alain (1993). *Painting as Model.* Cambridge M A : MIT Press.

BORDELEAU, Érik (2009). *[E]Scape Anonymat Et Politique à l'Ère De La Mobilisation Globale: Passages Chinois Pour La Communauté Qui Vient*. Université de Montreal (Canada), 316 p. Canada : ProQuest Dissertations & Theses (PQDT). En ligne <http://search.proquest.com/docview/305129675?accountid=15337>. Consulté le 11 Juillet 2011.

_____ (2009). « Une constance à la chinoise : Considérations sur l'art performatif extrême chinois ». *Transtext(e)s Transcultures* 跨文本跨文化 *Kua wenben kua wenhua*, Journal of Global Cultural Studies, 5 Varia (Re)Inventing "Realities" in China. En ligne <http://transtexts.revues.org/269>, mis en ligne le 03 avril 2010. Consulté le 07 juillet 2011.

_____ (2011). « L'art extrême chinois et la biopolitique ». *Art et politique; la représentation en jeu*. Québec : Presses de l'université du Québec, coll. « Esthétique », p. 129-153.

_____ (2012). *Foucault anonymat*. Montréal : Le Quartanier, coll. « Série QR », 110 p.

BOURDIEU, Pierre (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil, 480 p.

_____ (décembre 2002). « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées ». *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 145, La circulation internationale des idées. p. 3-8. En ligne <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/arss_0335-5322_2002_num_145_1_2793>. Consulté le 13 mai 2012.

BOURDIEU Pierre, HAACKE, Hans (1994). *Libre-échange*. Paris, Seuil/Les presses du réel, 147 p.

Pi'ai'er BU'ERDI'E 皮埃尔•布尔迪厄 [Pierre BOURDIEU], Hansi HAKE 汉斯•哈克 [Hans HAACKE], GUI Yufang 桂裕芳 (trad.) (1996). *Ziyou jiaoliu* 自由较有 [Libre-échange]. Pékin : Sanlian shudian, coll. « *Falansi sixiang wenhua* 法兰西思想文化丛书 [Culture et pensée française] », 145 p.

BOURSEILLER, Christophe (2008). *Les maoïstes. La folle histoire des gardes rouges français.* Paris : Plon, coll. « Points, 1866 », 505 p. (Première édition en 1996).

BRYSON, Norman (1987). *Word and Image : French Painting of the Ancien Regime*. Cambridge : Cambridge University, XVIII-281 p.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine (1997). « Vers une post-abstraction ? ». *Pratiques abstraites*. Paris : Rue Descartes, Collège International de Philosophie, PUF, p. 54-62.

BÜRGER, Peter (1974). *Theorie der Avant-garde*. Frankfurt/Main : Suhrkamp, 140 p.

_____ SCHULTE-SASSE, Jochen (Préface), SHAW, Michael (trad.) (1984). *Theory of Avant-Garde*. Minneapolis : University of Minnesota Press, IV-135 p.

_____ (1998). « L'esthétique de la modernité – une rétrospective ». *Séminaire Peter Bürger*. Villeurbanne : Institut d'Art Contemporain, coll. « Cahiers – Philosophie de l'art », p. 7-20.

_____, ROCHLITZ, Rainer (trad.) (1998). « L'avant-gardiste après la fin des avant-gardes : Joseph Beuys ». *Séminaire Peter Bürger*. Villeurbanne : Institut d'Art Contemporain, coll. « Cahiers – Philosophie de l'art », p. 63-79.

_____ COMETTI, Jean-Pierre (trad.) (2013). *Théorie de l'avant-garde*. Paris : Questions théoriques, coll. « Saggio Casino », 208 p.

CABESTAN, Jean-Pierre (2005). « Les multiples facettes du nationalisme chinois ». *Perspectives chinoises* nº 88, mars-avril 2005. En ligne <http://perspectiveschinoises.revues.org/739>. Mis en ligne le 01 avril 2008. Consulté le 02 mai 2012.

CAMNITZER, Luis et al. (1999). *Global conceptualism : points of origin : 1950s-1980s.* New York : Queens Museum of Art, XI-279 p.

CEN Delin 岑德麟, SCHMITT, Céline (adapt.) (2013). « Le papier *xuan* dans la restauration des peintures et calligraphies chinoises ». *Arts Asiatiques*, Vol. 68 - 2013, p. 87-90.

CHAN, Tidings (2010). *His Chinese Legacy: Robert Rauschenberg's Impact and Influence in Post 1985 Chinese Contemporary Art and Art Policy*. Liberal Studies, United States -- District of Columbia : ProQuest Dissertations & Theses (PQDT). En ligne, mémoire de master disponible sur *PROQUESTMS* : <http://search.proquest.com/docview/305211085?accountid=15337>. Consulté le 11 juillet 2011.

CHAN, Tracy S. (2007). *Factory 798: An Everchanging Microcosm of Contemporary Chinese Culture*. East Asian Languages and Cultures, United States -- California : ProQuest Dissertations & Theses (PQDT). En ligne, mémoire de master disponible sur *PROQUESTMS* : <http://search.proquest.com/docview/305211085?accountid=15337>. Consulté le 11 juillet 2011.

CHANG Tan (2008). *Playing Cards with Cezanne: How the Contemporary Artists of China Copy and Recreate*. Comparative Literature, United States -- Texas : ProQuest Dissertations & Theses (PQDT). En ligne, disponible sur *PROQUESTMS* : <http://search.proquest.com/docview/305211085?accountid=15337>. Consulté le 11 juillet 2011.

CHANG Tsong-Zung 张颂仁 (1992). « Into The Nineties ». *In* DORAN C. Valerie (ed.) (2001). *China's New Art, Post-1989/With a Retrospective from 1979-1989*. Hong Kong : Asia Art Archives, réédition de 2001, p. I-VII.

_____ (2002). « Xi You 西游 [La longue marche vers l'Occident] ». *Paris - Pékin* 巴黎–北京. Paris : Chinese Century, p. 15-39.

CHAPUIS, Nicolas (2000). « Tristes Automnes : comment penser l'identité en Chine ? ». *Alliage* nos 41-42 (en collaboration avec la revue *Dialogue*), p. 157-168. En ligne <http://www.tribunes.com/tribune/alliage/41-42/Chapuis_41.htm>. Consulté le 21 mars 2014.

_____ (2000). *Tristes Automnes : poétique de l'identité dans la Chine ancienne*. Paris : You-Feng, XVIII-203 p.

CHEN Dehong 陈德洪, ZHANG Yang 张杨 (ed.) (2011). *2011 Gao Minglu meishu lunwen jiang huajiang lunwen ji* 高名潞美术论文奖获奖论文集 [Recueil des thèses lauréates du prix Gao Minglu des thèses sur l'art 2011]. Chongqing : Sichuan meishu xueyuan, Gao Minglu meishu lunwen jiangxuejin, 97 p.

CHEN Jiuren 陈久仁 (ed.) (1994). *Zhongguo xueshu yizhu zongmu tiyao, 1978-1987. Shehui kexue juan* 中国学术译著总目提要, 1978-1987. 社会科学卷 [Catalogue condensé des traductions académiques en Chine, 1978-1987. Volume sciences sociales]. Changchun : Jilin jiaoyu, 2-10-2032 p.

CHEN Yan (2002). *L'éveil de la Chine. Les bouleversements intellectuels après Mao, 1976-2002*. La Tour d'Aigues : L'Aube, coll. « Monde en cours », 318 p. Préface de Léon Vandermeersch.

CHENG, Anne (1997). *Histoire de la pensée chinoise*. Paris : Seuil, 662 p.

_____ (2012). « Confucius réinventé, un produit d'exportation chinois ». *Rue 89*, mise en ligne le 11 mars 2012. <http://www.rue89.com/rue89-culture/2012/03/11/anne-cheng-confucius-reinvente-un-produit-dexportation-chinois-229916>. Consulté le 25 avril 2012.

CHENG Meixin 程美信 (2009). « Zhiyi Gao Minglu de “yi pai” tixi 质疑高名潞的“意派”体系 [Mettre en cause le système “*yi pai*” de Gao Minglu] ». Mis en ligne le 14 janvier 2009 <http://blog.artintern.net/blogs/articleinfo/chengmeixin/29382>. Consulté le 20 avril 2014.

_____ (2009). « Pipan “yi pai” xueshuo ji qi sanyuan lun 批判“意派”学说及其三元论 [Critiquer la doctrine “*yi pai”* et sa théorie trichotomique]». En ligne <http://blog.ifeng.com/article/2831661.html>. Consulté le 20 avril 2014.

CHENG Yingxiang (1991). « “Les nouveaux intellectuels chinois”. Témoignages et introspection ». *Le Débat*, 1991/1 nº 63, p. 42-60. DOI : 10.3917/deba.063.0042. Consulté le 1er avril 2012.

_____ (2004). *Dégel de l’intelligence en Chine 1976-1989. Quatorze témoignages*. Paris : Gallimard, coll. « Témoins », 578 p.

CHEVRIER, Yves (1984). « Chine, “fin de règne” du lettré ? Politique et culture à l’époque de l’occidentalisation ». *Extrême-Orient, Extrême-Occident, n º 4, Du lettré à l’intellectuel. La relation au politique*. Paris, Presses Universitaires de Vincennes, p. 81-140.

Cihai 辞海 [Dictionnaire littéraire et encyclopédique de la langue chinoise] (1999, 2007). Shanghai : Shanghai cishu, 3 Vol. 38 + 6155 p. Première édition 1938.

CIRIC, Biljana (2009). « Jin Feng: Art is A way of Live. A case Study from 2003 - Today ». *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art* (Vol. 8, No. 2, Mars/Avril 2009). En ligne sur le site de la galerie Art Channel (version en anglais ou en chinois) <http://www.artchannelgallery.com.cn/xgwznew-e.asp?ClassID=43&WorksID=13>. Consulté le 8 mai 2014.

_____ (2010). *Shanghai tan 1979-2009 : shanghai yishujia ge’an* 上海滩 1979-2009 上海艺术家个案 [La plage de Shanghai 1979-2009 : le cas des artistes de Shanghai] *History in the Making. Shanghai 1979-2009: artists interviews & work archives*. Shanghai : Shanghai renmin meishu, 588 p.

Ciyuan 辞源 (2006). [Dictionnaire de la langue chinoise]. Pékin : Shangwu yinshuguan, 2 vol. 6-5-3620-452 p. Édition révisée). Première édition en 1915, réédition en 1931, 1939, 1983). (Il s’agit d’un dictionnaire d’étymologie).

CLUNAS, Craig (2011). « Naming Rights. On Gao Minglu’s total Modernity and the Avant-garde in Twentieth-Century Chinese Art [Droits de nommer. Sur la modernité totale de Gao Minglu et les

avant-gardes dans l'art chinois du XXe siècle ». *Artforum International* 50.1, p. 67-70.

COLLECTIF (2002). Paris - Pékin 巴黎北京. Paris : Chinese Century, 286 p. (La direction éditoriale a été assurée par Asia Art Archives à Hong Kong).

COLLECTIF (42 auteurs occidentaux et chinois) (2004). *Alors la Chine ?* Paris : Centre Georges Pompidou, 448 p.

COLLECTIF (2004). *Le moine et le démon, art contemporain chinois*. Milan : 5 continents Éditions, Guy & Myriam Ullens Fondation, 184 p.

COLLECTIF (2008). *30 Xueyuan de liliang – Zhongguo meishu xueyuan xin shiqi sanshi nian (1978-2008) wenxianji* 30学院的力量–中国美术学院新时期三十年(1978-2008)文献集 [La force de l'Académie – Collection de documents des 30 années de la nouvelle période de l'Académie des Beaux-Arts de Chine]. Hangzhou : Zhongguo meishu xueyuan, 625 p.

COLLECTIF (2008). « Ankunft in Peking ». *Kunstforum* no 193, p. 3-243.

COLLECTIF (2008.) « Künstler in Peking ». *Kunstforum* no 194, p. 34-289.

COLLECTIF (2010). *2010 Sichuan meishu xueyuan Gao Minglu meishu lunwen jiang huajiang lunwen ji* 四川美术学院高名潞美术论文奖获奖论文集 [Collection des thèses lauréates du prix des thèses d'esthétique Gao Minglu de l'institut des beaux-arts du Sichuan 2010]. Chongqing : Sichuan meishu xueyuan, Gao Minglu meishu lunwen jiangxuejin, 113 p.

COLLECTIF (2011). *2011 Sichuan meishu xueyuan Gao Minglu meishu lunwen jiang huajiang lunwen ji* 四川美术学院高名潞美术论文奖获奖论文集 [Collection des thèses lauréates du prix des thèses d'esthétique Gao Minglu de l'institut des beaux-arts du Sichuan 2011]. Chongqing : Sichuan meishu xueyuan, Gao Minglu meishu lunwen jiangxuejin, 97 p.

COLLINGWOOD, Robin G. (1961). *The idea of history* [L'idée de l'histoire]. Oxford : Oxford University Press, XXVI-339 p. (Première édition en 1946 chez Clarendon Press. Réimpression : 1970, 1973, 1976, 1978, 1980).

CONÉSA, Jean-Claude (ed.), MAUBANT, Jean-Louis (dir.) (1998). *Séminaire Peter Bürger*. Villeurbanne : Institut d'Art Contemporain, coll. « Cahiers - Philosophie de l'art », 83 p.

CONFUCIUS, RYCKMANS, Pierre, (trad. et ed.), ÉTIEMBLE (préf.) *Les Entretiens de Confucius*. Paris : Gallimard, coll. « Connaissance de l'Orient », édition de 1987, IX-168 p.

COTESTA, Vittorio (2011). « La théorie de la modernité de Max Weber et la voie chinoise à la modernisation ». *SocietàMutamento Politica* (SMP), Firenze University Press, vol. 2, nº 3, p. 263-284. En ligne <www.fupress.net/index.php/smp/article/download/10331/9516>. Consulté le 8 juin 2012.

COURMONT, Barthélémy (2009). *Chine, la grande séduction : essai sur le soft power chinois*. Paris : Choiseul, 196 p.

CROCE, Benedetto, DUFOUR, Alain (trad.) (1915, 1968). *Théorie et histoire de l'historiographie*. Genève : Librairie Droz, 240 p.

CROCE, Benedetto (*Beinaidaituo Keluoqi* 贝奈戴托·克罗齐), Fu Rengan 傅任敢 (trad.) (1982). *Lishixue de lilun he shiji* 历史学的理论和实际 [Théorie et réalité de l'historiographie]. Pékin : Shangwu yinshuguan, 258 p.

CUECO, Henri (1995). *Le collectionneur de collections*. Paris : Seuil, coll. « Point Virgule », 135 p.

CUECO, Henri (2000). *L'inventaire des queues de cerises*. Paris : Seuil, 35 p.

CUSSET, François (2005). *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*. Paris : La découverte, 367 p.

DAL LAGO, Francesca (1992). « Locating Creative Space ». In DORAN C. Valerie (ed.) (2001). *In* DORAN C. Valerie (ed.) (2001). *China's New Art, Post-1989/With a Retrospective from 1979-1989*. . Hong Kong : Asia Art Archives, p. LXII-LXIII. (Réédition de 2001).

DAI Dan 戴丹 (2008). « Yishu piping de ling yizhong lilun quxiang : qingjing fenxi — yi Cai Guoqiang zhi 《Caochuanjiejian》wei li 艺术批评的另一种理论取向：情境分析—以蔡国强之《草船借箭》为例 [Une autre orientation de la critique, l'analyse situationnelle. Exemple de *Emprunter les flèches de l'ennemi* de Cai Guoqiang.] ». *Pipingjia* 批评家 [Critique] nº 2, décembre 2008, p. 66-75.

DAVIS, Edward L. (ed. scientifique) (2005). *Encyclopedia of contemporary Chinese culture*. Londres/New York : Routledge, XXXIV-786 p.

DE DUVE, Thierry (1984). *Nominalisme pictural. Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 292 p.

——————— (1996). *Clement Greenberg entre les lignes. Suivi d'un débat inédit avec Clement Greenberg*. Paris : Dis Voir, 157 p.

De LANDA, Manuel (1997). *A Thousand years of nonlinear history* [Mille ans d'histoire non-linéaire]. New York : Zone Books, 332 p.

DELORME-MONTINI, Bénédicte (2010). « Le moment post-moderne ». *Le débat*, 2010/3, n° 160, p. 178-196. En ligne <http://www.cairn.info/revue-le-debat-2010-3-page-178.htm>. Consulté le 17 novembre 2013.

DEMATTÉ, Monica (2005). « L'influence de la critique et des premiers collectionneurs occidentaux sur l'art chinois de ces quinze dernières années ». *Créateurs du nouveau monde. Artistes chinois d'aujourd'hui*. Vauvert : Le petit camarguais-Au diable vauvert, p. 41-57.

_____ (2008). *Yishu : gezi wei zhan de yundong* 艺术: 各自为战的运动 [L'art : les mouvements chacun pour soi]. Shijiazhuang : Hebei meishu, coll. « *Dangdai meishu pipingjia wenku* 当代美术批评家文库 [Collection des critiques d'art contemporains] », 487 p.

DEMIÉVILLE, Paul (ed.) (1962). *Anthologie de la poésie chinoise classique.* Paris : Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 613 p.

DERRIDA, Jacques (1967). « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines ». *L'écriture et la différence*. Paris : Seuil, coll. « Tel Quel », p. 409-428.

_____ (1978). *La Vérité en peinture*. Paris : Flammarion, coll. « Champs-essais », 440 p.

_____ (2010). « Restitutions de la vérité en pointure ». *La Vérité en peinture.* Paris : Flammarion, coll. « Champs-essais », p. 291-436.

DIRLIK, Arif (1987). « Marxisme et histoire chinoise : la globalisation du discours historique et la question de l'hégémonie dans la référence marxiste à l'histoire ». *Extrême-Orient, Extrême-Occident n° 9. La référence à l'histoire*, p. 91-112. En ligne : <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/oroc_0754-5010_1987_num_9_9_935>. Consulté le 27 mai 2013.

DORAN, C. Valerie (ed.) (2001). *China's New Art, Post-1989/With a Retrospective from 1979-1989*. Hong Kong : Asia Art Archives, CXV+234 p. (Réédition du catalogue publié en 1993 par Premier Book Marketing Ltd.).

DOSSE, François (1987, 2010). *L'histoire en miettes. Des Annales à la nouvelle histoire*. Paris : La Découverte (réédition), XI-269 p.

DOSSE, François (1992). *L'histoire du structuralisme. Tome 1, Le champ du signe : 1945-1966.* Paris : La Découverte, Le Livre de poche, coll. « biblo essais », 472 p. (Réédition de 2012).

_____ (1992). *L'histoire du structuralisme. Tome 2, Le chant du cygne : 1967 à nos jours*. Paris : La Découverte - Le livre de poche, coll. « Biblio essais », 542 p. (Réédition de 2012 avec une postface).

DRESDNER, Albert, de KAYSER, Thomas (trad.) (2005). *La Genèse de la critique d'art dans le contexte historique de la vie culturelle européenne.* (Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens). Paris : ENSBA, coll. « D'art en question », 278 p. L'édition originale en langue allemande a été écrite vers 1900 et publiée en 1915. Introduction de Thomas W. Gaehtgens.

DUAN Jun 段君 (2008). « 2008 nian di er jie Zhongguo meishu pipingjia nianhui pingshu 2008年第二届中国美术批评家年会评述 [Commentaires de la deuxième session annuelle des critiques d'art chinois] ». *Pipingjia* 批评家 [Critique] nº 2, décembre 2008, p. 84-90.

_____ (2008). « Dui zuijin piping yuyan de fenxi 对最近批评语言的分析 Analysis of Recent Critical Language [Analyse du tout récent langage de la critique] ». *Pipingjia* 批评家 [Critique] nº 2, décembre 2008, p. 81-83.

_____ (2008). « Qingli jiegou : zhuangzhi yishu xianzhuang jingbao 清理解构：装置艺术现状警报 [Clarifier la déconstruction : alerte sur la situation actuelle de l'art d'installation]. En ligne <http://www.artnow.com.cn/Discuss/DiscussDetail_577_15982.html>. Consulté le 31 mai 2014.

_____ (2010). « Quanwei de xuwang : renwen jingshen zai yanjiu 权威的虚妄——人文精神再研究 [Vanité du pouvoir et du prestige : reconsidérer l'esprit lettré] ». En ligne sur le site *Art now* : <http://www.artnow.com.cn/Discuss/DiscussDetail.aspx?ChannelID=577&ArticleID=27290>. Consulté le 10 février 2013.

DUAN Lian 段炼 (2009). « Wudu Fuke lun《Gong'e》误读福柯论《宫娥》 [Erreurs d'interprétation du commentaire des "Ménines" de Michel Foucault] ». *Pipingjia* 批评家 [Critique] nº 4, août 2009, p. 73-81.

_____ (2009). « Piping de yaoyi yu wenti 批评的要义与问题 [Points essentiels et problèmes de la critique] ». *Huakan* n°3. En

ligne <http://review.artintern.net/html.php?id=5477&page=0>. Consulté le 2 août 2014.

DUYVENDAK, J. - J. - L. (trad.) (1987). *Tao Tö King Le livre de la Voie et de la Vertu*. Texte chinois établi et traduit avec des notes critiques et une introduction. Paris : Librairie d'Amérique et d'Orient - Adrien Maisonneuve, XIII-186 p.

ELKINS, James (2007). « On the Absence of Judgment in Art Criticism ». In *The State of Art Criticism* [L'état de la critique d'art]. New York : Routledge, p. 71-96. En ligne <www.tartumuliseb.net/State_of_Art_Criticism.pdf>. Consulté le 30 novembre 2012.

ELKINS, James, NEWMAN, Michael (ed.) (2007). *The State of Art Criticism*. [L'état de la critique d'art]. New York : Routledge, X-410 p. En ligne <www.tartumuliseb.net/State_of_Art_Criticism.pdf>. Consulté le 30 novembre 2012.

ELKINS, James (ed.) (2011). *Criticism : Theory and Practice in Globalization* (*Piping lilun yu piping shijian : kuaguo zhihou*. 批评理论与批评实践: 跨国之后 [Théories et pratiques de la critique : après la globalisation]. Pékin : Alte Brücke Verlag.

EHRENZWEIG, Anton (1974). *L'ordre caché de l'art.* Paris : Gallimard, coll. « Tel », 366 p. (1ère édition en 1967 intitulée "The Hidden Order of Art").

ESCANDE, Yolaine (2001). « Esthétique, les catégories esthétiques dans les traductions occidentales, les catégories esthétiques dans les traités chinois ». *Grand Dictionnaire Ricci de la langue chinoise, Dossiers et index*. Paris : Institut Ricci, p. 91-92.

_____ (2001). *L'art en Chine : la résonance intérieure*. Paris : Hermann, IX-310 p.

_____ (ed. et trad.) (2003). *Traités chinois de peinture et de calligraphie. Tome 1. Les textes fondateurs (des Han aux Sui)*. Paris : Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes », 436 p.

_____, LIU, Johanna (ed.) (2008). *Frontières de l'art, frontières de l'esthétique*. Paris : You Feng, 192 p.

_____, (ed. et trad.) (2009). *Traités chinois de peinture et de calligraphie. Tome 2. Les textes fondateurs (des Tang aux Cinq Dynasties)*. Paris : Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes », 1120 p.

FAN Di'an 范迪安 (2004). « Zai "quanqiu" yu "bentu" zhijian de Zhongguo dangdai yishu 在"全球"与"本土"之间的中国当代艺术

[L'art contemporain chinois, entre "mondial" et "local"] ». *Alors la Chine ?* Paris : Centre Georges Pompidou, p. 392-395.

FAVREAU, Jean-François (2012). *Vertige de l'écriture. Michel Foucault et la littérature (1954-1970)*. Lyon : ENS Éditions, coll. « Signes », 432 p.

FEI Dawei 费大为 (1992). « The problems of Chinese Artists Working Overseas ». *In* DORAN C. Valerie (ed.) (2001). *China's New Art, Post-1989/With a Retrospective from 1979-1989*. Hong Kong : Asia Art Archives, p. LX-LXI. (Réédition de 2001).

_____ (2002). « Réflexions improvisées ». *Paris - Pékin* 巴黎–北京. Paris : Chinese Century, p. 51-57.

_____ (2004). « Singularités plurielles ». *Le moine et le démon, art contemporain chinois*. Milan : 5 continents Éditions, Guy & Myriam Ullens Fondation, p. 11-13.

FENG Boyi (2004). « "Under-underground" et autre. Sur l'art chinois d'avant-garde depuis les années 1990 ». *Le moine et le démon, art contemporain chinois*. Milan : 5 continents Éditions, Guy & Myriam Ullens Fondation, p. 59-67.

FEUILLAS, Stéphane (2004). « Le dépassement critique ». *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, nº 26, p. 5-11.

_____ (2004, 2009). « De Foucault à Su Dongpo : éléments pour une approche transculturelle de la culture de soi ». *Le choix de la Chine d'aujourd'hui : entre la tradition et l'Occident.* Lyon : École normale supérieure - Lettres et sciences humaines, p. 115-143. Actes du colloque, 2004, réédité en 2010 aux éditions Les Indes savantes, coll. « Asie XXI ».

FOUCAULT, Michel (1966, 1992). *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », 400 p.

_____ (1966, 1992). « Les suivantes ». *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris : Gallimard coll. « Tel », p. 19-31.

_____ (1966, 1973). *Ceci n'est pas une pipe : sur Magritte*. Fontfroide-le Haut : Fata Morgana, 89 p.

_____ (1969, 1994). « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». *Dits et écrits.* Paris : Gallimard, Vol. I, p. 789-821. Texte d'une conférence publié initialement en 1969 dans le nº 3 du *Bulletin de la Société française de philosophie* (p. 73-104), puis réédité dans le nº 9 de la revue de psychanalyse *Littoral* en juin 1983.

FOUCAULT, Michel (1979). « What is an Author? ». *Textual Strategies.* Ithaca, N Y : Cornell University Press. Conférence donnée en 1970 à l'université de Buffalo.

Mixie'er FUkE 米歇尔·福科 [Michel Foucault], MI Jiayan 米佳燕 (trad.) (1992). « Sheme shi zuozhe ? 什么是作者? [Qu'est-ce qu'un auteur ?] ». *Houxiandai zhuyi wenhua yu meixue* 后现代主义文化与美学 [Culture postmoderne et esthétique]. Pékin : Beijing daxue, p. 334-353. Version numérisée <http://www.zixilib.com:8008/date/l/A2014168.pdf>. Consulté le 22 novembre 2013. La page 349 présente un défaut.

FOSTER, Hal, CANTRAINE, Yves (trad.), PIEROBON, Frank (trad.), VANDER GUCHT, Daniel (trad.) (2005). *Le Retour du réel. Situation actuelle de l'avant-garde.* (Trad. de : *The Return of the Real : the avant-garde at the end of the century*, 1996). Bruxelles : La lettre volée, coll. « Essais », 277 p.

_____ (ed.) (2009). « Questionnaire on "The Contemporary" ». *October* 130, Fall 2009, p. 3-124. Le dossier est en ligne <http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/octo.2009.130.1.3>. Consulté le 23 septembre 2012.

_____, JACQUET, MANCEAU, Laure (trad.) (2010). « Critique d'art, une espèce en voie d'extinction ». *Design & crime.* Paris : Les prairies ordinaires, coll. « Penser/croiser », p. 137-157.

FRÈCHES, José (ed.) (2005). *Créateurs du nouveau monde. Artistes chinois d'aujourd'hui*. Vauvert : Le petit camarguais-Au diable vauvert, 249 p.

FRANGNE, Pierre-Henry, POINSOT, Jean-Marc (ed.) (2002). *L'invention de la critique d'art.* Rennes : Presses Universitaires, 235 p.

GAN Yang 甘阳, BILLIOUD, Sébastien (trad.) (2009). « Prendre en compte la continuité historique pour penser le politique aujourd'hui ». *Regards sur le politique en Chine aujourd'hui*. Extrême-Orient, Extrême-Occident, nº 31, p. 125-139. En ligne <www.cairn.info/revue-extreme-orient-extreme-occident-2009-1-page-125.htm>. Consulté le 22 juillet 2012.

GAO Ling 高岭 (2010). *Jian zheng : Gao Ling yishu piping wenji* 鉴证: 高岭艺术批评文集 [Distinguer et confirmer : Anthologie des textes critiques de Gao Ling]. Shijiazhuang : Hebei meishu, coll. « *Dangdai meishu pipingjia wenku* 当代美术批评家文库 [Collection des critiques d'art contemporains] », 412 p.

GAO Minglu 高名潞 (1985). « Zhongguohua de lishi yu weilai 中国画的历史与未来 [Histoire et avenir de la peinture chinoise] ». *Zouxiang weilai*, nº 1, p. 149-159.

GAO Ming 高铭 (alias GAO Minglu 高名潞) (1985). « Xin yangwu yu xin guocui 新洋务与新国粹 [Nouvelles affaires étrangères et nouvelle quintessence nationale] ». *ZGMSB* nº 21, p. 1. (14 décembre 1985). En ligne <http://comment.artron.net/20070815/n32747.html>. Consulté le 29 avril 2014.

_____ (1986). « The 1985 New Wave Art Movement ». *In* DORAN C. Valerie (ed.) (2001). *China's New Art, Post-1989/With a Retrospective from 1979-1989*. Hong Kong : Asia Art Archives, p. C-CIII. (Texte publié à l'origine dans *Artists' Newsletter* (*Meishujia tongxun* 美术家通讯) nº 5, 1986) (Réédition de 2001).

_____ (1986). « Lixing huihua 理性绘画 [Peinture rationnelle] ». *Meishu*, nº 1986-8, p. 41-47.

_____ (1987, 1991, 2008). « Yiqie lishi dou shi dangdai shi : zuowei yiban lishixue de dangdai meishu shi 一切历史都是当代史: 作为一般历史学的当代美术史 [Toute histoire est histoire contemporaine : l'histoire de l'art contemporain considérée comme une historiographie générale] ». Texte daté de 1987, édité une première fois comme préface de *Zhongguo dangdai meishu shi* 中国当代艺术史 1985-1986 [Histoire de l'art contemporain chinois 1985-1986], p. 1-23. Shanghai : Shanghai renmin. En ligne sur le site du Centre Gao : <http://www.artresearchcenter.org/ExpertColumnArticleDetailsEnglish.asp?ArticleID=29&ID=15>. Consulté le 15 janvier 2013. Réédité en 2008 dans *85 Meishu yundong, 80 niandai de renwen qianwei* '85 美术运动 80年代的人文前卫 [Mouvement artistique de 85, l'avant-garde humaniste des années 1980] (Vol 1, p. 18-31).

_____ et al. (YI Ying 易英, FAN Di'an 范迪安, WANG Mingxian 王明贤, YIN Shuangxi 殷双喜 (1990). « Piping de benti yishi he kexue xing 批评的本体意识和科学性 [Conscience ontologique de la critique et sa nature scientifique]. *Meishu*, 1990, nº 10, p. 22-25.

_____ et al. (1991). *Zhongguo dangdai meishu shi* 中国当代艺术史 1985-1986 [Histoire de l'art contemporain chinois 1985-1986]. Shanghai : Shanghai renmin, 731 p. En ligne sur la base *chinamaxx.net*. Consulté le 5 novembre 2012. Rédigé en 1988 mais la publication a été repoussée en raison des événements de Tian'anmen. Réédité en 2008

sous le titre *85 Meishu yundong, 80 niandai de renwen qianwei* ‘85美术运动 80年代的人文前卫 [Mouvement artistique de 85, l’avant-garde humaniste des années 1980].

GAO Minglu 高名潞 (1991). « Zhongguo dangdai meishu biannian jishi : 1977-1986 中国当代美术编年纪事 1977-1986 [Chronologie de l'art contemporain chinois : 1977-1986] ». *Zhongguo dangdai meishu shi* 中国当代艺术史 1985-1986 [Histoire de l’art contemporain chinois 1985-1986]. Shanghai : Shanghai renmin, p. 689-721.

_____ et ANDREWS F. Julia (1993). *Zhili de jiyi Zhongguo qianwei yishujia si ren zhan* 支离的记忆中国前卫艺术家四人展 [Mémoire fragmentée : exposition de quatre artistes d’avant-garde chinois] *Fragmented memory The Chinese Avant-Garde in Exile*. Colombus : Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, 37 p.

_____ (1993). « Lun Mao Zedong de dazhong yishu moshi 论毛泽东的大众艺术模式 [Le modèle de l’art pour les masses de Mao Zedong] ». *21e siècle*, no 4, p. 61-73, revue éditée par Xianggang zhongwen daxue (Université chinoise de Hong Kong).

_____ (ed.) (1998). *Inside Out: New Chinese Art* [À l’envers : Nouvel art chinois]. Berkeley : University of California Press, 223 p.

_____ (1999). « Conceptual art with anticonceptual attitude : Mainland China, Taiwan and Hong Kong [Art conceptuel avec une attitude anti-conceptuelle : Chine continentale, Taiwan et Hong Kong] ». *Global conceptualism : Points of origin : 1950s-1980s*. New York : Queens Museum of Art, p. 127-139.

_____ (2000). *The '85 Movement: Avant-Garde Art in the Post-Mao Era* [Mouvement de 85 : l’art d’avant-garde dans l’ère post-maoïste] Cambridge (Mass.) : Harvard University, ProQuest Dissertations & Theses (PQDT). En ligne <http://search.proquest.com/docview/304621969?accountid=15337>. Consulté le 11 juillet 2011.

_____ (2003), *Zhongguo Jiduo zhuyi* 中国极多主义 *Chinese Maximalism* [Maximalisme chinois]. Chongqing : Chongqing chubanshe, 123 p.

_____ (2005). *The Wall. Reshaping Contemporary Chinese Art.* [Le Mur. Refonder l’art contemporain chinois] *Qiang. Zhongguo dangdai yishu de lishi yu bianjie* 墙。中国当代艺术的历史与边界。[Le Mur. Histoire et limites de l’art contemporain chinois].

New York, Pékin : Albright-Knox Art Gallery, Université at Buffalo Art galleries, Millenium Art Museum, 414 p.

GAO Minglu 高名潞 (2006). *Linglei fangfa, linglei xiandai*, 另类方法 另类现代 Special Method in Kind, Special Modernism in Kind. [Mode d'un autre genre, moderne d'un autre genre]. Shanghai : Shanghai shuhua, coll. « Art Horizon Series », 104 p.

_____ (2006). *Qiang. Zhongguo dangdai yishu de lishi yu bianjie* 墙。中国当代艺术的历史与边界。*The Wall. Reshaping Contemporary Chinese Art*. [Le Mur. Histoire et limites de l'art contemporain chinois]. Pékin : Zhongguo renmin daxue, 344 p.

_____ (2006). « Zhengyixing : Zhongguo xiandaixing de luoji 整一性: 中国现代性的逻辑 [Modernité totalisante : logique de la modernité chinoise ». *In* SONG Xiaoxia (ed.) (2006). *Zijue yu Zhongguo de xiandaixing* "自觉"与中国的现代性" [Conscience de soi et modernité de la Chine]. Oxford/ Hong Kong : Oxford Université press, p. 326-346.

_____ (ed.) (2007). *Meixue xushi yu chouxiang yishu* 美学叙事与抽象艺术 [Discours esthétique et art abstrait]. Chengdu : Sichuan chuban jituan/Sichuan meishu, 164 p.

_____ (ed.) (2007) « Xiandaixing de cuowei : dui Zhongguo dangdai yishu xushi de fanxiang 现代性的错位 : 对中国当代艺术叙事的反思 [Dislocation de la modernité : repenser le discours sur l'art contemporain chinois] ». *Meixue xushi yu chouxiang yishu* 美学叙事与抽象艺术 [Discours esthétique et art abstrait]. Chengdu : Sichuan chuban jituan/Sichuan meishu, p. 28-44.

_____ (2007). « Who is Pounding The Wall? A Response to Paul Gladston's "Writing on the Wall (and Entry Gate): A Critical Response to Recent Curatorial Meditations on the 'Chineseness' of Contemporary Chinese Art" [Qui "frappe" le mur ? Le problème de "sinéité" de l'art contemporain chinois : une réponse à "Écrit sur *Le Mur* (et *Porte d'entrée*) : critique des récentes réflexions qui concernent dans l'art contemporain chinois l'organisation d'expositions sur la "sinéité"]" de Paul Gladston] ». *Yishu, Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 6, nº 2, juin 2007 p. 106-115. En ligne <http://yishu-online.com/browse-articles/?42>. Consulté le 26 mai 2012.

_____ (ed.) (2007). *Wuming : yige beiju qianwei de lishi* 无名: 一个悲剧前卫的历史. *The No Name : A History of A Self-Exiled Avant-Garde* [Les Anonymes. Histoire d'une avant-garde tragique]. Guilin : Guangxi shifan daxue, 555 p.

GAO Minglu 高名潞 (2008). « Lun qianwei yishu de benzhi yu qiyuan : cong bige'er de 'qianwei lilun' chufa 论前卫艺术的本质与起源: 从比格尔的<前卫理论>出发 [La nature et les origines de l'art avant-gardiste : Partir de *Théorie de l'avant-garde* de Peter Bürger] ». *Wenyi yanjiu* nº 2008-6 [Recherches en arts et en littérature], p. 89-101.

_____ et al. (2008). *'85 Meishu yundong, 80 niandai de renwen qianwei* '85美术运动. 80年代的人文前卫 [Mouvement artistique de 85, l'avant-garde humaniste des années 1980]. Vol 1. Guilin : Guanxi yanjiu daxue, 548 p. (Il s'agit de la réédition révisée de *Zhongguo dangdai meishu shi* 中国当代艺术史 1985-1986 [Histoire de l'art contemporain chinois 1985-1986] publié en 1991).

_____ (2008). « Zhongguo dangdai meishu biannian jishi : 1977-1989 中国当代美术编年纪事 1977-1989 [Chronologie de l'art contemporain chinois : 1977-1989] ». *'85 Meishu yundong, 80 niandai de renwen qianwei* '85美术运动 80年代的人文前卫 [Mouvement artistique de 85, l'avant-garde humaniste des années 1980]. Vol 1. Guilin : Guanxi yanjiu daxue, p. 504-537.

_____ (2008). *'85 Meishu yundong, Lishi ziliao huibian* '85 美术运动 历史资料汇编 [Mouvement artistique de 85, compilation de matériaux historiques] Vol 2. Guilin : Guanxi yanjiu daxue, 633 p.

_____ (2009). *Yi pai lun, yige dianfu zaixian de lilun* 意派论 : 一个颠覆再现的理论 [Théorie de l'École du *yi* : une théorie qui subvertit la représentation] *Yi Pai : A Synthetic Theory against Representation.* Guilin : Guanxi yanjiu daxue, X-181 p.

_____ (2009), *Yi pai : shiji siwei* 意派—世纪思维 [Yi pai : La pensée du siècle] *Yi Pai* : The Century Mentality. Harbin : Harbin daxue, 373 p.

_____ et al. (2009). « Jixu geming haishi baoshou zhuyi? – "Yi pai shiji siwei" zhanlan yanjiu taohui 继续革命还是保守主义? —— "意派世纪思维" 展览研究讨会 [Poursuivre la révolution ou le conservatisme ? : séminaire sur l'exposition *Yi pai : La pensée du siècle*] To Continue the Revolution or Conservatism ? – Conference on "*Yi pai* Century Thinking" Exhibition ». *Art Today* 2009.3, p. 20-31.

_____ (2009). « "Yi pai" daodu : gei "yi pai" pipingzhe de jidian tishi "意派"导读——给"意派"批评者的几点提示 [Guide de lecture d'"*yi pai*" : quelques indications à ceux qui critiquent "*yi pai*"] ». *Yishu shidai* (Art Time) 2009-7. En ligne <http://

blog.artintern.net/blogs/articleinfo/yishushidai/52576>. Consulté le 27 avril 2014.

GAO Minglu 高名潞 (2009). « *Theory of Sense School : A Theory Overturning Representing Theory ». Journal of Nanjing Arts Institute,* nº 3. En ligne <http://www.oriprobe.com/journals/njysxyxb-msysjb/2009_3.html>. Consulté le 16 janvier 2012.

——— (2009). « Wo xiwang you ren zhaodao wo de ying shang 我希望有人找到我的硬伤 [J'espère que quelqu'un trouvera ma cruelle blessure] ». (Entretien). *Shijie Yishu.* En ligne <http://review.artintern.net/html.php?id=6696>. Consulté le 27 avril 2014.

——— (2010).« Meiyou xiantiao de lishi : Dui Zhongguo dangdai yishu shi xushi de sikao 没有线条的历史: 对中国当代艺术史叙事的思考 [Il n'y a pas d'histoire linéaire : Réflexions sur le récit de l'art contemporain chinois] ». *Zhongguo dangdai yishu sanshi nian (huihua)* 1979-2009 中国当代艺术三十年(绘画) 1979-2009 [30 ans d'art contemporain chinois (peinture) 1979-2009]. Pékin : Wenhua yishu, p. 47-59.

GAO Shiming 高士明, XU Jiang 许江, WANG Yiyou (trad.) (avril 2000). « Global Conceptualism and the Conditions of Chinese Contemporary Art: Thoughts on the Documenta XI Curators' China Visit ». [Conceptualisme global et conditions de l'art contemporain chinois : Réflexions sur la visite en Chine des commissaires de *documenta 11*.] En ligne <http://www.gdmoa.org/zhanlan/threeyear/4/24/12/12376.jsp>. Consulté le 22 décembre 2012.

———, XU Jiang 许江 (avril 2000). « "Quanqiu gainian" yu Zhonggua dangdai yishu de jingyu——xie zai Kasai'er wenxian zhan yishu cehuaren fanghua zhiji "全球概念" 与中国当代艺术的境遇——写在卡塞尔文献展艺术策划人访华之际 ». ["Notion de globalisation" et conditions de l'art contemporain chinois : écrit à l'occasion de la visite en Chine des commissaires de la *documenta* de Kassel.] Réédité en 2008 dans le volume 1 du catalogue de la *Troisième triennale de Canton : Adieu au Post-colonialisme*. En ligne <http://www.gdmoa.org/zhanlan/threeyear/4/12/12364.jsp>. Consulté le 22 décembre 2012.

GAO Xingjian 高行健 (1981). *Xiandai xiaoshuo jiqiao chutan* 現代小説技巧初探 [Premier essai sur les techniques du roman moderne]. Guangzhou : Huacheng, 7-129 p. En ligne <http://tieba.baidu.com/p/601571988?see_lz=1>. Consulté le 9 juin 2014.

GLADSTON, Paul (2007). « Writing on The Wall (and Entry Gate): A Critical response to Recent Curatorial Meditations on the "Chineseness" of Contemporary Chinese Visual Art [Écrit sur *Le Mur* (et *Porte d'entrée*) : critique des récentes réflexions qui concernent dans l'art contemporain chinois l'organisation d'expositions sur la "sinéité"] ». *Yishu, Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 6, nº 1, mars 2007, p. 26-33.

GORTON, William, A. (2006). *Karl Popper and the Social Sciences*. New York : State University of New York Press, XI-145 p.

GRANET, Marcel (1948). *La civilisation chinoise, la vie publique et la vie privée*. Paris : Albin Michel, XXI-519 p. (Avant-propos de Henri Berr).

GRUNENBERG, Christoph, SMITH, Karen (2007). *The Real Thing. Contemporary Art from China*. [La chose réelle : l'art contemporain de Chine]. Liverpool : Tate, 207 p.

GU Chengfeng 顾丞峰 (2002). *Guannian yishu de Zhongguo fangshi* 观念艺术的中国方式 [Formes chinoises de l'art conceptuel]. Changsha : Hunan meishu, « coll. *Zhongguo dangdai yishu qingxiang* 中国当代艺术倾向 [Tendances de l'art contemporain chinois] nº 5 », 165 p.

———————, HE Wanli 贺万里 (2003). *Zhuangzhi yishu* 装置艺术 [Art de l'installation]. Changsha : Hunan meishu, coll. « *Zhongguo dangdai yishu qingxiang* 中国当代艺术倾向 [Tendances de l'art contemporain chinois], nº 13 », 255 p.

GU Zhenqing (2005). « Ecosystème de l'art contemporain à Shanghai ». *In* FRÈCHES, José (ed.) *Créateurs du nouveau monde. Artistes chinois d'aujourd'hui*. Vauvert : Le petit camarguais-Au diable vauvert, p. 31-39.

GUÉRIN, Michel (2012). « Le nouveau et l'inédit (moderne/postmoderne ? ». *L'art des années 2000 : quelles émergences ?* Aix-en-Provence : Presses de l'Université de Provence, p. 103-143.

GUILLERMAZ, Jacques (1972). *Le parti communiste chinois au pouvoir (1er octobre 1949 - 1er mars 1972)*. Paris : Payot, coll. « Bibliothèque historique », 549 p.

GUO Ruoxu 郭若虚, ESCANDE, Yolaine (trad.) (1994). *Notes sur ce que j'ai vu et entendu en peinture*. (*Tuhua jianwen zhi* 图画见闻志). Bruxelles : La Lettre volée, coll. « Documents sur l'art », 204 p.

HA THUC, Caroline (2014). « Taopu la nouvelle usine créative chinoise ». *Artpress* nº 214, p. 60-68.

HANG Jian 杭间, CAO Xiao'ou 曹小鸥 (1989). « Zhongguo xiandai yishu zhan ceji 中国现代艺术展侧记 [Coup d'œil sur l'exposition d'art moderne chinois] ». *Meishu* 1989-4, avril 1989, p. 5-9.

HARRISON, Charles, WOOD, Paul (1997). *Art en théorie 1900-1990*. Paris : Hazan, 1279 p.

HE Guiyan 何桂彦 (2007). « "Houchouxiang" : chouxiang yishu de yizhong xin de kenengxing "后抽象" :抽象艺术的一种新的可能性 ["Post-abstraction", une nouvelle possibilité de l'art abstrait] ». En ligne <http://blog.artintern.net/blogs/articleinfo/heguiyan/9968>. Consulté le 5 octobre 2009. Texte écrit en 2007 et mis en ligne en 2009.

_____ (2008). « Fangfalun de chayi : Gao Minglu, Li Xianting dui chouxiang yishu de taolun 方法论的差异: 高名潞、栗宪庭对抽象艺术的讨论 [Divergence méthodologique : Discussions sur l'art abstrait par Gao Minglu et Li Xianting] ». *Pipingjia* 批评家 [Critique] nº 1, p. 66-71.

_____ (2008). « Meishu piping heyi duli 美术批评何以独立 [Comment la critique d'art peut-elle être indépendante ?] ». *Zhongguo wenhua bao*. Mis en ligne sur le site *Dongfang shijue* <www.ionly.com.cn> en avril 2008. Consulté en mai 2008.

_____ (2009). « Hou yishu shi shidai de Zhongguo dangdai yishu shi shuxie — dui Zhongguo dangdai yishu shi shuxie zhong yixie wenti de sikao 后艺术史时代的中国当代艺术史书写—对中国当代艺术史书写中一些问题的思考后艺术史时代的中国当代艺术史书写 [L'écriture de l'histoire de l'art contemporain chinois à l'époque historique post-art : réflexions concernant quelques problèmes dans l'écriture de l'histoire de l'art contemporain chinois] (The Writing of Chinese Contemporary Art in the History of Post-Art — Thoughts on the Problems of Chinese Contemporary Art History Writings). *Jinri Meishu* 今日美术 [Art d'aujourd'hui] 2009-3 (août 2009), p. 32-39.

_____ (2009). « "Yi pai lun": tupo yu quexian "意派论" : 突破与缺陷 [*Théorie de l'École du yi* : percées et lacunes] ». *Wenyi yanjiu*. [Recherche sur l'art et la littérature], 2009-10, p. 128-131. Mis en ligne le 6 février 2010 <http://blog.artron.net/space-56584-do-blog-id-343284.html>. Consulté le 20 avril 2014. Également sur le site du Centre de recherche Gao Minglu <http://www.artresearchcenter.org/JournalArticleDetails.asp?ID=4&ArticleID=2>. Consulté le 21 août 2012.

HE Juxing 何炬星 (ed.) (2010). *Zhongguo dangdai yishu sanshi nian (huihua) 1979-2009* 中国当代艺术三十年(绘画) 1979-2009 [30 ans d'art

contemporain chinois (peinture) 1979-2009]. Pékin : Wenhua yishu, 691 p.

HEATHFIELD, Adrian, HSIEH, Tehching (ou XIE Deqing 谢德庆) (2009). *Out of Now: The Lifeworks of Tehching Hsieh* [Hors de maintenant : l'œuvre de toute la vie de Tehching Hsieh]. Cambridge (MA) : MIT Press, 384 p.

HELINWUDE 柯林伍德 [COLLINGWOOD, Robin G.], HUANG Xuanfan 黃宣範 (trad.) (1981). *Lishi de linian* 歷史的理念 [L'idée de l'histoire]. Taipei : Lianjing chuban shiye gongsi, 21-5-331 p.

HINDRY, Ann (1993). « Entretien avec Clement Greenberg ». *Les cahiers du Musée National d'art Moderne*. Centre Georges Pompidou, nos 45/46, automne/hiver 1993. p. 13-16.

HOLZMAN, Donald (1956). « Les sept sages du bosquet de bambous et la société chinoise de leur temps ». *T'oung Pao* 44, p. 317-346.

HOU Hanru 侯瀚如 (1988). « Yuesefu•Boyisi ji qi yishu. Jinian zhe wei dashi shishi liang zhounian 约瑟夫•博伊斯及其艺术。纪念这位大师逝世两周年 [Joseph Beuys et son art. Commémorer le deuxième anniversaire de la mort de ce maître] ». *ZGMSB* 1988-11, p. 4 & ZGMSB 1988-14, p. 4.

HOU Hanru (2004). « Artistes chinois, diaspora et art global. Une phase intermédiaire ». *Alors la Chine ?* Paris : Centre Georges Pompidou, p. 396-400.

HU Lijuan 胡丽娟 (ed.) (2004). *Lun yu* 论语 [Les Entretiens]. Hohhot : Yuan fang, coll. « *Rujia jingdian* 儒家经典 [Classiques confucéens] », 211 p.

HUANG San, PINO, Angel, EPSTEIN, Lionel. (1980). *Un bol de nids d'hirondelles ne fait pas le printemps de Pékin*. Paris : Christian Bourgeois, coll. « Bibliothèque asiatique », 438 p.

HUANG Yongping 黄永砯 (1986). « Fei biaoda de huihua 非表达的绘画 [La peinture non-expressive] ».*Meishu sichao* 美术思潮 [Tendances artistiques]. 1986-3, p. 2-4.

HUANG Zongxian 黄宗贤 (ed.) (2009). *Quanguo gaodeng yishu yuanxiao xuebao 2008 :Youxiu meishu lunwen xuan* 全国高等艺术院校学报优秀美术论文选 [Bulletin académique de l'enseignement artistique supérieur de Chine : Sélection des meilleures thèses sur l'art]. Nanning : Guangxi meishu, 309 p.

JANICOT, Éric (1997). *50 ans d'esthétique moderne chinoise, tradition et occidentalisme, 1911-1949, de la chute des Qing à la*

République Populaire. Paris : Publications de la Sorbonne, 364 p.

JANICOT, Éric (2007). *L'art moderne chinois, nouvelles approches.* Paris : You Feng, 255 p.

_____ (2007). « Le nu en Chine Républicaine, un genre révolutionnaire ». *L'art moderne chinois, nouvelles approches*. Paris : You Feng, p. 115-123.

JIA Fangzhou 贾方舟 (1986)« Piping benti yishi de juexing. Meishu piping ershi nian huigu 批评本体意识的觉醒。美术批评二十年回顾 [Réveil de la conscience ontologique de la critique. Retour sur vingt années de critique d'art] ». *Meishu*, 1986, nº 11, p. 32, 41-42. En ligne <http://comment.artron.net/20061201/n18187.html>. Consulté le 4 novembre 2013.

_____ (2002). « "Jiashang yishu" heyi chengwei yi ge yuti "架上艺术"何以成为一个话题 [Comment "l'art de chevalet" est-il devenu un sujet de conversation] ». *Meiyuan,* 2002 nº 2. En ligne <http://www.yahqq.com/master/view.asp?id=1918>. Consulté le 20 décembre 2012.

_____ (non daté). « You "feijiashang" lingxian de "jiashang yishu" : Chengdu Shuangnianzhan xunli 由"非架上"领衔的"架上艺术"——成都双年展巡礼" ["L'art de chevalet", en raison du rôle principal tenu par le "sans chevalet" : visite guidée de la Biennale de Chengdu] » En ligne <http://www.artnow.com.cn/CommonPage/ArticleInfo.aspx?ArticleID=12213&ChannelId=490.>. Mis en ligne en 2007. Consulté en juillet 2010.

_____ (ed.) (2003). *Piping de shidai* 批评的时代 *Era of criticism* [Ère de la critique]. Nanning : Guangxi meishu, 3 vol. 427 + 396 + 356 p.

_____ (ed.) (2008). *2007 Zhongguo meishu pipingjia niandu piping wenji* 中国美术批评家年度批评文集. 2007 Selected Critiques. [Collection des critiques de l'année 2007 des critiques d'art chinois]. Shijiazhuang : Hebei meishu, 629 p.

_____ (ed.) (2009). *Dangdai meishu piping shiye. Piping yu wo*. 当代美术批评视野。批评与我 [Champ de la critique d'art contemporaine. La critique et moi]. Pékin : Renmin meishu, 399 p.

JIA Wei 贾薇, LAN Pi 蓝皮 (2006). *Bintie. 1979-2005, Zuiyou jiazhi xianfeng yishu pinglun*. 镔铁 *1979-2005* 最有价值先锋艺术评论 Most Essentiel Avant Art Reviews 1979-2005 [Fer forgé,

1979-2005, les meilleures critiques de l'art d'avant-garde]. Lanzhou : Dunhuang wenyi, 541 p.

JIANG Yuhui 姜宇辉 (2013). *Hua yu zhen. Meiluo-Pangdi yu Zhongguo shanshui huajing* 画与真:梅洛–庞蒂与中国山水画境 [Peinture et vérité. Merleau-Ponty et la peinture chinoise de paysage]. Painting and Truth. Merleau-Ponty and Chinese Landscape Paintings. Shanghai : Shanghai renmin, 342 p.

JOPPOLO, Giovanni (2000). *La critique d'art en question*. Paris : L'Harmattan, 109 p.

JOSE, Nicolas (2001). « Towards The World: China's New Art, 1989-93 ». *In* DORAN C. Valerie (ed.) (2001). *China's New Art, Post-1989/ With a Retrospective from 1979-1989*. Hong Kong : Asia Art Archives, p. XXXVII-XL.

JULLIEN, François (ed.) (1984). *Extrême-Orient, Extrême-Occident, n°4. Du lettré à l'intellectuel. La relation au politique*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 174 p.

_____ (1989). *Procès ou création. Une introduction à la pensée des lettrés chinois*. Paris : Seuil, coll. « Des travaux », 320 p.

_____ (1993). *Éloge de la fadeur*. Paris : Le livre de poche, coll. « biblio essais », (1ère éd. en 1991 de Philippe Picquier), 164 p.

_____ (2003). *La grande image n'a pas de forme. Ou du non objet de la peinture.* Paris : Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 384 p.

KOCH, Franziska (2011). « "China" on Display for European Audiences? The Making of an Early Travelling Exhibition of Contemporary Chinese Art–China Avantgarde (Berlin/1993) [Exposer la "Chine" pour des spectateurs européens : la fabrication d'une des premières expositions itinérantes de l'art chinois contemporain – China/Avant-garde (Berlin 1993)] ». *Transcultural Studies*, Nº 2 (2011). En ligne <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/ojs/index.php/transcultural/rt/printerFriendly/9129/3103>. Consulté le 4 juillet 2012.

KÖPPEL-YANG, Martina (2003). *Semiotic Warfare. The Chinese Avant-garde, 1979-1989. A Semiotic Analysis*. Hong Kong : Timezone 8, 245 p.

KOSUTH, Joseph, SANS, Jérôme (2002). *Place de l'écriture, cinq œuvres par Joseph Kosuth de "One and three chairs" à "Ex-libris, J.-F. Champollion (Figeac)".* Arles/Figeac : Actes Sud/Musée Champollion, 45 p.

LAGEIRA, Jacinto (2009). « Critique et jugement de la forme ». *Forme et informe dans la création moderne et contemporaine. Colloque*

de Cerisy. *Formules/Revue des créations formelles nº 13*, p. 13-28.

LANG Shaojun 郎绍君 (1989). « Piping de zijue 批评的自觉 [Conscience de la critique] ». *Meishu* 1989-10, p. 23-24.

_____ (2001). « Modern Chinese Art – The Early Phase (1911-1949) ». *In* DORAN C. Valerie (ed.) (2001). *China's New Art, Post-1989/With a Retrospective from 1979-1989*. Hong Kong : Asia Art Archives, p. XXXI-XXXIV.

LAVOIX, Valérie (2004). « Le désenchantement de Liu Xie. Postures et devoirs du critique littéraire selon le chapitre « Du connaisseur » du Wenxin diaolong ». *Extrême-Orient, Extrême-Occident* nº 26, p. 33-53.

LAZARUS, Anny (2008). *La critique d'art en Chine après 1979. Entre dépendance idéologique et recherche de liberté : le cadre de son émergence, les conditions de sa pratique.* Mémoire de master préparé sous la direction de Noël Dutrait, université de Provence, 197 p.

LAZARUS, Anny, SEPTIER, Laurent (2010). *Art contemporain, Pékin en 11 parcours.* Marseille : Images en manœuvres, 287 p.

LE BLANC, Charles, MATHIEU, Rémy (trad. et ed.) (2009). *Philosophes confucianistes*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1468 p.

LE GOURIÉREC, Frédéric (2001). *"Art contemporain", le cas chinois : le jugement d'art au XXe siècle*. Lille : Atelier national de reproduction des thèses, 520 p. Thèse préparée sous la direction de Flora Blanchon.

_____ (2004). « De l'art de la période républicaine. Pour en finir avec "tradition/modernité", "Repli/ouverture", "Art/société", etc. ». *Alors la Chine ?* Paris : Centre Georges Pompidou, p. 62-72.

_____ (2004). « De l'art contemporain, chinois en l'occurrence. Comment s'écrit l'histoire. ». *Alors la Chine ?* Paris : Centre Georges Pompidou, p. 114-117.

LEE, Elizabeth, (2007). « Chineseness in Contemporary Chinese Art Criticism ». *The Journal of undergraduate Research*, Université Notre-Dame, Portage, Indiana. En ligne <http://www.nd.edu/~ujournal/archive/07-08/online/>. Consulté le 23 juillet 2011.

LEE, Gregory B. (2002). *La Chine et le spectre de l'Occident : contestation poétique, modernité et métissage.* Paris : Syllepse, 244 p.

LEEN, Frederick (1998). « L'avant-garde au delà de la *Théorie de l'avant-garde* ». *Séminaire Peter Bürger*. Villeurbanne : Institut d'Art Contemporain, coll. « Cahiers – Philosophie de l'art », p. 45-61.

LEFEBVRE, Éric (ed.) (2011). *Artistes chinois à Paris*. Paris : Paris-Musées, Musée Cernuschi, 247-XV p.

LEVI, Jean (2010). *La Chine est un cheval et l'Univers une idée*. Paris : Maurice Nadeau, 155 p.

LÉVI-STRAUSS, Claude (1949). *Les structures élémentaires de la parenté.* Paris : PUF, XIV-639 p.

LEVY, A. (trad.) (1985). *Jin Ping Mei*, 金瓶梅 *Fleur en fiole d'or.* Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de La Pléiade », 2 vol. 1272+1483 p.

LEYS, Simon (1971). *Les habits neufs du président Mao, chronique de la « Révolution culturelle »*. Paris : Champ libre, coll. « Bibliothèque asiatique », 314 p.

_____ (1974). *Ombres chinoises.* Paris : Union Générale d'éditions, coll. « 10/18, Bibliothèque asiatique », 312 p.

_____ (1983). *La forêt en feu. Essais sur la culture et la politique chinoises*. Paris : Hermann, coll. « Savoir », 231 p. (Édition corrigée de 1988).

LI I-Hao (1996). *Modernism and Post-Modernism in Contemporary Chinese Art*. California State University, Dominguez Hills, United States -- California : ProQuest Dissertations & Theses (PQDT). Mémoire de master en ligne : <http://search.proquest.com/docview/304282872?accountid=15337>. Consulté le 11 juillet 2011.

LI Shiyan (2011). *Contribution à l'étude de la pensée du vide dans l'art du XX*ème *siècle : Occident-Chine*. Thèse soutenue en septembre 2011 à l'université de Provence, Aix-en-Provence, sous la direction de Sylvie Coëllier, 2 Vol. 412 p. + Pl Couleur.

LI Shiyan (2014). *Le vide dans l'art du XX*ème *siècle : Occident-Extrême-0rient*. Aix-en-Provence : Presses universitaires de Provence, 342 p.

LI Song 李松, SHAO Dazhen 邵大箴, (ed.) (2009). *Jia Fangzhou juan* 贾方舟卷 [Archives de Jia Fangzhou]. Pékin : Renmin meishu, coll. « *Zhongguo xiandai meishu lilun piping wen cong* 中国现代美术理论批评文丛 [Collection de textes critiques et théoriques de l'art moderne chinois] », 369 p.

LI Song 李松, SHAO Dazhen 邵大箴 (ed. (2010). *Shui Tianzhong juan* 水天中卷 [Archives de Shui Tianzhong]. Pékin : Renmin meishu, coll. « *Zhongguo xiandai meishu lilun piping wen cong* 中国现代美术理论批评文丛 [Collection de textes critiques et théoriques de l'art moderne chinois] », 375 p.

_____ (2008). *Liu Xilin juan* 刘曦林卷 [Archives de Liu Xilin]. Pékin : Renmin meishu, coll. « *Zhongguo xiandai meishu lilun piping wen cong* 中国现代美术理论批评文丛 [Collection de textes critiques et théoriques de l'art moderne chinois] ». 381 p.

_____ (2010). *Sa Yongnian juan* 薛永年卷 [Archives de Sa Yongnian]. Pékin : Renmin meishu, coll. « *Zhongguo xiandai meishu lilun piping wen cong* 中国现代美术理论批评文丛 [Collection de textes critiques et théoriques de l'art moderne chinois] », 370 p.

_____ (2010). *Lang Shaojun juan* 郎绍君卷 [Archives de Lang Shaojun]. Pékin : Renmin meishu, coll. « *Zhongguo xiandai meishu lilun piping wen cong* 中国现代美术理论批评文丛 [Collection de textes critiques et théoriques de l'art moderne chinois] », 364 p.

_____ (2010). *Liu Xiaochun juan* 刘骁纯卷 [Archives de Liu Xiaochun]. Pékin : Renmin meishu, coll. « *Zhongguo xiandai meishu lilun piping wen cong* 中国现代美术理论批评文丛 [Collection de textes critiques et théoriques de l'art moderne chinois] », 323 p.

LI Xianting 栗宪庭 (1978). « Meili laizi shenghuo de zhenshi: cong lianhuanhua "Wo yao dushu" de chuangzuo zhong jiqu xie shenme 魅力来自生活的真实——从连环画《我要读书》的创作中汲取些什么 [Le charme provient de l'authenticité de la vie : ce que l'on puise dans l'œuvre dessinée de "Je veux étudier"». *Meishu* 1978 -5, septembre 1978, p.10-12.

_____ (1983). « Shilun Zhongguo gudian huihua de chouxiang shenmei yishi : duiyu Zhongguo gudai huihua shi de jidian xin tantao 试论中国古典绘画的抽象审美意识——对于中国古代绘画史的几点新探讨 [Essai théorique sur la conscience esthétique abstraite de la peinture classique chinoise : nouvelle exploration de quelques points concernant l'histoire de la peinture chinoise classique]. ». *Meishu* 1983-1, p. 4-8.

_____ (1983).« Shilun Zhongguo gudian huihua de chouxiang shenmei yishi : Zhongguo shanshui hua niao shenmei tezheng pianlun 试论中国古典绘画的抽象审美意识——中国山水花鸟画审美特征片论 [Essai théorique sur la conscience esthétique

abstraite de la peinture classique chinoise : annexe sur les caractéristiques esthétiques des peintures chinoises de fleurs, d'oiseaux et de paysage] ». *Meishu* 1983-5, p. 16-19. En ligne <http://www.artda.cn/www/23/2009-04/1690.html>. Consulté le 13 mars 2012.

LI Xianting 栗宪庭 (1985). « Zhongguo shuimohua de heli fazhan 中国水墨画的合理发展 [Développement rationnel de la peinture chinoise au lavis] ». *Meishu* 1986-1, p. 8-12.

LI Jiatun 李家屯 *alias* LI Xianting 栗宪庭 (1986). « Zhongyaode bu shi yishu 重要的不是艺术 [L'important n'est pas l'art] ». *ZGMSB*, 1986, nº 28, p. 1-2. En ligne <http://topic.artron.net/show_news.php?newid=69703>. Consulté le 30 mars 2013.

HU Cun 胡村 *alias* LI Xianting 栗宪庭 (1988). « Shidai qidaizhe da linghun de shengming jiqing 时代期待着大灵魂的生命激情 [Une époque dans l'attente d'une grande âme habitée par la passion de la vie] ». *ZGMSB* nº 37, 12 septembre 1988, p.1-2.

LI Xianting 栗宪庭 (1992). « Major Trends in the Developpement of Contemporary Chinese Art ». *In* DORAN C. Valerie (ed.) (2001). *China's New Art, Post-1989/With a Retrospective from 1979-1989*. Hong Kong : Asia Art Archives, p. X-XXII.

_____ (2000). « Zhongyaode bu shi yishu 重要的不是艺术 [L'important n'est pas l'art] ». *Bintie*. *1979-2005, Zuiyou jiazhi xianfeng yishu pinglun*. 镔铁 *1979-2005* 最有价值先锋艺术评论 Most Essentiel Avant Art Reviews 1979-2005 [Fer forgé, 1979-2005, les meilleures critiques de l'art d'avant-garde]. Lanzhou : Dunhuang wenyi, p. 318-321.

_____ (2000). *Zhongyaode bu shi yishu* 重要的不是艺术 [L'important n'est pas l'art.]. Nankin : Jiangsu meishu, coll. « *Zhongguo dangdai meishu yanjiu* 中国当代美术研究 [Recherches en art contemporain chinois] », 437 p.

_____ (2000). « Chuncui chouxiang shi Zhongguo shuimohua de heli fazhan 纯粹抽象是中国水墨画的合理发展 » [L'abstraction pure est le développement rationnel de la peinture chinoise au lavis]. *Zhongyaode bu shi yishu* 重要的不是艺术 [L'important n'est pas l'art]. (Reprise de l'article de 1986, remanié). En ligne <http://www.artda.cn/www/23/2009-04/1690.html>. Consulté en janvier 2010.

_____ (2003). *Nianzhu he bizhu* 念珠和笔触 Prayer Beads and Brush Strokes [Chapelet et traits de pinceau]. Beijing : Beijing Tokyo Art Projects, 79 p.

LI Xianting 栗宪庭 (2004). « Une imitation sarcastique du goût “paysan nouveau-riche”. L’art criard et son contexte ». *Alors la Chine ?* Paris : Centre Georges Pompidou, p. 104-113.

_____ (2008). « Der Abschied von der Ideologie [L’adieu à l’idéologie] ». *Kunstforum* nº 193, p.188 -203.

_____ (2008). « Neotraditionalism in Contemporary Chinese Art », « Zhongguo dangdai yishu zhong de “Xin chuantong zhuyi” 中国当代艺术中的 “新传统主义” [Nouveau traditionalisme dans l’art contemporain chinois] ». Dans REIFENSCHEID, Beate (ed.) (2008). *China’s Revision Yanbian* 演变 [Évolution]. Munich, Berlin, Londres, New York : Prestel, p. 7-8 (version anglaise) et p. 147-148 (version chinoise).

LI Xiaoshan 李小山 (1985). « Dangdai Zhongguohua zhi wo jian 当代中国画之我见 [Mon avis sur la peinture chinoise contemporaine] ». *Jiangsu Huakan* 1985-7. En ligne <www.researchhouseforasianart.org/essay/李小山.doc>. Consulté le 3 février 2015.

_____ (1985). « Zhongguohua yijing daole qiongtu mori de shihou 中国画已经到了穷途末日的时候 [La peinture chinoise est dans une impasse] ». *ZGMSB* nº 14, 1985-10-26, p. 1.

_____ (2002). *Women miandui shenme*. 我们面对什么. What are we facing [Qu’y a-t-il face à nous]. Changsha : Hunan meishu, coll. « *Dangdai yishu piping* 当代艺术批评 [La critique d’art contemporaine] », 287 p.

_____ (2004). « Un aspect de la réalité. Artistes et écrivains de Nankin ». *Alors la Chine ?* Paris : Centre Georges Pompidou, p. 384-385.

LI Yage (trad.) (1993, 1996). *Zhouyi* 周易 *Book of changes*. Changsha : Hunan chubanshe, coll. « The Chinese – english bilingual series of chinese classics », 571 p.

LI Zehou 李泽厚 (2001). *Mei de licheng* 美的歷程 *The Path of Beauty* [La voie de la beauté]. Tianjin : Tianjin shehui kexueyuan, 350 p.

_____ (ed.) (2008). *Zhongguo gudai sixiang shilun* 中国古代思想史论 [Textes sur la pensée chinoise de l’Antiquité]. Shenghuo/Dushu/Xinzhi sanlian shudian, coll. « *Li Zehou ji* 李泽厚集 [Œuvres de Li Zehou] », 344 p. (Réédition).

_____ (ed.) (2008). *Zhongguo xiandai sixiang shilun* 中国现代思想史论 [Textes sur la pensée moderne chinoise]. Shenghuo/Dushu/Xinzhi sanlian shudian, coll. « *Li Zehou ji* 李泽厚集 [Œuvres de Li Zehou] , 394 p. (Réédition).

LI Zehou 李泽厚 (ed.) (2008). *Zhongguo jindai sixiang shilun* 中国近代思想史论 [Textes sur la pensée chinoise actuelle]. Shenghuo/Dushu/Xinzhi sanlian shudian, coll. « *Li Zehou ji* 李泽厚集 [Œuvres de Li Zehou] , 499 p. (Réédition).

LI Zhanyang 李占洋 (2008). *"Zu" —Shouzuyuan* 租—收租院 *'Rent' — Rent Collection Yard* ["Encaisser" – La cour de la collecte du fermage]. Beijing-Lucerne : Galerie Urs Meile, 159 p.

_____ (2008). « "Gao Minglu" "高名潞" ». En ligne *Artbaba* <http://www.art-ba-ba.com/main/main.art?threadId= 72984&forumId=8>. Consulté le 29 décembre 2012.

LI Zhaoxia 李朝霞 (2011). « Xin Zhongguo shiqi nian meishu huayu de "shengchan" yu "chuanbo" : yi "Meishu" (1950-1966 nian) bianji ji zugao wei zhongxin de kaocha 新中国十七年美术话语的"生产"与"传播"——以《美术》(1950-1966年)编辑及组稿为中心的考察 ["Production" et "diffusion" du langage artistique des dix-sept années de la Nouvelle Chine : Examen centré sur les rédacteurs et les sollicitations d'articles de *Meishu* (1950-1966)] ». *Journal of Xinjiang Arts Institute*. N° 1, Vol. 9, p. 48-54. En ligne <http://www.doc88.com/p-283601372929.html>. Consulté le 6 janvier 2013.

LIAO Shangfei 廖上飞 (2011). *Yi pai yu pipingxing yishu. Liang zhong lilun de bijiao yanjiu yu piping* 意派与批评性艺术。两种理论的比较研究与批评 *A Critical and Comparaison Study on Art Theory of Yipai and Critical Art.* [École du *yi* et Art critique : étude critique et comparative de deux théories de l'art]. Shanghai : Shanghai shudian, 145 p.

_____ (octobre 2011). « Fansi jin sanshi nian Zhongguo yishu : jianlun "huigui chuantong" zhe yi celüe de dijixing 反思近三十年中国艺术——兼论"回归传统"这一策略的低级性 [Repenser l'art chinois des trois dernières décennies : traiter de la bassesse de la stratégie du "retour à la tradition"]. En ligne : <http://www.artnow.com.cn/Discuss/DiscussDetail_738_33194>. Consulté le 8 avril 2014.

_____ (2011). « Xin guannian huihua: cong Aoliwa de Zhongguo chouxiang luoji qieru taolun 21 shiji de Zhongguo huihua 新观念绘画——从奥利瓦的中国抽象逻辑切入讨论21世纪的中国绘画 [La nouvelle peinture conceptuelle : discuter de la peinture chinoise du XXIe siècle à partir de la logique de l'art abstrait chinois d'Oliva] ». *Criticism : Theory and Practice in Globalization* (*Piping lilun yu piping shijian : kuaguo zhihou*. 批评理论与批评实践: 跨国之后. [Théories et pratiques de la

critique : après la globalisation]. Pékin : Alte Brücke Verlag, p. 42-44.

LIAO Shangfei 廖上飞 (mai 2012). « Dui “Zhongguo xing” de pipan 对“中国性”的批判 [Critique de la “sinéité”] ». *Yishu guoji* [藝術國際 Art international] nº 161. En ligne <http://blog.artintern.net/blogs/articleinfo/liaoshangfei/309594>. Consulté le 25 mai 2012.

LIAO Wen 廖雯 (1999) *Nüxing zhuyi zuowei fangshi : nüxing yishu* 女性主义作为方式--女性艺术 [Le féminisme considéré comme un moyen : l’art des femmes]. Changchun : Jilin meishu, 169 p.

_____ (2001). « Unrepentant Prodigal Sons: The Temper of Contemporary Chines Art ». *In* DORAN C. Valerie (ed.) (2001). *China’s New Art, Post-1989/With a Retrospective from 1979-1989*. Hong Kong : Asia Art Archives, p. LII-LIX.

LIN Zuqiang (2005). « Zhuang Jie, photographe chinois ». *Créateurs du nouveau monde. Artistes chinois d’aujourd’hui*. Vauvert : Le petit camarguais-Au diable vauvert, p. 59-61.

_____ (2005) « Les lits de Chen Zhen », entretien avec Xu Min. *Créateurs du nouveau monde. Artistes chinois d’aujourd’hui*. Vauvert : Le petit camarguais-Au diable vauvert, p. 224-233.

_____ (2005) « La Blue House, nouvelle vague de la peinture chinoise ». *Créateurs du nouveau monde. Artistes chinois d’aujourd’hui*. Vauvert : Le petit camarguais-Au diable vauvert, p. 237-239.

LINCOT, Emmanuel (2003). *Culture, identité et réformes politiques : la peinture en République Populaire de Chine (1978-1997)*. Université Paris-Diderot (Paris VII), thèse préparée sous la direction de François Jullien, 2 Vol. 331+658 p.

LIU Xiaochun 刘骁纯 (1992). « Building in a Gorge ». *In* DORAN C. Valerie (ed.) (2001). *China’s New Art, Post-1989/With a Retrospective from 1979-1989*. Hong Kong : Asia Art Archives, p. XXXV-XXXVI.

_____ (1994 repris en 2002). « Dui “*ZGMSB*” de lishi jishu 对"中国美术报"的历史记述 [Rapport sur l'histoire de *ZGMSB*] ». Dans SHANG Hui 尚辉, CHEN Xiangbo 陈湘波 (ed.) (2009). *Kaifang & zhuanbo gaige kaifang 30 nian Zhongguo meishu piping luntan wenji* 开放 & 转播改革开放30年中国美术批评论坛文集 *Opening and Disseminating. The Collection of Chinese Fine Arts Criticism Forum. 30 Years of Reforming and Opening up* [Ouverture et diffusion : Collection des

forums des critiques d'art chinois. 30 ans d'Ouverture et de réformes]. Nanning : Guangxi meishu, p. 510-523. En ligne, texte partiellement disponible sur le site *Renwen yu Shehui* 人文与社会 [Lettres & Société] : <http://wen.org.cn/modules/article/view.article.php/1095>. Consulté le 25 juin 2011.

LU Hong 鲁虹, SUN Zhenhua 孙振华 (ed.) (2005). *Yishu yu shehui. 26 wei zhuming pipingjia tan Zhongguo dangdai yishu de wenti* 艺术与社会。26位著名批评家中国当代艺术的问题. [Art et société. 26 critiques célèbres discutent de questions de l'art contemporain chinois]. Changsha : Hunan meishu, coll. « *Dangdai yishu piping* 当代艺术批评 [Critique de l'art contemporain] », 403 p.

LU Hong 鲁虹 (2003). *Weishenme yao chongxin xipai* 为什么要重新洗牌 [Pourquoi faut-il rebattre les cartes] (What is "Reshuffle"). Changsha : Hunan meishu, coll. « *Dangdai yishu piping* 当代艺术批评 [Critique de l'art contemporain] », 250 p.

——— (2002, 2003). « Shi zhen wenti haishi jia wenti 是真问题还是假问题 [Est-ce une vraie ou une fausse question ?] ». *Meiyuan, 2002-1*. In *Weishenme yao chongxin xipai* 为什么要重新洗牌 (What is "Reshuffle") [Pourquoi faut-il rebattre les cartes] Changsha : Hunan meishu, coll.« *Dangdai yishu piping* 当代艺术批评 [Critique de l'art contemporain] », 2003, p. 1-5. En ligne <http://cn.cl2000.com/forum/ppj.php?id=162>. Consulté le 12 mai 2013.

——— (2006). *Yuejie* : *Zhongguo xianfeng yishu 1979-2004* 越界: 中国先锋艺术 *1979-2004. China avant-garde art* [Dépasser les limites : art avant-gardiste chinois 1979-2004]. Shijiazhuang : Hebei meishu, 448 p.

——— (2008). *Tuobian – Lu Hong yishu piping wenji* 蜕变–鲁虹艺术批评文集 *Transmutation* [Transformations : Anthologie des textes de critiques d'art de Lu Hong]. Shijiazhuang : Hebei meishu, coll. « *Dangdai meishu pipingjia wenku* 当代美术批评家文库 [Collection des critiques d'art contemporains] », 507 p.

LU, Victoria (LU Rongzhi 陆蓉之) (2006). *Rujing : Zhongguo meixue* 入境: 中国美学 *Entry Gate: Chinese Aesthetics of Heterogeneity* [Porte d'entrée : esthétique chinoise]. Shanghai, mis en ligne le 1er février 2009 sur le site *Chongzhen yishu* 崇真艺术 [Trueart.com] <http://info.trueart.com/info_detail.aspx?id=1704>. Consulté le 27 mai 2012.

LU Xun 鲁迅, VEG, Sebastian (trad. et ed.) (2004). *Errances*. Paris : École d'Ulm, coll. « Versions françaises », 360 p.

LU Xun 鲁迅 (1927), VEG, Sebastian (trad.) (2004). « Les chemins divergents de la littérature et du pouvoir politique ». *Errances*. École d'Ulm, coll. « Versions françaises », p. 277-286. (Conférence donnée à l'université de Jinan de Shanghai le 21 décembre 1927.)

LÜ Peng 吕澎, YI Dan 易丹 (1992). *Zhongguo xiandai yishu shi 1979-1989* 中国现代艺术史 *1979-1989. A History of China Modern Art*. [Histoire de l'art moderne chinois 1979-1989]. Changsha : Hunan meishu, 409 p.

LÜ Peng 吕澎 (2000). *Zhongguo dangdai yishu shi 1990-1999* 中国当代艺术史 *1990-1999* [Histoire de l'art contemporain chinois 1990-1999]. Changsha : Hunan meishu, 431 p. Introduction et conclusion en français, traduction de Caroline Grillot (401-413 et 422-431).

——— (2002). « Zhongguo dangdai yishu nianbiao 中国当代艺术年表 A Chronology of Contemporary Chinese Art History 1976-2000 [Chronologie] ». *Paris - Pékin* 巴黎–北京. Paris : Chinese Century, p. 273-287.

——— (2007). *20 Shiji Zhongguo yishu shi* 20世纪中国艺术史 [Histoire de l'art chinois du XXe siècle]. Pékin : Beijing daxue, 2 vol. 4-5-3-1066 p. (Il s'agit d'une réédition bon marché, en noir & blanc, de la première édition originale, très luxueuse, en couleur, publiée en un volume en 2006).

——— (2011). « Weishenme meiyou Wang Guangyi ? 为什么没有王广义？ [Pourquoi n'y-a-t-il pas Wang Guangyi ?]. *Xin zhou kan* no 352, le 1er août 2011. En ligne : *Art international* <http://blog.artintern.net/blogs/articleinfo/lvpeng/231746>. Consulté le 28 mars 2014.

———, CHAMAYOU Marie-Paule, LAUREILLARD Marie et al. (trad.) (2013). *Histoire de l'art chinois au XXe siècle*. Paris : Somogy éditions d'art, 800 p.

LUO Zhongli 罗中立 (1981). « "Wo de fuqin" de zuozhe de laixin 《我的父亲》的作者的来信 [Lettre de l'auteur de *Mon père*] ». *Meishu*, 1981-2, p. 4-5.

LYOTARD, Jean-François (1979). *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*. Paris : Minuit, coll. « Critique », 109 p.

——— (1982). « Réponse à la question : qu'est-ce que le post-moderne ? ». *Critique* no 419, p. 357-367. Réédité en 1988 dans *Le post-modernisme expliqué aux enfants*. Paris : Galilée, coll. « Le livre de poche - biblio essais », p. 9-28.

LYOTARD, Jean-François, BENNIGTON, Geoff, MASSUMI, Brian (trad.) JAMESON Fredric (préf.) (1984). *The Postmodern Condition: A report on Knowledge*. Minneapolis : University of Minnesota Press, XXI-110 p.

MA Jian 马建 (2007). « Xiandai pai yishu de kaituozhe: wuming huahui 现代派艺术的开拓者——无名画会 [Les pionniers de l'art de l'école moderne : l'association de peinture des Anonymes] ». Dans GAO Minglu (ed.) (2007). (*Wuming : yi ge beiju qianwei de lishi* 无名: 一个悲剧前卫的历史. *The No Name : A History of A Self-Exiled Avant-Garde* [Les Anonymes. Histoire d'une avant-garde tragique]. Guilin : Guangxi shifan daxue, p. 347-352.

MAO Jianxiong (2000). *A Study about the "Cultural Orientation" in Chinese Avant-Garde Art.* West Virginia University, United States -- West Virginia : ProQuest Dissertations & Theses (PQDT). En ligne, mémoire de master disponible sur *PROQUESTMS* : <http://search.proquest.com/docview/305211085?accountid=15337>. Consulté le 11 Juillet 2011.

MAO Tsé-Toung (2008). *Sur la littérature et l'art.* Paris : Sandre, coll. « Bibliothèque rouge », 177 p. Fac-similé de la traduction en français des Éditions en langues étrangères de Pékin de 1967.

MAO Zedong 毛泽东 (1942). « Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an ». *Sur la littérature et l'art*. Paris : Sandre, coll. « Bibliothèque rouge », 2008, p. 1-49. Fac-similé de la traduction en français des Éditions en langues étrangères de Pékin de 1967.

_____ (1942). « Zai Yan'an wenxueyi zuotanhui shang de jianghua 在延安文学艺座谈会上的讲话 [Interventions aux causeries sur la littérature et l'art à Yan'an] ». *Mao Zedong lun wenyi* 毛泽东论文艺 [Mao Zedong, Sur la littérature et l'art]. Pékin : Renmin wenxue, 1966, p. 1-60.

MARCUSE, Herbert, WITTIG, Monique (trad.) (1968). « L'engourdissement de la critique : une société sans opposition ». *L'homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*. Paris : Minuit, coll. « Points », p. 17-26.

_____, COSTE, Didier (trad.) (1979). *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste.* Paris : Seuil, 82 p.

MARIN, Louis (1994). *De la représentation*. Paris : Gallimard, Seuil, coll. « Hautes études », 396 p.

_____ (1994). « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures ». *De la représentation*. Paris : Gallimard, Seuil,

coll. « Hautes études », p 342-363. Paru initialement en 1988 dans les *Cahiers du Musée national d'art moderne*, nº 24 : *Art de voir, art de décrire* II, p. 62-81. En ligne sur le site *Association Louis Marin* <http://http://www.louismarin.fr/ressources_lm/pdfs/Cahiers-MNAM88.pdf>. Consulté le 14 juillet 2014.

MARIN, Louis (1994). « Mimésis et description ». *De la représentation*. Paris : Gallimard, Seuil, coll. « Hautes études », p. 251-266. Paru initialement en 1988 dans *Word & Image : A Journal of Verbal/ Visual Enquiry,* 1988, vol. 4, n° 1 (Premier Congrès international de Texte & Image, ed. par Theo D'Haen, J. D. Hunt & S. A. Vargas, p. 25-36.) En ligne sur le site *Association Louis Marin* <http://www.louismarin.fr/ressources_lm/pdfs/Word&Image.pdf>. Consulté le 14 juillet 2014.

_____ (1994). *Détruire la peinture*. Paris : Flammarion, coll. « Champs Arts », 211 p.

MARINELLI, Maurizio (2009). « Names and Reality in Mao Zedong's Political Discourse on Intellectuals ». *Transtext(e)s Transcultures – Kua wenben kua wenhua* 跨文本跨文化 - *5 Varia (Re) Inventing "Realities" in China*. En ligne, disponible sur *revue.org* : <http://transtexts.revues.org/268>, Document 5. Mis en ligne le 03 avril 2010. Consulté le 07 juillet 2011.

MARTIN, François (2004). « Jauger l'homme, juger l'œuvre ». *Extrême-Orient, Extrême-Occident* nº 26. Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, p. 13-31.

MASPÉRO, Henri (1971). *Le Taoïsme et les religions chinoises*. Paris : Gallimard, 658 p.

MATHIEU, Rémy (trad.) (2009). « La Grande Étude » [*Daxue* 大學]. *Philosophes confucianistes*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 542-566.

_____ (2009). « La Pratique équilibrée » [*Zhongyong* 中庸]. *Philosophes confucianistes*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 567-601.

MEREWETHER, Charles (2003). « Les films oniriques de Yang Fudong ». *Art-press*, nº 290, mai 2003, p. 30-34.

MICHAUD, Yves (1999, 2005). *Critères esthétiques et jugement de goût*. Paris : Hachette Littératures, coll. « Pluriel Arts », 117 p.

MOLLET-VIÉVILLE, Ghislain (1995). *Art minimal & conceptuel*. Genève : Skira, 127 p.

MOUFFE, Chantal (1988). « Hegemony and New Political Subjects:Toward a New Concept of Democracy ». *Marxism and the interpretation of Culture* [Hégémonie et nouveaux sujets politiques: vers une nouvelle conception de la démocratie ». *Marxisme et interprétation de la Culture*]. Urbana (Ill.), Chicago (Ill.) : University of Illinois press, p. 89-101. En ligne <*books.google.fr/books?isbn=0252014014*>. Consulté le 13 février 2013.

MUNROE, Alexandra et al. (1994). *Japanese Art after 1945. Scream Against the Sky* [L'art japonais après 1945. Un écran contre le ciel]. New York : Harry N. Abrams, 416 p.

_____ (1994). « The Laws of Situation : Mono-ha and Beyond the Sculptural Paradigm ». J*apanese Art after 1945. Scream Against the Sky*. New York : Harry N. Abrams, p. 257-270.

_____ (ed.) (2009). *The Third Mind, American Artists Contemplate Asia 1860-1989*. New York : Guggenheim Museum, 439 p.

NAN Sha 南沙, GAO Minglu 高名潞. (1989). « Gao Minglu fangtan lu 高名潞访谈录 [Interview de Gao Minglu]. *Jiangsu Huakan,* 1989-4, p. 11-15.

_____, LI Xianting 栗宪庭 (1989). « Zhanchu ji shi yi zhong yiyi : zhanting zongti fuzeren Li Xianting fangtan lu 展出即是一种意义——展厅总体负责人栗宪庭访谈录 [Exposer, c'est précisément faire sens : Interview de Li Xianting, responsable général de l'accrochage de l'exposition] ». *Jiangsu Huakan* 1989-4 p. 16-17.

NELSON, Cary, GROSSBERG, Lawrence (ed.) (1988). *Marxism and the Interpretation of Culture.* Urbana (Ill.), Chicago (Ill.) : University of Illinois press, 752 p.

NIU Jianchun 牛见春 (2009). « Wu pi zhi mao : "yi pai" lilun de shuangxiang queshi 无皮之毛——"意派"理论的双向缺失 [Sans fondement : les deux défaillances de la théorie "*yi pai*"]. Mis en ligne le 5 juin 2009 <http://www.ionly.com.cn/nbo/news/info3/200906051/1806151.html>. Consulté le 20 avril 2014.

NOIRIEL, Gérard (1998). *Qu'est-ce que l'histoire contemporaine ?* Paris : Hachette, coll. « Carré – Histoire », 256 p.

_____ (1998). « Toute histoire est "contemporaine" (donc l'histoire contemporaine n'existe pas ?) ». *Qu'est-ce que l'histoire contemporaine ?* Paris : Hachette, coll. « Carré-Histoire », p. 7-29.

OBERT, Mathias (2005). « La pensée esthétique de Xu Fuguan (1902-1982) ». *Revue internationale de philosophie* 2005/2 nº 232, p. 267-285.

OWEN, Stephen (1992). *Readings in Chinese Literary Thought*. Cambridge (Mass.) : Council on East Asian Studies Harvard University, coll. « Harvard-Yenching Institute monograph series », VIII-674 p.

_____ [Yuwen Suo'an宇文所安], WANG Baihua, TAO Qingmei (trad.) (2003). *Zhongguo wenlun : yingyi yu pinglun* 中国文论——英译与评论 [Théories littéraires chinoises : traduction et commentaires]. Shanghai : Académie des sciences sociales, 697 p. (Traduction commentée de *Readings in Chinese Literary Thought*).

PAIRAULT, Thierry (2006). « L'illusion confucéenne ou l'impensée économique ». *Outre-terre nº 15, Puissance Chine.* Février 2006, p. 139-144. En ligne sur le site du CAIRN <www.cairn-info/revue-outre-terre>. Consulté le 12 avril 2008.

PASTOR, Jean-Claude (1997). « La pensée traquée. Quelques remarques sur le sens et la fonction de la notion de yi 意 dans la pensée néo-confucéenne ». *En suivant la voie royale/ mélanges en hommage à Léon Vandermeersch*. Paris : E. F. E. O., coll. « Études thématiques », p. 113-118.

_____ (2010). « La manifestation de la pensée, *yi* 意 et l'examen du for intérieur, *shen du* 慎獨 ». *Éléments pour une lecture du Siwenlu neipian de Wang Fuzhi (1619-1692). Analyse des notions philosophiques et traduction*. Paris : You Feng, p 139-155.

_____ (2010). *Éléments pour une lecture du Siwenlu neipian de Wang Fuzhi (1619-1692). Analyse des notions philosophiques et traduction*. Paris : You Feng, 354 p.

PANOFSKY, Erwin (1989). *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*. Paris : Gallimard, coll. « Tel », XXXVI-284 p.

PEDERSON, Amy (2002). « Contemporary Art with Chinese Characteristics: Shen Fan, Ding Yi, and Xu Zhen [L'art contemporain avec des caractéristiques chinoises : Shen Fan, Ding Yi, et Xu Zhen] ». *Yishu*, Vol. I, nº 3, novembre 2002, p. 27-43. En ligne <http://yishu-online.com/browse-articles/?566>. Consulté le 8 mars 2014.

PENG De 彭德 (2002). *Zhongshi piping* 中式批评 *Criticism by Chinese Critic* [La critique de style chinois]. Changsha : Hunan meishu, coll. « *Dangdai yishu piping* 当代艺术批评 [Critique de l'art contemporain] », 254 p.

PI Daojian 皮道坚 (2003). « Cong yuci zhuanhuan kan 80-90 niandai Zhongguo meishu piping 从语词转换看80—90年代中国美术批评 [Lire la critique d'art chinoise des années 1980-1990 à partir des changements de termes]. En ligne <http://critical.99ys.com/20090708/article--090708--27197_1.shtml>. Consulté le 18 novembre 2012.

PI Li (2004). « Des chinois et de la société chinoise : le contexte chinois ». *Alors la Chine ?* Paris : Centre Georges Pompidou, p. 72-80.

_____ (2008). « Ein ort des Andersdenkens [Un lieu d'une pensée différente] ». *Kunstforum* nº 194, p. 84-91.

PLATON, BACCOU (trad. et ed.) (1966). *La République*. Paris : Garnier-Flammarion, p. 507.

PODZEMSKAIA, Nadia (ed.) (2009). *Art et abstraction. Forme, objet, chose. Théories artistiques, linguistique et philosophie*. Paris : Ligeia, dossiers sur l'art, 272 p.

_____ (2009). « Abstraction : un concept à définir. De la théorie de Kandinsky aux débats sur l'objet et la chose ». *Art et abstraction. Forme, objet, chose. Théories artistiques, linguistique et philosophie*. Paris : Ligeia, dossiers sur l'art, p. 33-46.

POPPER, Karl ([1972], 1979). *Objective Knowledge*. Oxford : Oxford, University Press.

_____, ROUSSEAU, Hervé, BOUVERESSE, Renée (trad.) (1988). *Misère de l'historicisme*. Paris : Press Pockett, coll. « Agora », 214 p. (Publié initialement sous forme d'articles dans la revue Economica en 1944 et 1945. 1ère traduction française publiée en 1956 par H. Rousseau par la librairie Plon.

_____, BERNARD, Jacqueline, MONOD, Philippe (trad.) (1979). *La société ouverte et ses ennemis. Tome 1 : L'ascendant de Platon.* Paris : Seuil, 256 p.

_____, BERNARD, Jacqueline, MONOD, Philippe (trad.) (1979). *La société ouverte et ses ennemis. Tome 2 : Hegel et Marx.* Paris : Seuil, 254 p.

_____, ROSAT, Jean-Jacques (trad.) (1991). *La connaissance objective. Une approche évolutionniste*. Paris : Flammarion, coll. « Champs », 578 p.

_____, EVARD, Jean-Luc (trad.) (2011). *À la recherche d'un monde meilleur. Essais et conférences.* Paris : Les belles

lettres, coll. « Le goût des idées », 314 p. (Titre original : *Auf der Suche nach einer besseren Welt*, 1984).

POPPER, Karl (2011). « Contre les grandes phrases. » *À la recherche d'un monde meilleur. Essais et conférences.* Paris : Les belles lettres, coll. « Le goût des idées », p. 125-141. (Édition originale de 1984).

Ka'er Popu'er 卡尔·波普尔 [POPPER, Karl], FAN Jingzhong 范景中, LI Benzheng 李本正 (trad.) (1996, 1998). *Tongguo zhishi huode jiefang* 通过知识获得解放 *Emancipation through Knowledge* [L'Émancipation par la connaissance]. Hangzhou : Zhongguo meishu xueyuan, coll. « *Xueyuan* 学院 [Institut] », 468 p. Réédité en 2014, 539 p.)

——— (1998). « Fandui daci 反对大词 [Contre les grands mots] ». *Tongguo zhishi huode jiefang* 通过知识获得解放 *Emancipation through Knowledge* [Émancipation par les connaissances]. Hangzhou : Zhongguo meishu xueyuan, coll.« *Xueyuan* 学院 [Institut] », p. 78 *sqq* (Édition de 2014). En ligne <http://www.bioon.com/book/zhexue/knolib-gb/09.htm>. Consulté le 4 février 2015.

POULET, Georges (1971). *La conscience critique*. Paris : José Corti, 320 p. Ouvrage traduit en chinois par Guo Hong'an 郭宏安, publié en 1993 aux éditions Baihua zhouwenyi.

QIU Zhijie 邱志杰 (2004). « Visite guidée au purgatoire ». *Le moine et le démon, art contemporain chinois*. Milan : 5 continents Éditions, Guy & Myriam Ullens Fondation, p. 117-123.

QIU Zhijie 邱志杰, LU Jie (2004) « La Longue Marche : une exposition visuelle en marche ». *Le moine et le démon, art contemporain chinois*. Milan : 5 continents Éditions, Guy & Myriam Ullens Fondation, p. 124-134.

RANCIÈRE, Jacques (2000). *Le partage du sensible*. *Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique, 74 p.

READ, Herbert, RIVIÈRE, Yves et ALLAIN, Catherine pour l'éd. augmentée (trad.) (1985). *Histoire de la peinture moderne*. Paris : Arted édition d'Art, (1ère éd. 1959), 400 p. (Traduction de *A concise history of modern painting*).

——— (1974). *A concise history of modern painting*. Londres : Thames and Huston, 392 p. (1ère éd. 1959).

——— [Lide Hebote 里德赫伯特], LIU Pingjun 刘萍君, ZHOU Zicong 周子丛 (trad.) (1979). *Xiandai huihua jian shi* 现代绘画简史

[Histoire concise de la peinture moderne]. Shanghai : Shanghai renmin meishu.

REIFENSCHEID, Beate (ed.) (2008). *China's Revision Yanbian* 演变 [Évolution]. Munich, Berlin, Londres, New York : Prestel, 191 p.

RIEGL, Aloïs (2002). *Questions de style. Fondation d'une histoire de l'ornementation*. Paris : Hazan, coll. « 35/37 », XXI-289 p.

ROCHLITZ, Rainer (1998). « La construction d'une esthétique post-avant-gardiste ». *Séminaire Peter Bürger.* Villeurbanne : Institut d'Art Contemporain, coll. « Cahiers – Philosophie de l'art », p. 21-35.

ROQUE, Georges (2003). *Qu'est-ce que l'art abstrait? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais inédit », 525 p.

ROSENBERG, Harold, MARCHAND, Anne (trad.) (1962). *La tradition du nouveau*. Paris : Minuit, 281 p.

ROY, Claude (1976). « Mort du poète Mao ». *Sur la Chine*. Paris : Gallimard, coll. « Idées », 1979, p. 113-121.

_____ (1979). *Sur la Chine*. Paris : Gallimard, coll. « Idées », 180 p.

RYCKMANS, Pierre (trad. et ed.) (1996). *Shitao. Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*. Paris : Hermann, coll. « Savoir », 261 p.

SAÏD, Edward Wadie, TODOROV, Tzvetan et al. MALAMOUD, Catherine et al. (trad.). (2005). *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*. Paris : Seuil, coll. « La couleur des idées », X-422 p.

SAKAI, Naoki, HANAWA, Yukiko (ed.) (2001). *Specters of the West and the politics of translation*. (Numéro de "Traces: a multilingual journal of cultural theory and translation). Ithaca (NY) et Hong Kong : Cornell University et Hong Kong University Press, XIII-379 p.

SAUSSURE de, Ferdinand (1972, 1983). *Cours de linguistique générale.* Paris : Payot, coll. « Payothèque », 509 p.

SCHLICHT, Esther, HOLLEIN, Max (ed.) (2009). *Kunst für Millionen. Art for the Millions. 100 Skulpturen der Mao-Zeit. 100 Sculptures from the Mao Era.* Munich : Hirmer, 198 p.

SHANG Hui 尚辉, CHEN Xiangbo 陈湘波 (ed.) (2009). *Kaifang & zhuanbo. Gaige kaifang 30 nian Zhongguo meishu piping luntan wenji* 开放&转播改革开放30年中国美术批评论坛文集 *Opening and Disseminating. The Collection of Chinese Fine Arts Criticism Forum. 30 Years of Reforming and Opening up* [Ouverture et diffusion : Collection des forums des critiques d'art chinois.

30 ans d'Ouverture et de réformes]. Nanning : Guangxi meishu, 647 p.

SHANG Hui 尚辉 (2009). *Guojian – Shang Hui meishu yu piping wenji* 构建: 尚辉美术研究与批评文集 [Construction : Anthologie des textes de recherches en esthétique et de critiques de Shang Hui]. Shijiazhuang : Hebei meishu, coll. « *Dangdai meishu pipingjia wenku* 当代美术批评家文库 [Collection des critiques d'art contemporains] », 469 p.

SHAO Dazhen 邵大箴 (1979). « Guanyu renti mote'er 关于人体模特儿 [Au sujet du modèle vivant] ». *Meishu sichao* 美术思潮 [Tendances artistiques], 1979-1, p. 24-29.

——— (2004). « Transmission et évolution. Les beaux-arts en Chine au XXe siècle (1900-1978) ». *Alors la Chine ?* Paris : Centre Georges Pompidou, p. 49-61.

SHAO Luoyang 邵洛羊 (ed.) (2002). *Zhongguo meishu da cidian* 中国美术大辞典 [Grand dictionnaire des beaux-arts chinois]. Shanghai : Shanghai cishu, 39-675 p.

SHEN Yubing 沈语冰 (2003). *20 shiji yishu piping* 世纪艺术批评 *Art Criticism in the 20th Century* [La critique d'art au XXe siècle]. Hangzhou : Zhejiang renmin meishu, 407 p.

SHIH Shou-chien (2001). « The Orthodox and the Avant-Garde: An Historical Examination ». *In* DORAN C. Valerie (ed.) (2001). *China's New Art, Post-1989/With a Retrospective from 1979-1989*. Hong Kong : Asia Art Archives, p. XXVII-XXX.

SHUI Tianzhong 水天中 (1996). « Fengyun jihui yi bainian 风云际会一百年 [Un siècle de talents réunis] ». In *Jiangsu Huakan* 1996-2.

——— (2008). « "Zhongguo meishu bao" de gushi《中国美术报》的故事 [L'histoire de *ZGMSB* ». En ligne, disponible sur le site *Institutions of Chinart* : <http://www.artime.org.cn/ftbbs.asp?id=162>. Mis en ligne le 25 novembre 2008. Consulté le 12 juin 2011.

SMITH, Karen (2006) *Nine Lives : The birth of Avant-garde Art in New China* [Neuf vies : la naissance de l'art d'avant-garde dans la nouvelle Chine]. Zurich : Scalo, 449 p.

SONTAG, Susan, DURAND, Guy (trad.) (2010). « Contre l'interprétation ». *L'œuvre parle*. Paris : Christian Bourgeois, coll. « Titres », no 104, p. 11-30. Texte écrit en 1964.

SONTAG, Susan, DURAND, Guy (trad.) (2010). *L'œuvre parle*. Paris : Christian Bourgeois, coll. « Titres », nº 104, p. 469. Textes écrits entre 1961 et 1966.

SOURIAU, Étienne (1947). *La correspondance des arts. Éléments d'esthétique comparée*. Paris : Flammarion, coll. « Bibliothèque de philosophie scientifique », 280 p.

———————, SOURIAU, Anne (ed.) (1990, 2006). *Vocabulaire d'esthétique*. Paris, PUF, coll. « Quadrige Dicos Poche », 1408 p.

SPALDING, David (2006), F2 Hualang (Pékin) (ed.), Light Factory (Charlotte, N. C.) (ed). « Enlivening Memories, Embodying Histories: Uncovering the Promise of Whitewash ». *Whitewash : Bradley McCallum and Jacqueline Tarry*. Pékin : Timezone 8, non paginé.

SULLIVAN, Michael (1996). *Art and Artists of Twentieth-Century China.* Berkeley : University of California Press, 354 p.

———————— (2001). « Brush-Strokes and The Party Line: Tensions Between Artists and Officialdom in China [Traits de pinceau et la ligne du Parti : tensions entre les artistes et la bureaucratie en Chine] ». *In* DORAN C. Valerie (ed.) (2001). *China's New Art, Post-1989/With a Retrospective from 1979-1989*. Hong Kong : Asia Art Archives, p. XXIII-XXVI.

Maike'er SULIWEN 迈克尔·苏立文 [SULLIVAN, Michael], CHEN Weihe 陈卫和 Qian Gangnan 钱岗南 (trad.) (2013). *20 shiji Zhongguo yishu yu yishujia* 20世纪中国艺术与艺术家 [Art et artistes chinois du XXe siècle] (trad. de *Art and Artists of Twentieth-Century China*). Shanghai : Shanghai renmin, 2 Vol, 530 p + planches couleurs.

SUN Peng 孙鹏 (2011). « Keliqi de "yiqie lishi dou shi dangdai shi" zai Zhongguo de cuoyong yu dangdai meishu shi xiezuo 克罗齐的"一切历史都是当代史"在中国的错用与当代美术史写作 [Emploi erroné en Chine de "toutes les histoires sont contemporaines" de Croce et écrits d'histoire de l'art contemporain] ». *Gao Minglu meishu lunwen jiang huajiang lunwen ji* 四川美术学院　　高名潞美术论文奖获奖论文集 [Recueil des thèses lauréates du prix Gao Minglu des thèses sur l'art]. Chongqing : Sichuan meishu xueyuan, Gao Minglu meishu lunwen jiangxuejin, p. 24-32. (Résumé du mémoire de master).

SUN Zhenhua 孙振华 (2003). *Zai yishu de beihou* 在艺术的背后. *Inside Art* [Par derrière l'art]. Changsha : Hunan meishu, coll. « *Dangdai*

yishu piping 当代艺术批评 [Critique de l'art contemporain] », 242 p.

SUN Zi 孙子, NIQUET-CABESTAN, Valérie (trad. et ed.), PRESTAT, Maurice (pref.) (1990). *L'art de la guerre.* Paris : Economica, coll. « Bibliothèque stratégique », 172 p.

TAN Tian 谭天 (ed.) (2008). *2006 Art Thèses. Quanguo gaodeng yishu yuanxiao xuebao Youxiu meishu lunwen xuan* 全国高等艺术院校学报优秀美术论文选 [Bulletin académique de l'enseignement artistique supérieur de Chine : Sélection des meilleures thèses sur l'art]. Nanning : Guangxi meishu, 448 p.

——— (2008). *2007 Art Thèses. Quanguo gaodeng yishu yuanxiao xuebao Youxiu meishu lunwen xuan* 全国高等艺术院校学报优秀美术论文选 [Bulletin académique de l'enseignement artistique supérieur de Chine : Sélection des meilleures thèses sur l'art]. Nanning : Guangxi meishu, 417 p.

TANG, Ling-Yun (2008). *Commodifying Culture in the Global City: Spatial Practices and Symbolic Boundaries of Contemporary Art in Beijing*. Yale University, 2008 United States -- Connecticut *ProQuest Dissertations & Theses (PQDT)*. En ligne, *PROQUESTMS* : <http://search.proquest.com/docview/304427623?accountid=15337>. Consulté le 11 juillet 2011.

TANG Yijie 汤一介 (2000). « Valeur du principe : "Être en harmonie sans être identiques" ». *Alliage* nos 41-42. En ligne, *Tribunes* <http://www.tribunes.com/tribune/alliage/41-42/Yijie_41.htm>. Consulté le 13 novembre 2011.

TEWKSBURY, Nancy Ten-Jung (2009). *Sinographics: Becoming Chinese art.* Cambridge (Mass.) : Harvard University, 219 p. En ligne Proquest <http://search.proquest.com/docview/304891411?fromunauthdoc=true>. Consulté le 4 février 2015.

THOMAS-FOGIEL, Isabelle (2008). *Le concept et le lieu : figures de la relation entre art et philosophie*. Paris : Cerf, coll. « La nuit surveillée », 377 p.

THORAVAL, Joël, BILLIOUD, Sébastien (2009). « La Chine des années 2000 : regards nouveaux sur le politique ». *Regards sur le politique en Chine aujourd'hui. Extrême-Orient, Extrême-Occident* no 31, p. 5-31.

TINARI, Philip (ed.) (2008). *YANG Fudong. Seven Intellectuals in Bamboo Forest*. Stockholm, Pékin : Jarla Partilager/Office for Discourse Engineering, 223 p.

TONG Qingbing 童庆炳 (2009). « Zhou Yang wanqi de wenyi sixiang 周扬晚期的文艺思想 [Les idées tardives de Zhou Yang sur l'art et la littérature] ». *Wenyi Yanjiu* 2009-10, p. 49-57.

TOUDOIRE-SURLAPIERRE, Frédérique (2008). *Que fait la critique ?* Paris : Klincksieck, coll. « 50 questions », 180 p.

TSIEN Tche-hao (1979). « Les institutions chinoises et la constitution de 1978 ». *Documentation française*, nos 4501-4502, 11 janvier 1979, 176 p.

VALLETTE-HÉMERY, Martine (trad. et ed.) (1970). *Récits chinois. 1918-1942. De la révolution littéraire à la littérature révolutionnaire*. Paris, L'Herne, 333 p.

VANDERMEERSCH, Léon (1980). *Wangdao ou la Voie royale, recherches sur l'esprit des institutions de la Chine archaïque. 2, Structures politiques, les rites*. (Tome II). Paris : École Française d'Extrême-Orient, 607 p.

_____ (1987). « Vérité historique et langage de l'histoire en Chine ». *La référence à l'histoire*. *Extrême-Orient, Extrême-Occident* no 9, p. 13-28. En ligne <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/oroc_0754-5010_1987_num_9_9_931>. Consulté le 14 janvier 2013.

_____ (2007). « La conception chinoise de l'histoire ». *La pensée en Chine aujourd'hui.* Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », p. 47-73.

_____ (2013). *Les deux raisons de la pensée chinoise. Divination et idéographie*. Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 201 p.

VANDIER-NICOLAS, Nicole (trad. et présentation) (1982). *Esthétique et peinture de paysage en Chine (des origines aux Song)*. Paris : Klincksieck, coll. « L'esprit et les formes », 147 p.

VENTURI, Lionello (1938). *Histoire de la critique d'art*. Bruxelles : La Connaissance, 381 p.

VEYNE, Paul (1976). *L'inventaire des différences. Leçon inaugurale au Collège de France*. Paris : Seuil, 61 p.

VILTARD, Yves (ed.) (1975). « Les nouvelles institutions chinoises. La constitution de 1975 ». *Documentation française*, no 4223, 20 octobre 1975, 39 p.

WAJNSZTEJN, Jacques (2010). « La Chine dans le procès de totalisation du capital ». *Capitalisme Capital Société capitalisée. Temps*

*critique*s nº 15, p. 151-180. En ligne, disponible sur le site de la revue *Temps critiques* : <http://tempscritiques.free.fr/spip.php?article210>. Consulté le 11 juin 2011.

WANG, Frédéric (2007). « Yang Jian (1140-1226) et sa critique de la notion d'intention (yi) ». *Études chinoises* Vol. XXVI, p. 163-189.

_____ (dir.) (2010). « De l'intuitionnisme chinois à l'intentionnalité husserlienne ». *Le Choix de la Chine d'aujourd'hui : entre la tradition et l'Occident*. Paris : Les Indes savantes, coll. « Asie XXI », p. 183-211. En ligne <www.ens-lsh.fr/colloques/chine2004>. Consulté le 17 avril 2012. Texte écrit en 2004.

WANG Huangsheng 王璜生 (2004). « Créer un dialogue ». *Le moine et le démon, art contemporain chinois*. Milan : 5 continents Éditions, Guy & Myriam Ullens Fondation, p. 14-15.

_____ (ed.), WANG Lin 王林 (ed.) (2008). *Cong Xinan chufa : Xinan dangdai yishu zhan 1985-2007*. 从西南出发—西南当代艺术展 1985-2007 [Partir du Sud-Ouest : l'art contemporain du Sud-Ouest de la Chine 1985-2007]. Macao : Aomen chubanshe, 371 p.

WANG Lin 王林 (1993).« Aoliwa bu shi Zhongguo yishu de jiuxing 奥利瓦不是中国艺术的救星 [Oliva n'est pas le sauveur de l'art chinois] ». *Piping de Shidai* [Ère de la critique], vol. II, p. 75-79. Article publié la première fois en 1993 dans la revue *Dushu* 读书 nº 10. En ligne <http://www.mahoo.com.cn/Artists/infodetail.aspx?id=155>. Consulté le 17 novembre 2012.

_____ (2005). *Cong Zhongguo jingyan kaishi* 从中国经验开始. *Starting From Chinese Experience*. [Début d'une expérience depuis la Chine]. Changsha : Hunan meishu, coll. « *Dangdai yishu piping* 当代艺术批评 [Critique de l'art contemporain] », 247 p.

_____ (2008). *Zaichang : Wang Lin lun dangdai yishujia* 在场: 王林论当代艺术家. *On the Spot* [Sur Place : Les artistes contemporains selon Wang Lin]. Shijiazhuang : Hebei meishu, coll. « *Dangdai meishu pipingjia wenku* 当代美术批评家文库 [Collection des critiques d'art contemporains] », 369 p.

_____ (ed.) (2008). *Zhuiwen : Wang Lin lun dangdai yishujia* 追问: 王林论当代艺术家 *Inquiring* [Questionnement : Les artistes contemporains selon Wang Lin]. Shijiazhuang : Hebei meishu, coll. « *Dangdai meishu pipingjia wenku* 当代美术批评家文库 [Collection des critiques d'art contemporains] », 394 p.

WANG Lin 王林 (ed.) (2008). *2008 Zhongguo meishu pipingjia niandu piping wenji* 中国美术批评家年度批评文集. *2008 Selected Critiques*. [2008 Collection des critiques de l'année des critiques d'art chinois]. Shijiazhuang : Hebei meishu, 804 p.

_____ (2009). « Yu lang gong wu titian xingdao 与狼共舞替天行道 [Danser avec les loups. Faire justice au nom du ciel] ». Dans JIA Fangzhou 贾方舟 (2009). *Dangdai meishu piping shiye. Piping yu wo.* 当代美术批评视野－批评与我 [Le champ de la critique de l'art contemporain - La critique et moi]. Pékin : Renmin meishu, p. 199-215. En ligne sur le site *Yachang Yishu* 雅昌艺术网<http://comment.artron.net/20110801/n181196.html#DS>. Consulté le 8 octobre 2011.

_____ (ed.) (2010). *Zhongguo xing : Dangdai yishu yanjiu wenxian zhan* 中国性—当代艺术研究文献展 *Nature of China : Contemporary Art Documenta* [Sinéité : exposition de documents sur la recherche en art contemporain]. Hangzhou, Xiling yinshe, 359 p.

WANG Meiqin (2007). *Confrontation and Complicity: Rethinking Official Art in Contemporary China.* Art History, United States -- New York : ProQuest Dissertations & Theses (PQDT). En ligne, thèse disponible sur *PROQUESTMS* : <http://search.proquest.com/docview/304720678?accountid=15337>. Consulté le 11 Juillet 2011.

WANG Nanming 王南溟 (2004). « Jin yi bu tui shi bu : ping Gao Minglu de "Zhongguo xiandaixing"《进一步退十步：评高名潞的"中国现代性"》 [Avancer d'un pas, reculer de dix : critique de la "modernité chinoise" de Gao Minglu] ».*Yishu pinglun* (*Art criticism*)*,* 2004, nº 7 , p. 48-51.

_____ (2005). « Zhongguo dangdai yishu shi yi pinghua : fangtan duli pipingjia Wang Nanming 中国当代艺术是一瓶花——访谈独立批评家王南溟 [L'art contemporain chinois est un vase de fleurs : entretien avec Wang Nanming, critique indépendant] ». *Dongfang yishu* 东方艺术 [Art oriental] 2005-9. Mis en ligne le 25 juillet 2006. <http://www.yahqq.com/master/20020005/view_228.html>. Consulté le 3 mai 2014.

_____ (2006). *Guannian zhihou : yishu yu piping* 观念之后：艺术与批评 [Après le concept : l'art et la critique]. Changsha : Hunan meishu, 175 p.

_____ (2007). « Zuowei yishu shi guainian de "dangdai yishu" 作为艺术史概念的"当代艺术" ["Art contemporain" considéré comme un concept de l'histoire de l'art]. *Meishu Guancha* 美术观察

[Observation des beaux-arts]. Mis en ligne le 25 décembre 2007 sur le site *Net easy*. <http://tech.163.com/07/1225/10/40I5LRHQ00092328.html>. Consulté le 5 mai 2014.

WANG Nanming 王南溟 (2008). « “Jishi” fangxiang yu cezhan “纪实”方向与策展 [Orientation du “reportage en direct” et stratégie d'exposition] ». Mis en ligne le 14 novembre 2008 <http://art.china.cn/xinmeiti/2008-11/14/content_2575009.htm>. Consulté le 3 mai 2014.

——— (2008). « Dongfang zhuyi zai xianling ? : Gao Minglu de “Zhengyixing” lilun tixi yu Zhou Yan de zhangsheng 东方主义在显灵?——高名潞的“整一性”理论体系与周彦的掌声 [L'orientalisme manifeste-t-il son pouvoir merveilleux ? : le système théorique de l'unité totalisante de Gao Minglu et les applaudissements de Zhou Yan.] ». *Jinri yishu*, nº 2, mai 2008 En ligne <http://news.artron.net/20080522/n45301_1.html>. Consulté le 4 avril 2014.

——— (2009). « Wang Nanming : pipingxing yishu shi yige geng mingque de mingti 王南溟: 批评性艺术是一个更明确的命题 [Wang Nanming : l'art critique est une proposition plus explicite] ». Entretien avec Zhu Manquan 朱满泉 publié dans *Art concept* [ART*gai* ART概] 2009-9. Mis en ligne le 29 septembre 2012. <http://www.zgnfys.com/a/nfms-19798.shtml>. Consulté le 1er mai 2014.

——— (2010). « Pipingjia de “fengxian xueshu” : yi Luojie•folai he Kelaimente• Gelinboke weili 《批评家的“风险学术”——以罗杰·弗莱和克莱门特·格林伯格为例》[“Académisme dangereux” des critiques : prendre Roger Fry et Clément Greenberg comme exemples] ». *Huakan* nº 11 (mensuel).

——— (2011). *Pipingxing yishu de xingqi : Zhongguo wenti qingjing yu ziyou shehui lilun* 批评性艺术的兴起: 中国问题情境与自由社会理论 (*The Rise of Critical Art*) [L'essor de l'art critique : les situations problématiques de la Chine et les théories des sociétés libérales]. Pékin : Alte Brücke Verlag, 269 p.

——— (2012). *Art System and Law. The Result of Exchange Between China and International. Yishu zhidu yu falü. Zhongguo yu guoji jiaowang de jieguo* 艺术制度与法律 中国与国际交往的结果 [Système de l'art et lois. Résultats des échanges entre la Chine et l'international]. Pékin : Alte Brücke Verlag.

——— (2012). *Houzhimin rongyu : yishu de “Zhongguo xing” yu yishujia de “Zhongguo shenfen”* 后殖民荣誉: 艺术的“中国性”与艺术家的“中国身份” [Éloge du post-colonial : “sinéité”

de l'art et "identité chinoise" des artistes]. Pékin : Alte Brücke Verlag.

WANG Nanming 王南溟 (2012). « Ruhe pingjia dangdai yishu zuopin : yi Xu Bing de 《9.11 chen'ai》 weili 如何评价当代艺术作品—以徐冰的"9·11尘埃"为例 [Comment évaluer les œuvres d'art contemporaines : prendre l'exemple de "Poussières du 11.9" de Xu Bing] ». *Houzhimin rongyu : yishu de "Zhongguo xing" yu yishujia de "Zhongguo shenfen* 后殖民荣誉: 艺术的"中国性"与艺术家的"中国身份" [Éloge du post-colonial : "sinéité" de l'art et "identité chinoise" des artistes]. Pékin : Alte Brücke Verlag.

———————. (2012)« Kezhou qiujian yu houzhimin fan piping : hui Wang Zhiliang 刻舟求剑与后殖民反批评——回王志亮 [Entêtement stupide et contre-critique du postcolonialisme : répondre à Wang Zhiliang] ». *Yishu dangdai*, 2012-9, p. 50-54. Mis en ligne le 10 septembre 2012 <http://news.99ys.com/20120910/article--120910--98746_1.shtml>. Consulté le 17 janvier 2013.

——————— (2013). « Dianping "Yi pai lun" (yi) : "yi" zenme keyi zhecheng "li", "ri" "xin" ne? 点评《意派论》（一）—— "意"怎么可以折成"立"、"日"、"心"呢？ [Critique de *Théorie de l'École du yi* (1) : comment "*yi*" peut-il se briser en "*li*", "*ri*", "*xin*" ?] ». Mis en ligne le 24 avril 2013. <http://blog.artintern.net/article/362009>. Consulté le 4 avril 2014.

——————— (2013). « Dianping "Yi pai lun" (er) : wanquan duibushang : Zhang Yanyuan de "*li*", "*shi*", "*xing*" yu xifang yishu de "chouxiang", "guannian", "xieshi" 点评《意派论》（二）——完全对不上: 张彦远的"理"、"识"、"形"与西方艺术的"抽象"、"观念"、"写实" [Critique de "Théorie de l'École du *yi*" (2) : Entièrement en désaccord : "*li*", "*shi*", "*xing*" de Zhang Yanyuan et "abstrait", "conceptuel" et "réaliste" de l'art occidental] ». Mis en ligne le 1er mai 2013. <http://blog.artintern.net/article/362638>. Consulté le 4 avril 2014.

———————. « Yi pai de lixiangguo yu zhengzhi kongbu : dianping "yi pai lun" 意派的理想国与政治恐怖——点评《意派论》[Royaume d'utopie et terreur politique de l'École du *yi* : critique de *Théorie de l'École du yi*] ». Mis en ligne le 8 mai 2013. <http://blog.artintern.net/article/363331>. Consulté le 12 mars 2014.

WANG Peggy (2010). *Responding to the world: Contemporary Chinese art, exhibitions, and criticism in the 1990s.* Chicago : Université de Chicago. Disponible en ligne Proquest <http://pqdtopen.proquest.com/doc/825726396.html?FMT=ABS7>. Consulté le 17 novembre 2012.

WANG Peggy (2012). « China's Emerging Art Market: Debates on art, criticism, and commodity in the early 1990s. [Le marché de l'art émergent en Chine : les débats sur l'art, la critique, et les productions au début des années 1990] ». *Negotiating Difference: Contemporary Chinese Art in the Global Context*. [Différence de négociation : l'art contemporain chinois dans le contexte mondial]. Weimar : VDG, p. 189-198.

WANG Qiuchuan 王邱川, SHANG Shui 尚水. (1992). *Houxiandai zhuyi wenhua yu meixue* 后现代主义文化与美学 [Culture postmoderne et esthétique]. Pékin : Beijing daxue, 506 p. En ligne <http://www.zixilib.com:8008/date/I/A2014168.pdf>. Consulté le 22 novembre 2013.

WANG Xiaoming 王晓明, DEAN Kenneth (trad.) (2001). « The Politics of Translation:Modes of Organization in the Chinese Translation Movement of the 1980s ». *Specters of the West and the politics of translation*. (Numéro de *Traces* : a multilingual journal of cultural theory and translation). Ithaca (NY) et Hong Kong : Cornell University et Hong Kong University Press, p. 269-300.

WANG Zhiliang (2009). « "Yi pai" yu Zhongguo gudian meixue "意派"与中国古典美学 [*Yi pai* et l'esthétique classique chinoise] ». Mis en ligne en octobre 2009 sur le site du *Today Art Museum* <http://www.artnow.com.cn/Discuss/DiscussDetail_590_22477.html>. Consulté le 26 avril 2014.

WEI Ershen 韦尔申, YANG Zhenguo 杨振国 (ed.) (2010). *Quanguo gaodeng yishu yuanxiao xuebao 2009 nian Youxiu meishu lunwen xuan* 全国高等艺术院校学报2009年优秀美术论文选 [Bulletin académique de l'enseignement artistique supérieur de Chine année 2009 : Sélection des meilleures thèses sur l'art]. Shenyang : Liaoning jiaoyu, 309 p.

WELSH, Eduardo Pedro (2002). *Negotiating Culture: The Discourse of Art and the Position of the Artist in 1980s China* [Culture de la négociation : le discours de l'art et la position de l'artiste dans la Chine des années 1980]. Londres : the School of Oriental and African Studies, 249 p.

WEN Pulin 温普林 (2008). *Wen Pulin Zhongguo qianwei yishu dang'anzhi ba ling niandai* 溫普林中國前衛藝術檔案之八〇年代 Wen Pulin Archive of Chinese Avant-garde Art of the 1980s. [Les archives de Wen Pulin sur l'art d'avant-garde des années 1980]. Pékin, Taipei : Soka art center, 211 p.

WIDOR, Claude (alias Emmanuel BELLEFROID) (ed.) (1980) . « L'opposition en Chine ». *Documentation française*, nº 397, coll. « Problèmes politiques et sociaux, Série Extrême-Orient ». 12 septembre 1980, 40 p.

_____ (ed.) (1981). *Documents on the Chinese democratic movement 1978-1980 : unofficial magazines and wall posters. Documents sur le mouvement démocratique chinois 1978-1980 : revues parallèles et journaux muraux*. Volume 1. Paris/Hong Kong : École des hautes études en sciences sociales/The Observer Publisher, 66-789 p.

_____ (ed.) (1984). *Le Printemps de Pékin = Peking Spring. Documents on the Chinese democratic movement.* Volume 2. Paris/Hong Kong : École des hautes études en sciences sociales/The Observer Publisher, 611 p.

WILHELM, Richard (trad. et commentaires), PERROT, Étienne (trad.) (1973 & 1994). *Yi King Le livre des transformations*. Orsay : Librairie de Médicis, 804 p.

WORRINGER, Wilhelm, DECOURDEMANCHE, D. (trad.) (1967). *L'art gothique*. Paris : Gallimard, 256 p.

WU Guanzhong 吴冠中 (1979). « Huihua de xingshi mei 绘画的形式美 [La beauté de la forme dans la peinture] ». *Meishu* ,1979-5, p. 33-35 et p. 44.

WU Hung (dir.) (2001). *Chinese Art at the Crossroads: Between Past and Future, Between East and West* [L'art chinois à la croisée des chemins : entre passé et futur, entre Orient et Occident]. Hong Kong : New Art Media Ltd., 368 p.

_____ (2005). *Remaking Beijing. Tiananmen Square and the Creation of a Political Space*. London : Reaktion Books, 272 p.

WU Hung (ed.), WANG Peggy (2010). *Contemporary Chinese Art Primary Documents*. Durham (NC) : DUKE University Press-Moma Primary Documents, XVI-464 p.

WU Qiong 吴琼 (2005). *Ningshi de kuaigan : dianying wenhua de jingshen fenxi* 凝视的快感: 电影文本的精神分析 [Plaisirs du regard : psychanalyse de la culture cinématographique]. Pékin : Zhongguo renmin daxue, 272 p.

WU Wei 吴味 (2009). « Bentilun zhuanxing yu yishu "yiyi": yu Yi Ying, Wang Nanming, Lu Mingjun, Duan Jun youguan 本体论转型与艺术"意义"——与易英、王南溟、鲁明军、段君有关 [Transformation ontologique et "sens" de l'art : en lien avec Yi Ying, Wang Nanming, Lu Mingjun, Duan Jun] ». *Yishu shidai*

(Art Time) nº 2009-1. En ligne <http://blog.artintern.net/blogs/articleinfo/wuwei/29633>. Consulté le 27 mai 2014.

WU Wei 吴味 (2009). « “Yi pai” : xuanxue wenhua de “wangxiangzheng” “意派”：玄学文化的“妄想症”[*Yi pai* : “mégalomanie” de la culture de l’École des Mystères] ». Mis en ligne le 26 juin 2009 <http://blog.artintern.net/blogs/articleinfo/wuwei/49043>. Consulté le 20 avril 2014.

WU Wenguang (2004) « Premiers pas. De la manière de tourner des films vidéo en solitaire en Chine dans les années 1990 ». *Alors la Chine ?* Paris : Centre Georges Pompidou, p. 357-361.

XIAO Lu 肖鲁 (2010). *Duihua* 对话 [Dialogue]. Hong Kong : Hong Kong University Press, 201 p. (Préface de Gao Minglu).

_____, MCKENZIE, Archibald (trad.) (2011). *Duihua* 对话 [Dialogue]. Hong Kong : Hong Kong University Press, 192 p. (Préface de Gao Minglu).

XU Bing 徐冰 (1987). « Dui fushuxing huihua de xin tansuo yu zai renshi 对复数性绘画的新探索与再认识 [Nouvelle exploration et re-connaissance de la peinture répétitive] ». *Meishu* 1987-10, p. 50-51.

XU Fuguan 徐复观 (2001). *Zhongguo yishu jingshen* 中国艺术精神 [L’esprit de l’art en Chine]. Shanghai : Huadong shiyuan daxue, 5-9-355 p. Cette édition est accessible sur internet au format pdf. <http://ishare.iask.sina.com.cn/download/explain.php?fileid=8353680>. Consulté le 8 août 2013. (Livre écrit en 1965, édité la première fois en 1966 aux éditions taiwanaises Studentbook (Taiwan xuesheng shuju).

XU Jilin 许纪霖 (2011). « Valeurs universelles ou valeurs chinoises ? Le courant de pensée de l'historicisme dans la Chine contemporaine ». *Rue Descartes*, 2011/2, nº 72, p. 52-68. En ligne <http://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2011-2-page-52.htm>. Consulté le 8 juin 2012.

YANG Wei 杨卫 (2007). *Piping zhi lu* 批评之路. [Le chemin de la critique]. Changsha : Hunan meishu, coll. « *Dangdai yishu piping* 当代艺术批评 [Critique de l’art contemporain] », 179 p.

YANG Xiaobin 楊小濱 (2012). *Ganxing de xingshi yuedu shi’er wei xifang lilun dashi* 感性的形式。閱讀十二位西方理論大師 [Formes de sensibilité. Lecture de 12 grands théoriciens occidentaux. Taipei : Lianjing chuban gongsi, 151 p.

YANG Xiaoyan 杨小彦 (2008). *Cuantu : Yang Xiaoyan yishu piping wenji* 篡图：杨小彦艺术批评文集 [Usurper la figure : Anthologie des textes de critique d'art de Yang Xiaoyan]. Shijiazhuang : Hebei meishu, coll. « *Dangdai meishu pipingjia wenku* 当代美术批评家文库 [Collection des critiques d'art contemporains] », 405 p.

YE Lang 叶朗 (1985, rééd. 2004). *Zhongguo meixue shi dagang* 中国美学史大纲 [Aperçu d'une histoire de l'esthétique chinoise]. Shanghai : Shanghai renmin, 663 p.

YI Dan 易丹 (2002). « Bing bu qianwei de qianwei 并不前卫的前卫 [Une avant-garde pas du tout avant-gardiste] ». YI Dan, chapitre III-2, *Xing Xing lishi* 星星历史 [Histoire des Étoiles]. Changsha : Hunan meishu, coll. « *Zhongguo dangdai yishu qingxiang* 中国当代艺术倾向 [Tendances de l'art contemporain chinois] nº 1 », p. 71-73.

_____ (2002). *Xing Xing Lishi* 星星历史 [Histoire des Étoiles]. Changsha : Hunan meishu, coll. « *Zhongguo dangdai yishu qingxiang* 中国当代艺术倾向 [Tendances de l'art contemporain chinois] », 109 p.

YI Ying 易英 (1989). « Fangfa de kunhuo 方法的困惑 » [L'aporie des méthodes]. *Meishu*, 1989-10, p. 25-26.

_____ (1996). « Meishu piping de jinzhan yu paihuai 美术批评的进展与徘徊 [Progrès et fluctuations de la critique d'art] ». *Jiushi niandai Zhongguo meishu* 1990-1992 九十年代中国美术 1990—1992 [L'art chinois des années quatre-vingt dix, 1990-1992]. Urumqi : Xinjiang meishu sheying.

_____ (1998). « Shehui biange yu Zhongguo xiandai meishu 社会变革与中国现代美术 [Les changements sociaux et l'art moderne chinois] ». *Tianya* , nº 5, 1998, p. 110-115.

_____ (2001). « Jinqian de youhuo yu piping de shiluo 金钱的诱惑与批评的失落 » [La tentation de l'argent et la défaite de la critique] in *Xueyuan de huanghun* 学院的黄昏 [Le crépuscule de l'institution]. Changsha : Hunan meishu, 494 p.

_____ (2001). « Choice and Opportunity: The Fate of Western Contemporary Art in China ». *In* DORAN C. Valerie (ed.) (2001). *China's New Art, Post-1989/With a Retrospective from 1979-1989*. Hong Kong : Asia Art Archives, p. XLI-XLVI.

_____ (2004). « L'authenticité de l'art et la mythologie politique ». *Alors la Chine ?* Paris : Centre Georges Pompidou, p. 86-89.

YI Ying, 易英 (ed.) (2005). *Quanguo gaodeng yishu yuanxiao xuebao 2003-2004 Youxiu meishu lunwen xuan* 全国高等艺术院校学报优秀美术论文选 [Bulletin académique de l'enseignement artistique supérieur de Chine : Sélection des meilleures thèses sur l'art]. Nanning : Guangxi meishu, 481 p.

——— (2007). « Chouxiang yishu yu Zhongguo dangdai yishu jingyan : yishu shi de shehuixue piping 抽象艺术与中国当代艺术经验——艺术史的社会学批评 » [L'art abstrait et l'expérience de l'art contemporain chinois : critique sociologique de l'histoire de l'art]. *Wenyi yanjiu,* 2007-5, p. 116-121.

YIN Jinan 尹吉男 (1992, réédité 2002). *Du zi kou men. Jinguan Zhongguo dangdai wenhua yu meishu* 独自叩门 近观中国当代文化与美术. *Knocking at the Door alone. A Close Look at Contemporary Chines Culture and Art* [Frapper seul à la porte : Regarder de près l'art et la culture contemporaine chinoise]. Pékin : Shenghuo dushu xinzhi sanlian shudian, 319 p.

YIN Shuangxi 殷双喜 (1989). « Xin wenrenhua : zhong shuo fenyun de wenhua xianxiang. Xin wenrenhua yantaohui zongshu 新文人画：众说纷纭的文化现象。新文人画研讨会综述. [La nouvelle peinture lettrée : opinions divergentes sur les phénomènes culturels. Résumé du séminaire sur la nouvelle peinture lettrée] ». *Meishu*, 1989-6, p. 17-21.

——— (2006). *Xianchang :Yin Shuangxi yishu pping wenji* 现场–殷双喜艺术批评文集 [Lieux : Anthologie des textes de critiques d'art de Yin Shuangxi]. Shijiazhuang : Hebei meishu, coll. « *Dangdai meishu pipingjia wenku* 当代美术批评家文库 [Collection des critiques d'art contemporains] », 461 p.

——— (ed.) (2009). 2009 *Zhongguo meishu pipingjia niandu piping wenji* 中国美术批评家年度批评文集. *2009 Selected Critiques*. [Collection des critiques de l'année des critiques d'art chinois]. Shijiazhuang : Hebei meishu.

YIN Zelin 殷泽林 (2009). « Guanyu "zaixian" de huihua kaoguxue leixing tanjiu 关于"再现"的绘画考古学类型探究 A Probe into Archeological Types of "representation" paintings [Une enquête de type archéologique sur les peintures de la "représentation"] ». In *Pipingjia* [Critique] nº 4, août 2009, p. 82-87. En ligne <http://review.artintern.net/html.php?id=8025>. Consulté le 6 décembre 2013.

ZHAI Mo 翟墨 (1985). « Lishi – guannian – gexing 历史◆观念◆个性 [Histoire – concepts – personnalité] ». *ZGMSB*, nº 1, p. 1.

ZHANG Chi (2009). *Contested Modernity: The Emergence of the Chinese Contemporary Art World and its Struggle for Meaning, 1990 to 2008* [La modernité contestée : L'émergence du monde de l'art contemporain chinois et sa lutte pour le sens, de 1990 à 2008]. Yale University, 2009 United States – Connecticut : *ProQuest Dissertations & Theses (PQDT)*. En ligne, disponible sur *PROQUESTMS* : <http://search.proquest.com/docview/305041476?accountid=15337>. Consulté le 11 juillet 2011.

ZHANG Fuye 张夫也 (ed.) (2007). *2005 Quanguo gaodeng yishu yuanxiao xuebao youxiu meishu lunwen xuan* 2005全国高等艺术院校学报优秀美术论文选 [Bulletin académique de l'enseignement artistique supérieur de Chine : Sélection des meilleures thèses sur l'art 2005]. Nanning : Guangxi meishu, (2 vol.), 679 p.

ZHANG Lun (2003). *La Vie intellectuelle en Chine depuis la mort de Mao*. Paris : Fayard, 288 p.

ZHANG Rongsheng 张荣生, WU Dazhi 吴达志 (2011). *Ying-han meishu cidian* 英汉美术词典 *An englisch-chinese dictionary of fine arts.* [Dictionnaire des beaux-arts anglais-chinois]. Pékin : Renmin meishu, 874 p.

ZHANG Yang 张杨, WANG Wenbin 王文彬 (ed.) (2010). *Gao Minglu meishu lunwen jiang huojiang lunwen ji* 高名潞美术论文奖获奖论文集 [Recueil des thèses lauréates du prix Gao Minglu des thèses sur l'art]. Chongqing : Sichuan meishu xueyuan, Gao Minglu meishu lunwen jiangxuejin, 113 p.

ZHANG Yinde (2007). « La "sinité" : l'identité chinoise en question ». *La pensée en Chine aujourd'hui*. Paris : Gallimard, coll. « Folio essais », p. 300-322.

ZHANG Yu 张渝, SHEN Min 沈珉 (2003). *Shufa zhuyi* 书法主义 [Calligraphisme]. Changsha : Hunan meishu, coll. « *Zhongguo dangdai yishu qingxiang* 中国当代艺术倾向 [Tendances de l'art contemporain chinois] nº 22 », 272 p.

ZHANG Zhaohui 张朝晖 (2006). *Dang panni lunwei shishang* 当叛逆沦为时尚 Derailing become Trendy [Quand la révolte se réduit à la mode]. Changsha : Hunan meishu, coll. « *Dangdai yishu piping* 当代艺术批评 [Critique de l'art contemporain] », 252 p.

ZHOU Yan (2005). *The Centrality of Culture in Art: The Contemporary Challenge to Chinese Artists, Particularly Wenda Gu.* The Ohio State University, United States -- Ohio ProQuest Dissertations & Theses: The Arts. En ligne, disponible sur *PROQUESTMS* : <http://search.proquest.com/docview/305399850?accountid=15337>. Consulté le 14 juillet 2011.

ZHOU Yan « Writing an English-version *History of Chinese Contemporary Art* from Chinese Contemporary Perspective [Écrire du point de vue contemporain chinois une version anglaise de *Histoire de l'art contemporain chinois*] ». Non publié. En ligne <http://www.xzine.org/rhaa/?p=255>. Consulté le 8 juin 2013. Version en chinois : <http://www.xzine.org/rhaa/?p=257&lang=zh-hans>.

ZHOU Yang 周扬 (1959). *Un grand débat sur le front littéraire*. (Suivi de *Le chemin dégagé, avançons hardiment* par Chao Tsiuan-Lin. Pékin : Éditions en langues étrangères, 81 p.

ZHU Qi 朱其 (2003). *Xin yishu shi yu shijue xushi* 新艺术史与视觉叙事. [Histoire d'un nouvel art et narrations visuelles]. Changsha : Hunan meishu, coll.« *Dangdai yishu piping* 当代艺术批评 [Critique de l'art contemporain] », 262 p.

ZHUANG Jiayun (2009). *Not Yet Farewell: Postsocialist Performance and Visual Art in Urban China* [Pas encore d'adieu: Performances postsocialistes et arts visuels dans la Chine urbaine]. University of California, Los Angeles, United States -- California : ProQuest Dissertations & Theses (PQDT). En ligne, disponible sur *PROQUESTMS* : <http://search.proquest.com/docview/250914170?accountid=15337>. Consulté le 11 Juillet 2011.

ZOU Yuejin 邹跃进 (2002). *Xin Zhongguo meishu shi* 新中国美术史 *A History of Chinese Fine arts 1949-2000* [Histoire de l'art de la Nouvelle Chine 1949-2000]. Changsha : Hunan meishu, 337 p.

_____ (2002). « Weishenme he zenyang shuxie Zhongguo dangdai yishu shi 为什么和怎样书写中国当代艺术是？ [Pourquoi et comment écrire l'histoire de l'art contemporain chinois ?]. Publié dans *Yishu shidai* (*Art Time*) nº 9 septembre 2009, p. 24-27. En ligne <http://www.ysppj.com/news-nr.asp?anclassid=20&nclassid=178&id=5613>. Consulté le 31 août 2012.

ZUFFEREY, Nicolas (2008). *L'introduction à la pensée chinoise*. Paris : Hachette livres (Marabout), 287 p.

Sites internet cités

Art-baba [Zhongguo dangdai yishu shequ 中国当代艺术社区] [Communautés de l'art contemporain chinois] <http://www.art-ba-ba.com/>. Consulté le 10 juin 2011.

Archives de l'art [Yishu dang'an 藝術檔案] <www.artda.cn>. Consulté le 10 juillet 2012.

Art International Yishu guoji 藝術國際 <http://www.artintern.net/index.php>. Consulté le 25 avril 2013.

Asia Art Archives Yazhou yishu wenxianku 亚洲艺术文献库. <http://www.aaa.org.hk/>, consulté en juin 2011.

Blog de Gao Minglu <http://blog.sina.com.cn/gaominglu2009>. Consulté le 22 juillet 2012.

Centre de recherche sur l'art moderne et contemporain chinois Gao Minglu, Gao Minglu xiandangdai yishu yanjiu zhongxin 高名潞现当代艺术研究中心 <http://www.artresearchcenter.org/>. Consulté le 25 juillet 2011.

Guoxue 國學, site dédié à la civilisation chinoise, proposant un grand choix de textes classiques et modernes en ligne. <http://www.guoxue.com/index.htm/>. Consulté le 10 octobre 2013.

Han dian 漢典 [Chinois classique] <http://www.zdic.net>. Consulté le 30 janvier 2012. Dictionnaires en ligne, liens sur le *Shuo wen jiezi* 說文解字, le *Kang xi zidian* 康熙字典...

Institutions of Chinart Qingchengshan•Zhongguo dangdai meishuguan qun 青城山•中国当代美术馆群 [Monts Qingcheng - Réunion des musées d'art contemporain chinois]. <http://www.Institutionsofchinart.org/>. Consulté le 12 juin 2011.

Magiciens de la terre <http://magiciensdelaterre.fr/home.php?>. Consulté le 24 juillet 2012.

Materials of the future Documenting contemporary Chinese Art from 1980-1990 Weilaide cailiao jilu 1980-1990 Zhongguo dangdai yishu 未来的材料记录1980-1990 中国当代艺术. <http://www.china1980s.org/tc/Default.aspx>. Consulté le 10 juillet 2011.

Ori Probe Information Service <http://www.oriprobe.com/index.html>. Consulté le 16 janvier 2012.

The Research House for Asian Art Yazhou yishu yanjiusuo 亞洲藝術研究所 <http://www.xzine.org/rhaa/?lang=zh-hans>. Consulté le 8 juin 2013. Centre de recherche basé à Chicago.

TrueArt [*Chongzhen yishu wang* 崇真艺术网] <http://trueart.com>. Consulté le 29 octobre 2012.

Wanfang data Wanfang shuju 万方数据. <http://d.wanfangdata.com.cn/periodical_njysxyxb-msysjb200903001.aspx>. Consulté le 15 janvier 2012.

Zaixian Xinhua zidian 在线新华字典 [Dictionnaire Chine nouvelle en ligne] <http://xh.5156edu.com>. Consulté le 29 octobre 2012.

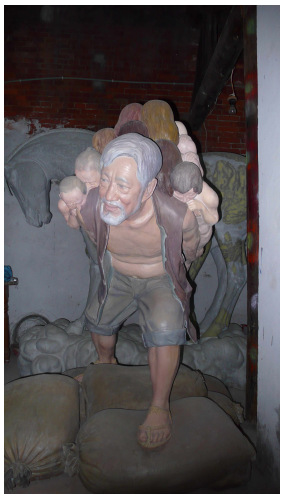
Zhongguo chengshi wangshang meishuguan 中国城市网上美术馆 [Musée en ligne des métropoles chinoises]. <http://www.dlgallery.com.cn/>. Consulté le 07 juin 2011. Page consacrée aux revues d'art chinoises : <http://www.dlgallery.com.cn/meishumeiti/meishuqikan.htm>. Consulté le 16 décembre 2012.

Zhongguo shehui kexue yuan 中国社会科学院 [Académie chinoise des sciences sociales] : <http://www.cssn.cn/>. Consulté le 4 juillet 2011.

Zhongguo Wenlian : <http://www.cflac.org.cn/>. Site de la fédération nationale des arts et des lettres. Consulté le 07 juin 2011.

Zhongguo yishu pipingjia wang 中国艺术批评家网 [Critiques d'art chinois] <http://www.ysppj.com/>. Consulté le 20 décembre 2008.

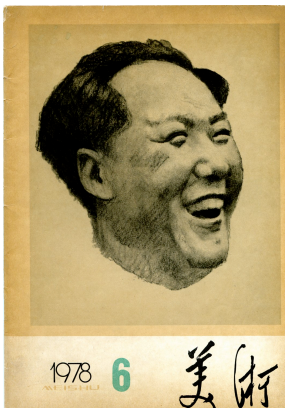
Illustrations



III. 1 Li Xianting et Gao Minglu
vus par Li Zhanyang,
'*Rent*' - *Rent Collection Courtyard*. Résine, 2007.

III. 2 Song Haidong.
The Earth from Alien Eyes.
Installation, 1988.

III. 3 Xiao Lu. *Dialogue*. Performance,
NAMOC, 05/02/1989.



III. 4 Xu Beihong.
Portrait de Mao Zedong.
Couverture de *Meishu*, 1978.
Calligraphie de Mao Zedong.

Meishu 1979-1 Meishu 1985_3 Meishu 1990-12

III.5 Exemplaires de *Meishu* et couvertures des années 1979, 1985, 1990.

III. 6 Couvertures de *Meishu* 1976-1977 mettant en avant la politique (Mao, Zhou Enlai), avec le titre calligraphié par Mao Zedong.
En 2012, *Meishu* célèbre le 70ème anniversaire des causeries de Yan'an.
Titre calligraphié par Zhou Enlai.

III. 7 Premier numéro de *Meishu*, calligraphie de Mao Dun, Février1950.

III. 8 Couverture *Meishu* 1977-4, Li Xiu 李秀. *Biye guilai*, 毕业归来 [Le retour des diplômés].

III. 9 Zhang Yi. *Fête de Qingming 1976 à Pékin*.
(Huile sur papier, 1976, 15,5 x 38,1 cm).
Publié (détail) dans le numéro de *Meishu* 1979-1.

III. 10 Le mur des Fédérés, monument des martyrs de la Commune de Paris, sculpté par Paul Moreau-Vauthier (1871-1936), document publié dans *Meishu* 1979-1.

III. 11b Couverture de *Wenyi Yanjiu*. Titre calligraphié par Zhou Enlai (nº 2012-8).

III. 11a *Zhongguo meishu bao* : calligraphie de Wu Zuoren et inversion (volontaire ou non) de la lettre N dans le texte en anglais (Répétée du nº 5 au nº 8 de l'année 1986).

III. 12 Premières pages des premier et dernier numéros de *ZGMSB*.

III. 13. Deux reproductions de nus de Zhu Xinjian, publiées dans le numéro du 6 janvier 1986 de *ZGMSB* (1986-1).

1985-1 1986-1 1987-6

III. 14 Couvertures de *Meishu sichao* du premier au dernier numéro.

III. 15 Exposition *Cinq jeunes de Guiyang* sur le mur de la démocratie de Xidan à Pékin en 1979.

III. 16 Cai Guoqiang. *Emprunter les flèches de l'ennemi*. Installation, bois, toile, flèches, métal, corde, drapeau chinois, ventilateur, 1998.

III. 17 Huang Rui. *Infinite Space*. Huile sur toile, 55 x 74 cm, 1979.

III. 18 Trois peintures abstraites de Zhang Wei :
BE 1. 1977, huile sur papier, 27 x 19 cm.
EX 1. 1979, huile sur papier, 19,5 x 14,5 cm.
EXP 1. 1980, huile sur bois, 61 x 41 cm.

III. 19 Zhang Qun et Meng Luding.
Nouvelle ère : Révélation d'Adam et Ève.
Huile sur toile, 195 x 164 cm, 1985.

III. 20
Geng Jianyi.
Deux personnes sous la lumière de la lampe.
Huile sur toile,
119 x 159 cm, 1985.

III. 21
Cheng Conglin.
Neige tel jour, tel mois de 1968.
Huile sur toile,
202 x 300 cm, 1979.

III. 22
Vasily Surikov
(1848-1916).
Boyarynya Morozova.
1887.

III. 23 Ding Fang.
1ère de la série
Appel et naissance.
Huile sur toile,
125 x 160 cm, 1986.

III. 24 Wang Keping.
Idole. Bois, 1979.

III. 25 Zhong Ming.
Il est lui-même : Sartre. Huile sur toile, 1980.

III. 26 Logo de l'exposition *China/Avant-garde* dessiné par Yang Zhilin.
Février 1989.

III. 27 Gao Brothers et Li Qun.
Messe de minuit. 1989.
Vue de l'installation dans l'exposition
China/Avant-garde.

Après restauration,
présentée au Duolun
Museum à Shanghai
en 2009.

III. 28 Couverture de *Jishi*, consacrée à l'exposition *China/Avant-garde*, revue de Hainan, mai 1989. Le gros titre concerne la performance de Xiao Lu.

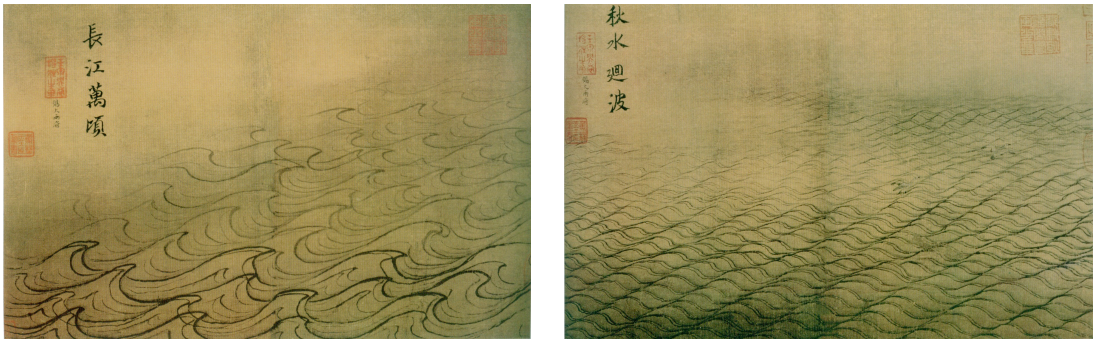
III. 30 Chao Ge. Nu en quatrième de couverture de *Meishu* (mars 1989).

III. 29 Couvertures de *Meishu* (janvier, février, mars, avril 1989).

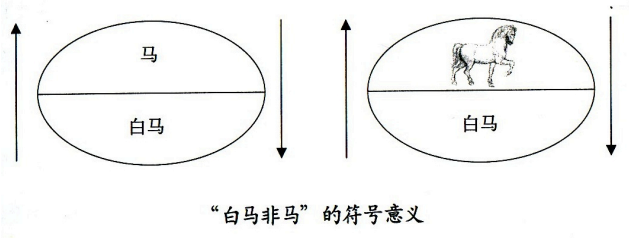
III. 31 Fan Di'an expulse Zhang Nian. Exposition *China/Avant-garde*, 5 février 1989.

III. 32 Liang Kai. *Han Shan et Shi De.* Dyn. Song du Sud. Exemple d'œuvre chinoise ayant des caractéristiques de l'art minimal, (*Grand dictionnaire des beaux-arts chinois*).

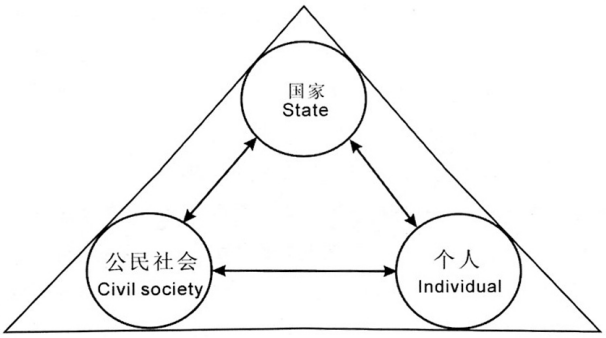
III. 33 Chen Yifei (et Wei Jingshan).
Destruction du Palais présidentiel.
Huile sur toile,
335 x 460 cm, 1977.



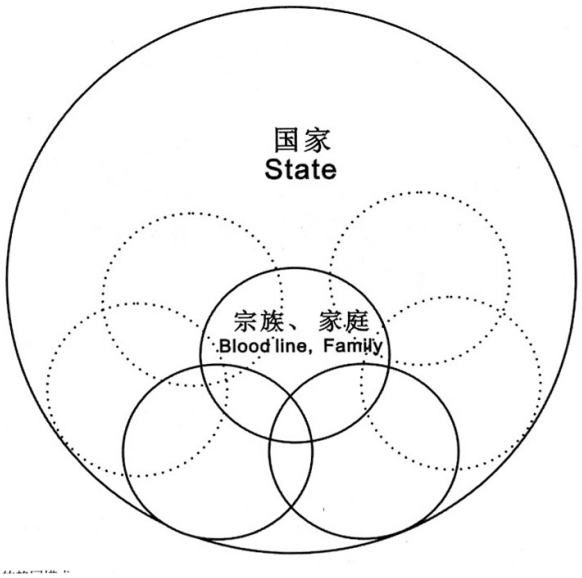
III. 34 Ma Yuan (c. 1160–65 – 1225).
Eau, deux des 12 pages de l'album (1190-1224). 26,8 x 41,6 cm chaque page.



III. 35 Gao Minglu.
Le schéma de Saussure appliqué au paradoxe de Gong Sunlong
(*Discours de l'art abstrait* p. 23).

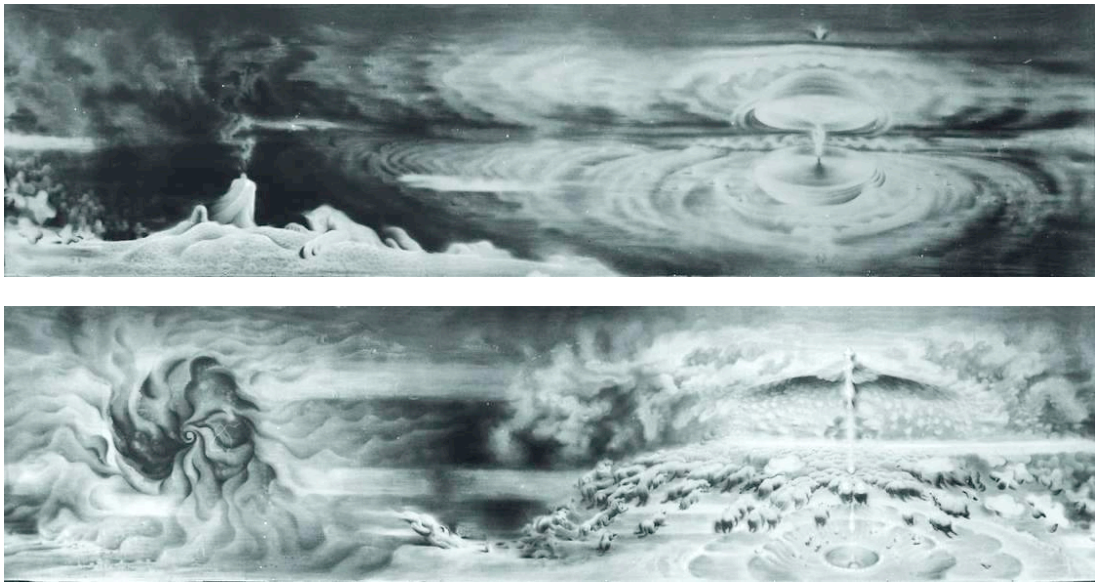


III. 36 Gao Minglu.
Modèle de la séparation de la société moderne occidentale.
Cf. *Yi pai lun*, schéma nº 51, p. 148.

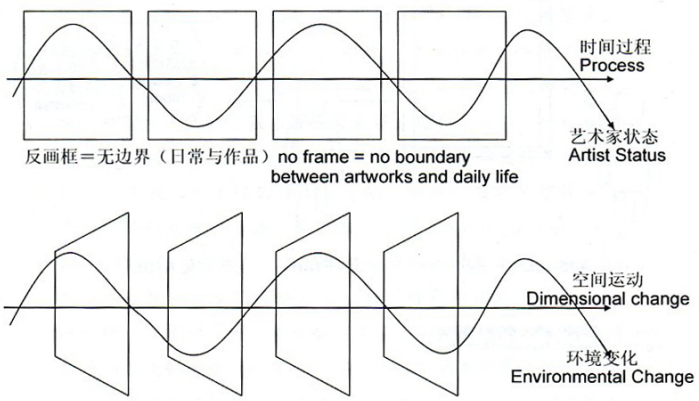


III. 37 Gao Minglu.
Modèle de convergence de
la société chinoise.
Cf. *Yi pai lun*,
schéma nº 52, p. 149.

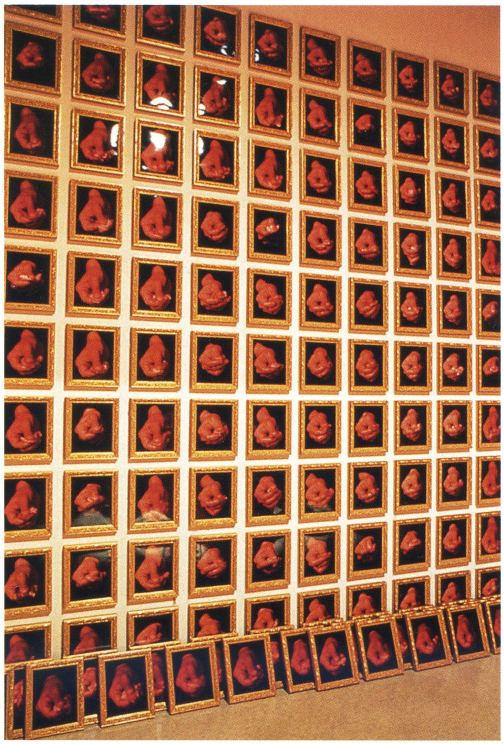
III. 39 Yuan Qingyi.
Le printemps arrive !
Huile sur toile,
135 x 150 cm, 1984.

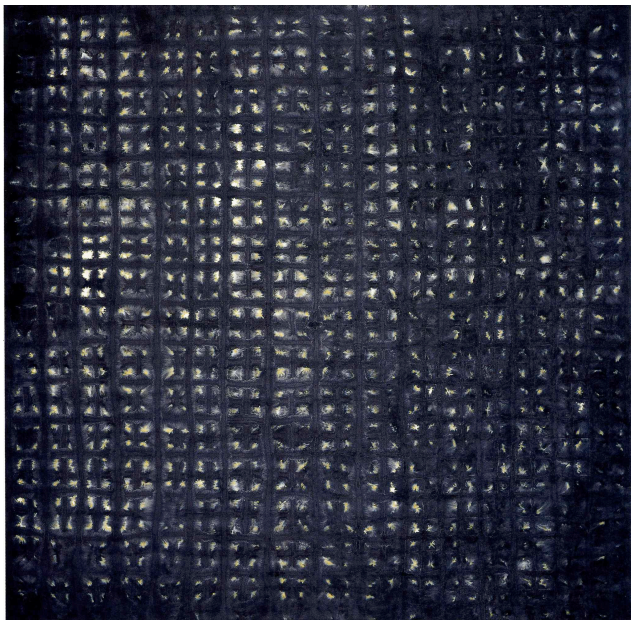


III. 40 Ren Jian. *Changement*. (Ou *Chaos primordial*).
Détails, Encre sur toile, 1985-1987.



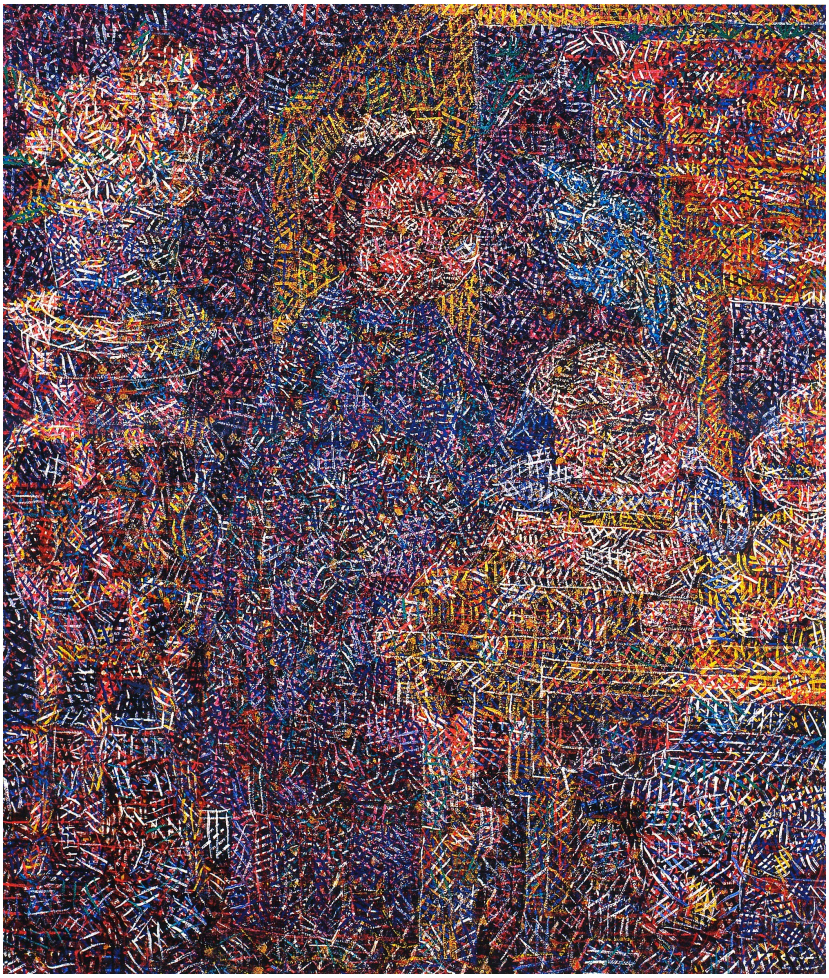
Ill. 41 Gao Minglu.
Schéma nº 31c,
Modèle du maximalisme.
Cf. *Yi pai lun*, p. 72 (2009).



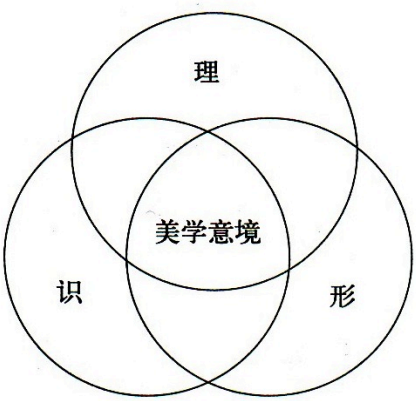


Ill. 42 Gu Dexin.
16 06 1997- 13 06 1998.
Performance enregistrée sur photographies.
Détails et installation,
700 x 1000 cm, 1997-1998.

Ill. 43 Li Huasheng.
2001. 2. 7.
Encre sur papier *xuan*,
148 x 146 cm, 2001.

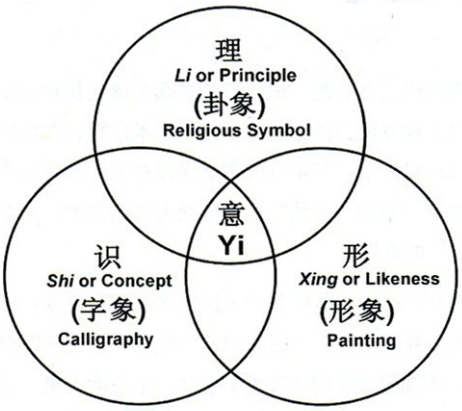


III. 44 Zhu Xiaohe.
Éduquer les enfants. Huile sur toile, 180 x 150 cm, 2001.

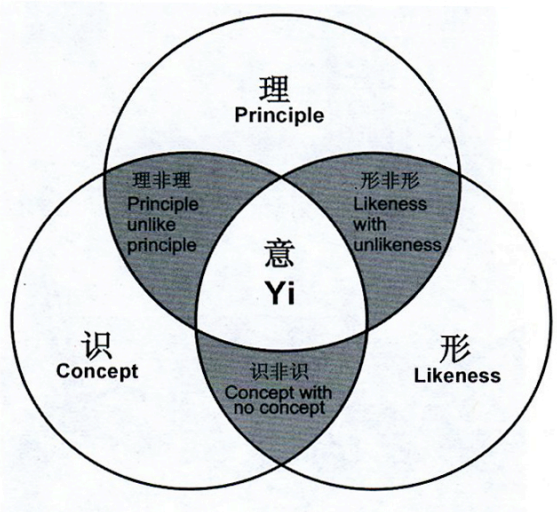


图理：卦象
图识：书法
图形：绘画
三者融合，升华为美学意境
比如诗学、文人画和书法美学等

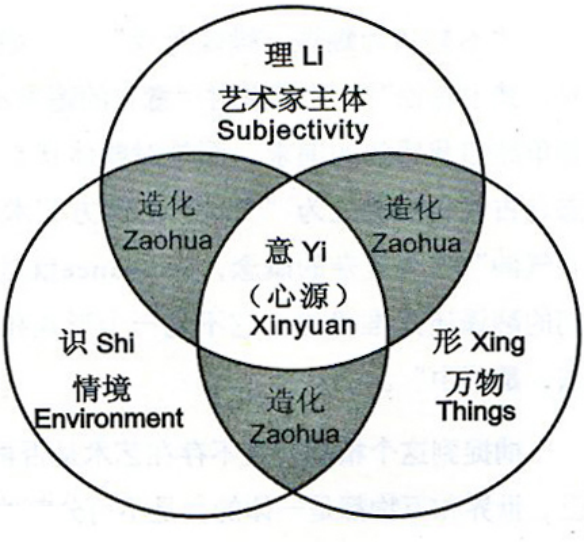
中国古代艺术的三个范畴



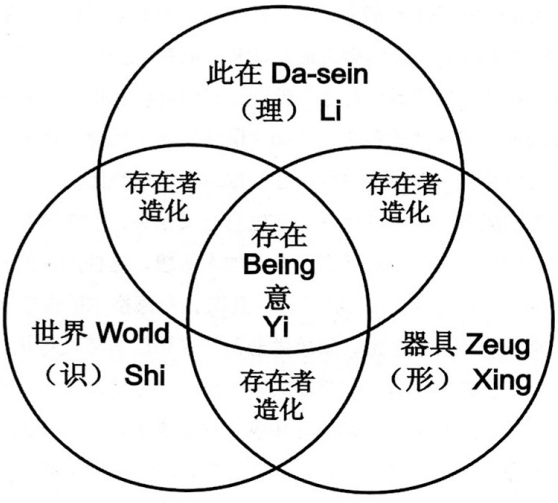
III. 45 Gao Minglu.
Schémas définissant le concept *yi.* construit à partir des trois catégories artistiques de l'Antiquité chinoise ;
- à gauche, publié en 2006 dans *Discours de l'art abstrait,* p. 6,
- à droite, dans *Yi pai lun*, p. 40 (2009).



III. 46 Gao Minglu.
La dis-location est la synthèse.
Cf. *Yi pai lun*, schéma nº 41,
p. 104 (2009).

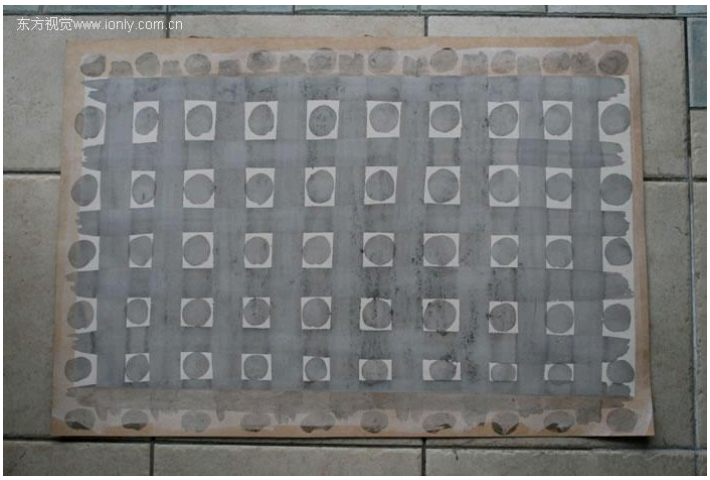


III. 47 Gao Minglu.
À l'extérieur prendre pour maître la Nature, à l'intérieur atteindre les sources du cœur.
Cf. *Yi pai lun*, schéma nº 21b,
p. 45 (2009).



III. 48 Gao Minglu.
Synthèse de la théorie de Heidegger et du modèle d'yi pai.
Cf. *Yi pai lun*, schéma nº 54,
p. 158 (2009).

Ill. 49 Zhang Jianjun. De la série *Existence* [*You* 有]. Techniques mixtes, 84 x 158 x 6 cm, 1984.


东方视觉www.ionly.com.cn

Ill. 50 Li Shan. *Ordre*. Encre sur papier, 50 x 74 cm, 1979.

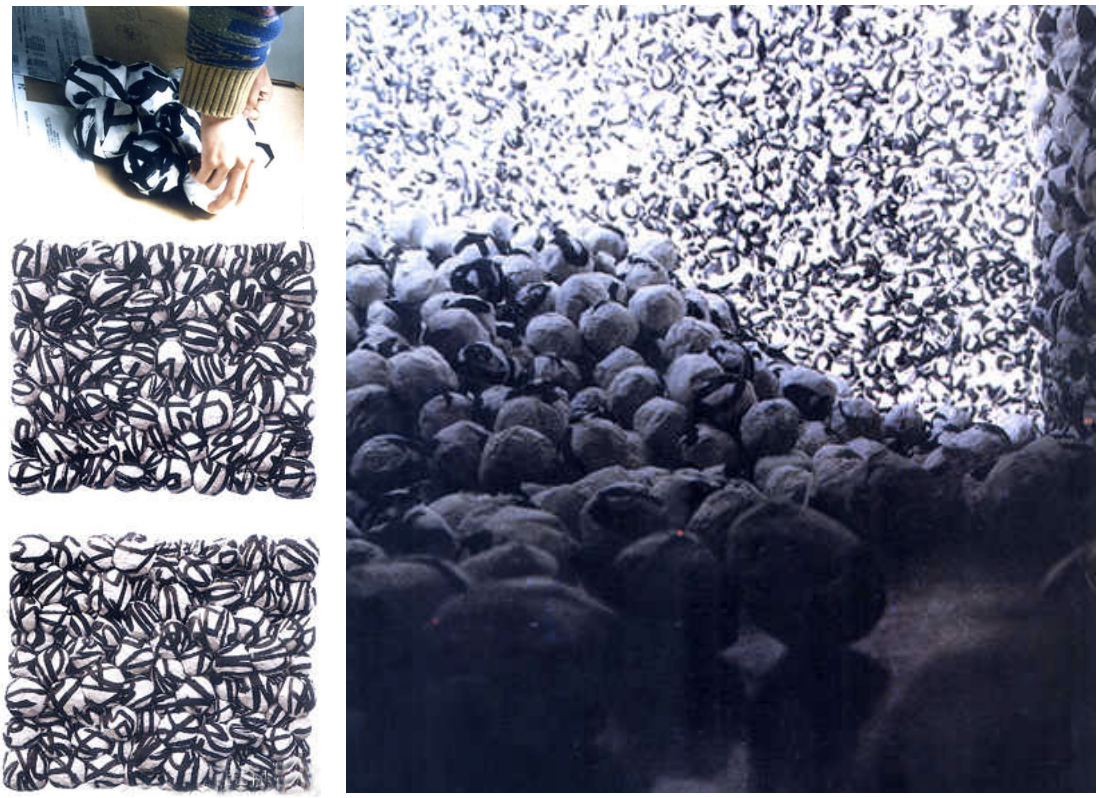
Ill. 51 Zhang Huan. *12 m²*. Performance, 1994.

Ill. 52a He Yunchang.
Dialogue avec l'eau.
Performance, 1999. Photographie, 126 x 189 cm, édition de 10.

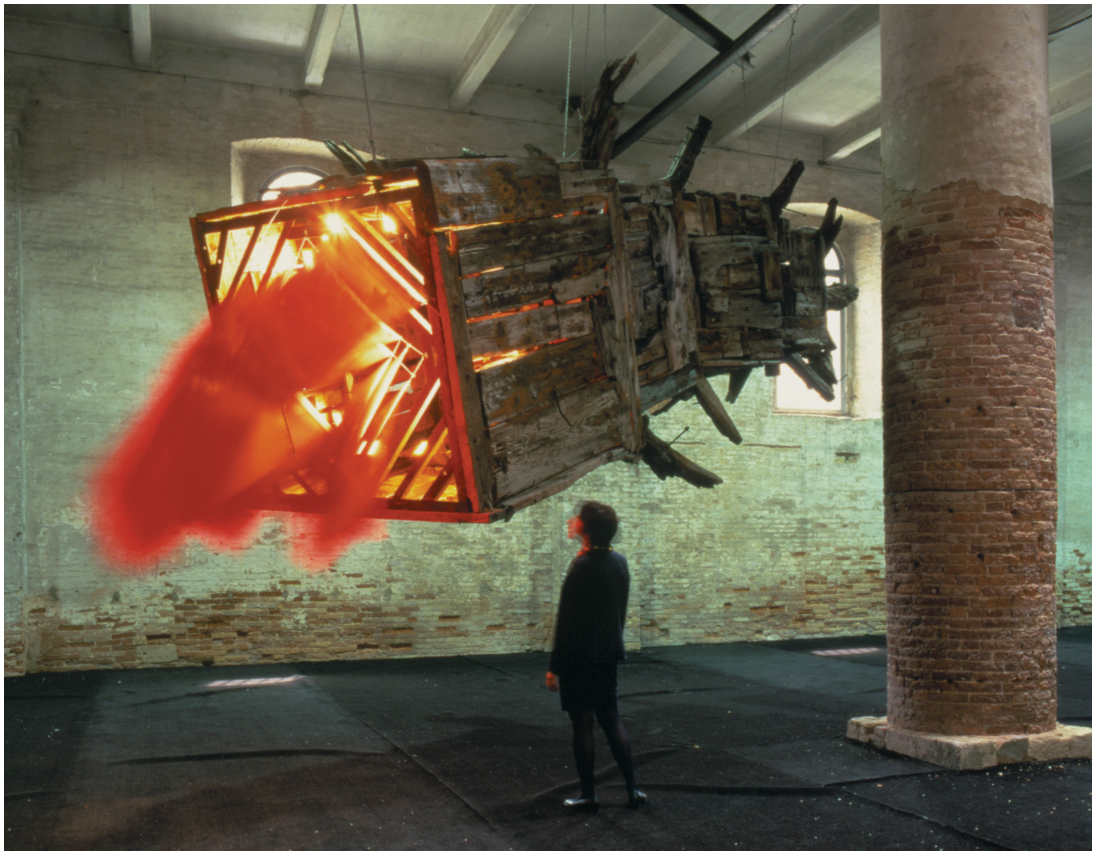
Ill. 52b
Couverture de *Jiangsu Huakan*,
numéro de juillet 1986.
Calligraphie de Li Keran

Ill. 53 Fan Kuan (990-1020).
Voyageurs au milieu des montagnes et des ruisseaux.
Encre et légères couleurs sur soie,
155,3 × 74,4 cm.

III. 54 Sui Jianguo.
Formes du temps. Installation - Performance, 2006 - ~.



III. 55 Wang Nanming.
Assemblage de boules de caractères. Calligraphie, installation.



III. 56 Cai Guoqiang.
Le dragon est arrivé. Installation, 1997. © Elio Montanari.

III. 57 Jin Feng (à droite).
Statues debout du couple de Qin Hui. Installation, 2005.
À gauche, sculptures du couple de Qin Hui
près de la tombe de Yue Fei à Hangzhou.

III. 63 Yang Fudong.
The First intellectual.
Photographie, 193 x 127 cm, 2000.
Partie d'un triptyque. Coll. dsl.

III. 64 Huang Yongping. Croquis du projet de l'installation présentée à Paris lors de l'exposition *Les Magiciens de la terre* en 1989.

III. 65 Bandeau affiché sur le site de *Wenlian* (1er novembre 2014).
"Étudier à fond les importants discours de Xi Jinping
lors du symposium des travailleurs des arts et des lettres".

III. 58 Tehching Hsieh. *Cage*. Performance d'une année. 1978-79. © Cheng Wei Kuong, 1979.

III. 59 Tehching Hsieh. *Horloge pointeuse.* Performance d'une année. 1980-81.

III. 60 Tehching Hsieh. *Extérieur.* Performance d'une année. 1981-82.

III. 61 Tehching Hsieh avec Linda Montano. *Corde.* Performance d'une année. 1983-84.

III. 62 Tehching Hsieh. *Je ferai de l'art pendant ce temps, il ne sera pas montré publiquement.* Performance sur 13 ans. 1986-1999.

Lexique, néologismes et translitérations

À l'usage de l'amateur d'art s'aventurant en Chine

Mouvements

Action painting	*xingdong huihua*	行动绘画
Ambulants	*Xunhuihua pai*	巡回画派
art abstrait	*chouxiang yishu*	抽象艺术
art d'appartement	*gongyu yishu*	公寓艺术
art conceptuel	*guannian yishu*	观念艺术
	gainian yishu	概念艺术
arte povera	*pinqiong yishu*	贫穷艺术
avant-garde	*xianfeng*	先锋
	qianwei	前卫
avant-gardes historiques	*lishi qianwei yishu*	历史前卫艺术
body art	*shenti yishu*	身体艺术
Bokusho (école)	*Moxiang pai*	墨象派
cubisme	*liti zhuyi*	立体主义
	liti pai	立体派
dadaïsme	*dada zhuyi*	达达主义
déconstructivisme	*jiegou zhuyi*	解构主义
expressionnisme	*biaoxian zhuyi*	表现主义
expressionnisme abstrait	*chouxiang biaoxian zhuyi*	抽象表现主义
gaudy art	*yansu yishu*	艳俗艺术
fauvisme	*yeshou pai*	野兽派
Fluxus	*Fulukesasi*	福鲁克萨斯
	Jilang pai	激浪派
formalisme	*xingshi zhuyi*	形式主义
impressionnisme	*yinxiang pai*	印象派
kitsch (art criard)	*yansu (yishu)*	艳俗(艺术)
land art	*dadi yishu*	大地艺术
maximalisme	*jiduo zhuyi*	极多主义
	jifan zhuyi	极繁主义
méta-avant-garde	*geng xianwei yishu*	更前卫艺术
minimalisme	*jishao zhuyi*	极少主义
	jijian zhuyi	极简主义
modernisme	*xiandai zhuyi*	现代主义
modernité	*xiandaixing*	现代性
Mono-ha	*wu pai*	物派
nouveau réalisme	*xin xianshi zhuyi*	新现实主义
nouvelle vague	*xinchao*	新潮
peinture rationnelle	*lixing huihua*	理性绘画

pop'art	*bopu yishu*	波普艺术
post-impressionnisme	*houyinxiang pai*	后印象派
postmodernisme	*houxiandai zhuyi*	后现代主义
poststructuralisme	*houjiegou zhuyi*	后结构主义
réalisme	*xianshi zhuyi*	现实主义
	xieshi zhuyi	写实主义
réalisme critique	*pipan xianshi zhuyi*	批判现实主义
réalisme cynique	*wanshi xianshi zhuyi*	玩世现实主义
	quanru xianshi zhuyi	犬儒现实主义
réalisme socialiste	*shehui zhuyi xianshi zhuyi*	社会主义现实主义
romantisme	*langman zhuyi*	浪漫主义
structuralisme	*jiegou zhuyi*	结构主义
suprématisme	*zhishang zhuyi*	至上主义
surréalisme	*chaoxianshi zhuyi*	超现实主义
symbolisme	*xiangzheng zhuyi*	象征主义
trans-avant-garde	*chaoxianfeng zhuyi*	超先锋主义

Vocabulaire artistique et esthétique

action	*xingdong*	行动
acrylique	*bingxi*	丙烯
arborescent (Deleuze)	*shuzhuangde*	树状的
arrière-plan	*beijing*	背景
art expérimental	*tiyan yishu*	体验艺术
arts numériques	*jisuanji yishu*	计算机艺术
art vidéo	*luxiang*	录像
	shixiang	视像
cadre	*kuangjia*	框架
chambre noire, laboratoire de photographie	*anfang*	暗房
chevalet	*jiashang*	架上
chronologie	*biannianshi*	编年史
code	*bianma*	编码
commissaire d'exposition	*cezhanren*	策展人
	cehuaren	策划人
composition (d'un tableau, d'une image)	*goutu*	构图
composition littéraire	*bimo*	笔墨
contexte	*mailuo*	脉络
conservateur	*baoshou*	保守
copie (de modèles)	*linmo*	临摹
copyright, droits d'auteur	*banquan*	版权
critère	*biaozhun*	标准
croquis (voir esquisse)		
Dasein (Heidegger)	*cizai*	此在

déchiffrer	*jiedu*	解读
décrire	*miaoshu*	描述
différance (Derrida)	*yanyi*	延异
don, talent inné	*bingfu*	禀赋
échelle	*biaochi*	标尺
écran culturel	*wenhua pingzhang*	文化屏障
édition	*banben*	版本
ekphrasis	*yigefuci*	艺格敷词
enveloppement	*baoza*	包扎
espace à deux dimensions	*erdu kongjian*	二度空间
	erwei kongjian	二维空间
espace en trois dimensions	*sandu kongjian*	三度空间
	sanwei kongjian	三维空间
esquisse	*sumiao*	素描
essentialisme	*benzhi zhuyi*	本质主义
étants (Heidegger)	*cunzaizhe*	存在着
Être (Heidegger)	*Cunzai*	存在
exposer (mettre en lumière)	*chanshu*	阐述
exposer (interpréter, annoter)	*quanshi*	诠释
exposition (photographie)	*baoguang*	曝光
fibre de verre	*boligang*	玻璃钢
fresque, peinture murale	*bihua*	壁画
gravure	*banhua*	版画
happening	*oufa*	偶发
hétérogénéité	*yizhixing*	异质性
hétérotopie (Foucault)	*yituobang*	异托邦
hymen (Derrida)	*jujian*	居间
hyperréel (Baudrillard)	*guodu xianshi*	过度现实
indice, indiciel (Peirce)	*fuma, fuma yiyi*	符码, 符码意义
indigénisation, inculturation	*bentu zhuyi*	本土主义
in-situ	*zai yuanwei*	在原位
installation	*zhuangzhi*	装置
logo	*biaozhi*	标志
logos (Derrida)	*luogesi*	逻各斯
métaphore	*biyu*	比喻
mimesis	*mofang*	模仿
modèle vivant	*renti mote'e*	人体模特儿
modèle, exemple	*bangyang*	榜样
montage (d'une exposition)	*buzhi*	布置
note de la rédaction (ndlr.)	*bianzhe'an*	编者按
nu	*luoti*	裸体
ontologie	*bentilun*	本体论

pataphysique (Baudrillard)	*xingsangxue*	形丧学
performance	*biaoyan*	表演
	xingwei	行为
perspective	*toushi*	透视
planéité	*pingmianxing*	平面性
premier plan	*qianjing*	前景
punctum (Barthes)	*cidian*	刺点
ready-made	*xianchengpin*	现成品
rédacteur	*bianji*	编辑
regard (Foucault)	*ningshi*	凝视
représentation	*zaixian*	再现
ressemblance	*xiangsixing*	相似性
rhizomatique (Deleuze)	*jingshide*	茎式的
sans chevalet	*feijiashang*	非架上
saturation	*baohe*	饱和
scriptible (Barthes)	*kexiede*	可写的
signe (Saussure)	*fuhao*	符号
signifiant (Saussure)	*nengzhi*	能指
signifiante (Bell)	*youyiwei*	有意味
signifié (Saussure)	*suozhi*	所指
simulation (Baudrillard)	*nifang*	拟仿
simulacre (Baudrillard)	*nixiang*	拟像
studium (Barthes)	*zhimian*	知面
tapisserie, tenture	*bigua*	壁挂
titre	*biaoti*	标题
touche, facture (de calligraphie, de peinture...)	*bichu*	笔触
ukiyo-e (estampe japonaise)	*fushihui*	浮世绘
Zeug (Heidegger)	*qiju*	器具

Translitération des noms occidentaux

Certains noms sont translitérés de plusieurs manières par les auteurs ou les éditeurs chinois. Je propose ci-dessous les différentes translitérations rencontrées au cours de mes lectures.

Adorno	*Aduonuo*	阿多诺
Apollinaire	*Abolinai'er*	阿波利奈尔
Aristote	*Yalishiduode*	亚里士多德
Arnheim	*A'enhaimu*	阿恩海姆
Arnolfini	*A'ernuofenni*	阿尔诺芬尼
Austin	*Aositing*	奥斯汀
Balla	*Bala*	巴拉

Balzac	*Ba'erzhake*	巴尔扎克
Barthes Roland	*Ba'erte*	巴尔特
	Luolan Bate	罗兰•巴特
Baudelaire	*Bodelai'er*	波德莱尔
	Botelai'er	波特莱尔
Baudrillard Jean	*Rang•Baodeliya*	让•鲍德里亚
Bauhaus	*Baohaosi*	包豪斯
Baxandall	*Bakesende'er*	巴克森德尔
Bell Clive	*Kelaifu•Bei'er*	克莱夫•贝尔
Benjamin Walter	*Wote•Benyaming*	沃特•本雅明
Bergson Henri	*Hengli•Bogesen*	亨利•柏格森
Beuys Joseph	*Yuesefu•Boyisi*	约瑟夫•博依斯
		波依斯
		博伊斯
Bhabha Homi	*Huomi•Baba*	霍米•巴巴
Biemel Walter	*Bimei'er*	比梅尔
Boccioni	*Bojuni*	波菊尼
Bourdieu Pierre	*Bi'ai'er•Bode'ai*	彼埃尔•波德埃
	Bu'erdi'e	布尔迪厄
	Budi'e	布迪厄
Bryson Norman	*Nuoman•Bulaisen*	诺曼•布莱森
	Nuoman•Buliesun	诺曼•布列逊
Bürger Peter	*Bide•Bige'er*	比德•比格尔
Cézanne	*Saishang*	塞尚
Chagall Marc	*Xiajia'er*	夏加尔
Christo	*Kelisiduo-yelasefu*	克里斯多-耶拉瑟夫
	Kelisetuo	克里斯托
Bloch Ernest	*Ensite Buluohe*	恩斯特•布洛赫
Collingwood R. G.	*Kelinwude*	柯林伍德 ou 柯林武德
Courbet	*Ku'erbei*	库尔贝
Croce	*Keluoqi*	克罗齐
Cueco	*Kuike*	奎克
Dali	*Dali*	达利
Danto	*Dantuo*	丹托
	Dantu	丹图
Delacroix	*Delakeluowa*	德拉克罗瓦
Deleuze	*Delezi*	德勒兹
Delvoye Wim	*Weimu•Dewoyi*	威姆•德沃伊
De Man Paul	*Bao'er de man*	保尔•德曼
Dematté Monica	*Monika•Demadai*	莫妮卡•德玛黛
Denes Agnes	*Angenisi Dannisi*	安格妮丝•丹妮斯 ou 丹尼斯
Derrida	*Delida*	德里达

Diderot	*Dideluo*	狄德罗
Duchamp	*Duxiang*	杜像
	Dushang	杜尚
Durkheim Émile	*Aimi'er•Tu'ergan*	爱弥尔•涂尔干
Eco	*Aike*	艾柯
Enwezor Okwi	*Aokewei•Enweizuo*	奥克维•恩威佐
Fiske John	*Yuehan•Feisike*	约翰•菲斯克
Foster Hal	*Fusite*	福斯特
Foucault	*Fuke*	福柯; 福柯; 傅柯
Freud	*Fuluoyide*	弗洛伊德 ou 弗洛依德
Fried Michael	*Maike'er•Fuleide*	迈克尔•弗雷德
Fry Roger	*Luojie•Fulai*	罗杰•弗莱
Gadamer	*Jiadamo'er*	迦达默尔 ou 伽达默尔 ou 加达默尔
Gauguin	*Gaogeng*	高更
Gilbert & George	*Ji'erbote he Qiaozhi*	吉尔伯特和乔治
Gladstone Paul	*Bao'er•Gelaisidun*	保尔•格莱斯顿
Gombrich	*Gongbulixi*	贡布里希
Goodman Nelson	*Nei'ersun•Gudeman*	纳尔逊•古德曼
Greenberg Clement	*Kelaimente•Gelinboge*	克莱门特•格林伯格
Haacke Hans	*Hansi•Hake*	汉斯•哈克
Habermas Jürgen	*Yougen•Habeimasi*	尤根•哈贝马斯
Hegel	*Heige'er*	黑格尔
Heidegger	*Haidege'er*	海德格尔
Hirst Damien	*Damin•Hesite*	达敏•赫斯特
Hölzer Jenny	*Zhenni•Huo'erze*	珍妮•霍尔泽
	Zhenni•Huozi	珍妮•霍兹
Husserl	*Husai'er*	胡塞尔
Ingres	*Ange'er*	安格尔
Irwin Robert	*Luobote•Ai'erwen*	罗伯特•艾尔文
Jakobson Roman	*Luoman• Yakebusen*	罗曼•雅克布森
Jameson Fredric	*Zhanmingxin*	詹明信
Judd Donald	*Tangnade•Jiade*	唐纳德•贾德
Kandinsky	*Kangdingsiji*	康定斯基
Kant	*Kangde*	康德
Kassel	*Kasai'er*	卡塞尔
Kiefer Anselm	*Jifo'er*	基弗尔
	Ansaimu•Jifo (fu)	安塞姆•基佛
Klee	*Keli*	克利
Klein Yves	*Yifu•Kelaiyin*	伊夫•克莱因
Kollwitz Käthe	*Kaisui•Keleihuizhi*	凯绥•珂勒惠支
Koons Jeff	*Jiefu•Kunsi*	杰夫•昆斯

Kosuth Joseph	*Yuesefu•Kesusi*	约瑟夫•科苏斯
	Kusuosi	库索斯
Kruger Barbara	*Babala•Keluge*	巴巴拉•克鲁格
Lacan	*Lakang*	拉康
LeWitt Sol	*Suo'er Leiweite*	索尔勒维特
Lyotard Jean-François	*Lie'aota*	列奥塔
Malevitch	*Malieweiqi*	马列维奇
Manet Édouard	*Aidehua•Manai*	爱德华•马奈
Marcuse Herbert	*Hebote•Ma'erkusai*	赫伯特•马尔库塞
Matisse Henri	*Madisi*	马蒂斯
Merleau-Ponty	*Meiluo-Pangdi*	梅洛–庞蒂
Michel-Ange	*Mikailangjiluo*	米开朗基罗
Miro	*Miluo*	米罗
Mitchell (W. J. Thomas)	*Miqie'er*	米切尔
Mondrian	*Mengdeli'an*	蒙得里安 ou 蒙德里安
Montaigne	*Mengtian*	蒙田
Moreau-Vauthier Paul	*Bao'er-Moluo•Fudi'ai*	保尔•莫洛-伏蒂埃
Nauman Bruce	*Bulusi•Naoman*	布鲁斯•瑙曼
Newman Barnett	*Baneite•Niuman*	巴内特•纽曼
Nietzsche Friedrich	*Nicai*	尼采
Nye Joseph	*Yuesefu•nai*	约瑟夫•奈
Obrist Hans Ulrich	Hansi-woliqi•Aobulisite	汉斯–沃里奇•奥布里斯特
Ofili Chris	*Kelisi•Aofuli*	克里斯•奥弗里
Oliva Achille Bonito	*Ajilai-Bonituo•Aoliwa*	阿基莱–伯尼托•奥利瓦
Owen Stephen	*Yuwen Suo'an*	宇文所安
Panofsky	*Pannuofusiji*	潘诺夫斯基
	Panuofusiji	帕诺夫斯基
Paulsen Friedrich	*Pao'ersheng*	泡尔生
Peirce	*Pi'ershi*	皮尔士
Picasso	*Bijiasuo*	毕加索
Pignon-Ernest	*Pirong*	皮戎
Platon	*Bolatu*	柏拉图
Pollock Jackson	*Boluoke*	波洛克
	Jiekexun•Bolake	杰克逊•波拉克
Popper Karl	*Bopu'er*	波普尔
Poulet Georges	*Qiaozhi•Bulai*	乔治•布莱
Read Herbert	*Hebote•Lide*	赫伯特•里德
Rauschenberg Robert	*Laoshengbai (bo)*	劳生柏
	Laoshenbo	劳申伯
	Luobote•Laosenboge	罗伯特•劳森伯格
Ricœur Paul	*Like*	利科
Riegl Alois	*Lige'er*	李格尔

Rodin	*Luodan*	罗丹
Rose Barbara	*Babala•Luosi*	芭芭拉•罗斯
Rosenberg Harold	*Luosenboge*	罗森伯格
	Luoshenboge	罗申伯格
Rothko	*Luosike*	罗斯科
Saïd Edward	*Aidehua•Saiyide*	爱德华•赛义德
Sartre Jean-Paul	*Rang-Baoluo•Sate*	让-保罗•萨特
Saussure	*Suoxu'er*	索绪尔
Schopenhauer Arthur	*Yase•Shubenhua*	亚瑟•叔本华
Shapiro Meyer	*Maiye•Xiapiluo*	迈耶•夏皮罗
Sherman Cindy	*Xindi•Sheman*	辛迪•舍曼
Sigg Uli	*Wuli•Xike*	乌里•希克
Sontag Susan	*Sushan•Sangtage*	苏珊•桑塔格
Sullivan Michael	*Maike'er•Suliwen*	迈克尔•苏立文
Tapiès	*Tapi'aisi*	塔皮埃斯
Titien	*Tixiang*	提香
Todorov	*Tuoduoluofu*	托多洛夫
Ullens (Guy et Myriam)	*Youlunsi*	尤伦斯
Van Eyck Jan	*Yang•Fan•Aike*	扬•范•艾克
Van Gogh Vincent	*Fangao*	梵高
	Vensente•Fan•Gao	文森特•凡•高
Vasari Giorgio	*Wasali*	瓦萨里
Velázquez	*Weilasikaizi*	委拉斯凯兹 ou 委拉斯开兹
Venturi Lionello	*Venduli*	文杜里
	Ventuli	文图里
Viola Bill	*Bi'er•Wei'aola*	比尔•维奥拉
	Bi'er•Weila	比尔•维拉
Warburg Aby	*Abi•Wa'erbao*	阿比•瓦尔堡
Warhol Andy	*Andi•Wohuo'er*	安迪•沃霍尔
Weber Max	*Makesi•Weibo*	马克斯•韦伯
Wittgenstein	*Weitegensitan*	维特根斯坦
Wölfflin Heinrich	*Wo'erfulin*	沃尔夫林

Documents, textes originaux et traductions

Documents et articles des revues présentées

Histoire - concepts- personnalité

Texte publié à la une du premier numéro de *ZGMSB*, en juillet 1985. Il est signé par Zhai Mo 翟墨, correspondant du journal.

Ce texte concerne le symposium sur la peinture à l'huile qui s'est tenu en avril 1985, à Jingxian, dans la province de l'Anhui, (près des Huangshan), et dirigé par la section de l'Association des arts de la province de l'Anhui et l'Institut national de recherche en art. Cet article est mentionné par Gao Minglu dans sa chronologie (Gao 1991, 706).

7月•《中国美术报》问世，并于首期头版条详细报道了“黄山会议”要求创作自由的呼声。该报以评介新思潮为特征，问世不久便成为美术界最有影响的新潮刊之一，为国内外所瞩目。

Traduction du paragraphe de Gao :

1985 - Juillet. Parution de *Zhongguo meishu bao*, avec à la une du premier numéro, rapportés dans les détails, les appels des demandes de liberté de création de la conférence des Huangshan. Ce journal a comme particularité de rendre compte de la nouvelle vague. Peu après sa parution, il est devenu une des publications de la nouvelle vague qui a eu le plus d'influences dans le milieu artistique, focalisant l'attention à l'intérieur et à l'extérieur du pays.]

Texte de Zhai Mo :

历史•观念•个性

本报记者：翟墨

为了给中国油画的改革和腾飞做理论和思想的准备，中国艺术研究院美术研究所和美协安徽分会不久前邀集以中青年为主的油画家、理论家七十余人，在黄山附近的泾川山庄召开了油画艺术讨论会。

这里仅拾取会中的论思几穗，同读者分享信息的芬芳

1 - 从观。

一个时代艺术的发展形态不是偶然的。它受着自身规律的支配。从历史的高度纵观艺术长河的流变，可以避免对艺术发展的盲目性。

浙江美院郑胜天赴美国、西欧考察归来。他通过大量幻灯资料的放映，谈了自己对西方艺术发展趋势的看法:

从文艺复兴到印象派姑且称为古代主义时期；19世纪80年代进入现代主义时期；20世纪80年代进入后现代主义时期。从艺术的主体、组成、对传统与现实的态度看，它们的特点视——

①古代艺术是天才的大师创造的；现代艺术是一群反叛者倡导的；后现代艺术是各式各样独立的个人根据自己对世界的认识体验及文化素养完成的。

②古代艺术是单一的；现代艺术是多样的；后现代艺术是综合的。

③古代艺术是传统的；现代艺术是反传统的；后现代艺术是对传统自由汲取的。

④古代艺术是对问题的解答说明；现代艺术是怀疑提问和试探；后现代艺术则是艺术家与观众的共同创造。

尽管这种概括还有待进一步研究，但大家从中深受启发，认识到现代主义是西方艺术“合久必分”的一个阶段。它象一个难看的毛虫。长期形成的审美特性决定中国不会完全重复西方现代派的老路，但必然受它影响、扩展思路而冲击僵化的传统。中国很可能综合吸收现代艺术和后现代艺术之长，在自己的民族文化结构和心理结构中是毛虫化为蝴蝶。

2 – 横观。

改革与开放的巨浪冲开了长期封闭的观念闸门，油画创作面临着艺术观念的扩展与更新。

广州美院李正天从艺术心理学、相对论、场论等领域引进了许多新观念。提出：为什么油画必须表现三维空间而不许表现别的空间？为什么表现眼中的世界而不能表现心中的世界？……

如他谈艺术的时空层次——维性:

一维是线性空间或普通时间，表现直线美。

二维是平面或同一时间中的横截，表现平面美。

三维是静态空间或常态空间，表现立体美。

四维是动态空间或相对论中把握的空间，表现运动过程的美。

五维指心理时空。表现人对时空自由组合的美，甚至“想入非非”的美。维还是一种思维方式。一维线性思维，二维平面思维，三维立体思维，四维发展四维、五维“人择”思维。

他还讲了象性、态性、觉性、场性等对创作的微妙影响，拓宽了大家的思路。

3 – 自观。

艺术个性，是与会者谈论最多的问题。党中央对创作自由的提倡、创作条件的改善，使大家把议论重点更多地移到了创作主体。

关于“跟”。大家认为，过去缺乏艺术个性的表现是把艺术创造的空间局限在一个狭窄的范围内，犹如“千军万马过独木桥”。一个跟一个，一个挤一个。江西鹰潭画院马宏道说：“跟就没有自己。跟就没有艺术”。湖北艺术学院尚扬说：“艺术的实质不是跟随而是超越。艺术史不是跟随史而是超越史。”

北京画院王怀庆进一步提出：“跟”常常伴随着“假”。有一篇德国小说，写一个人的职业是笑，一天笑到晚，回到家里，反而忘记真的笑是什么样子了。“我就是假笑得太多了、现在真要笑了，反而笑不出来了。要把真的人情味反映到画面上就好了。”

中央美院闻立鹏等从另一角度强调：不要“跟”，却要“根”。要找到自己的根、民族的根。开拓也应该是多维的，不仅向外，而且向内；不仅向广，而且向深。向西方开放，也要向东方回归，以最现代的观念开拓本民族的好东西。

关于“线”。老一辈画家吴冠中谈到自己在油彩和墨之间“走亲戚”的体会说，他的艺术追求是“风筝不断线”。既重艺术升华高飞，又不断生活的线、人民的线、具象的线。他的发言引起大家的兴趣。许多人补充发挥，进一步探讨了“线”的问题。

山东艺术学院杨松林说，现在不是没有线，而是缠在身上形形色色的线太多，网得画家不能自由创造。画家应该摆脱各种线的重重束缚，使自己成为翔于天空的艺术雄鹰。上海戏剧学院孔伯塞认为：吴冠中的“线”是笼子立的鸟，在笼子立可以“任意地”飞，但不许飞出这个笼。艺术家应该“天高任鸟飞”，否则就不能说真话；就不能充分发挥创造性。

Traduction de l'article : Histoire - concepts- personnalité

Correspondant du journal : Zhai Mo.

Le laboratoire de recherche en esthétique de l'Institut national de recherche en art et l'association de l'Anhui de *Meixie* ont récemment convoqué un symposium sur la peinture à l'huile, en invitant peintres et théoriciens majeurs parmi les jeunes et moyens jeunes, soit plus de 70 personnes, dans le village de montagne de Jingchuan, proche des Huangshan, afin de préparer sur le plan théorique et idéologique la réforme et l'envol de la peinture à l'huile chinoise.

Nous n’avons recueilli ici que quelques épis des idées discutées au cours du symposium, partageant avec le lecteur le parfum des nouvelles.

1 - Vue d'ensemble

Le mode de développement de l'art d'une époque n'est pas fortuit. Il subit le contrôle de ses propres règles. En parcourant du haut de l'histoire l'évolution du long processus de l'art, il est possible d'éviter un aveuglement face à son développement.

Zheng Shengtian [738] de l'institut des beaux-arts du Zhejiang est rentré d'une étude aux Etats-Unis et en Europe de l'Ouest. En projetant un grand nombre de diapositives, il a donné son propre point de vue sur les tendances du développement de l'art occidental :

[738] Zheng Shengtian est devenu l’éditeur de la revue *Yishu. Journal of Contemporary Chinese Art,* publiée en anglais et basée au Canada et à Taiwan. Depuis juin 2012, *Yishu* propose une version en chinois.

De la Renaissance à l'école des impressionnistes, nous l'appelons pour le moment période classique [739] ; les années 1880 entrent dans la période du modernisme; les années 1980 entrent dans la période du post-modernisme. Considérons leurs caractéristiques d'après les sujets de l'art, la composition, l'approche de la tradition et de la réalité :

1 - L'art classique est une création de maîtres talentueux ; l'art moderne est une initiative de groupes de révoltés ; l'art post-moderne est l'accomplissement d'individus variés isolés pratiquant selon leurs propres connaissances du monde et leur maîtrise de la culture.

2 - L'art classique est unifié ; l'art moderne est diversifié ; l'art post-moderne est composite.

3 - L'art classique est traditionnel ; l'art moderne est contre la tradition ; l'art post-moderne puise librement dans la tradition.

4 – L'art classique est une explication et une réponse à des questions ; l'art moderne une interrogation et une exploration des doutes ; l'art post-moderne est alors une production commune des artistes et du public.

Bien que ce résumé mérite d'être un petit peu plus étudié, tout le monde a été profondément stimulé, reconnaissant que le modernisme est une phase formulée par “longtemps après l'union, on verra la division” de l'art occidental. Il ressemble à une vilaine chenille. Les spécificités esthétiques qui se sont formées au cours d'une longue période déterminent que la Chine ne peut pas complètement reprendre les sentiers battus de l'école moderne occidentale, mais elle subit inévitablement l'influence, l'étendue du cheminement de ses idées et défie une tradition sclérosée. La Chine est très capable de faire une synthèse et d'assimiler les points forts de l'art moderne et post-moderne. Dans la structure de ses propres cultures ethniques et psychologiques, la chenille se transforme en papillon.

2 - Vue transversale

La vague de l'Ouverture et des réformes a ouvert la vanne des idées fermée pendant une longue période. La production de la peinture à l'huile est face à une expansion et un renouvellement des concepts artistiques. Li Zhengtian de

---

[739] Le terme choisi par l’auteur est en fait *gudai zhuyi* 古代主义, soit Antiquité, période allant (en Chine) de l’Antiquité jusqu’au milieu du XIXe siècle. Pour éviter tout malentendu, j’ai choisi dans ce texte de traduire les diverses occurrences de *gudai* 古代 par classicisme, classique suivant le cas. Notons comme le rappelle Isabelle Thomas-Fogiel dans *Le concept et le lieu : figures de la relation entre art et philosophie* (203, note 1) les périodicisations communément admises en histoire de l’art : “les Temps Modernes commencent à Descartes, l’époque contemporaine à Kant et se poursuit jusqu’aux années 1960 où commence l’époque dite « postmoderne »”.

l'École des beaux-arts de Canton a introduit beaucoup de nouveaux concepts du domaine de la psychologie, de la théorie de la relativité, de la théorie des champs. Extraits : pourquoi la peinture à l'huile doit montrer un espace à trois dimensions et qu'elle ne doit pas montrer d'autres espaces ? Pourquoi montrer le monde que l'on a sous les yeux et ne peut-on montrer le monde que l'on a dans la tête ?...

Par exemple, il a parlé de l'ordre de l'espace et du temps dans l'art - les dimensions :

Une dimension, l'espace linéaire ou le temps ordinaire, elle exprime la beauté de la ligne droite.

Les deux dimensions, le plan ou une coupe dans le temps, elles expriment la beauté du plan.

Les trois dimensions, l'espace statique ou temps normal, elles expriment la beauté du volume.

Les quatre dimensions, l'espace dynamique ou l'espace saisi dans la théorie de la relativité, elles expriment la beauté du mouvement.

Les cinq dimensions désignent l'espace psychologique, elles expriment la beauté de l'homme face à la composition spatiale libre, voire la beauté de la rêverie.

Dans les dimensions, il y a encore les modes de pensée : la pensée linéaire à une dimension, la pensée plane à deux dimensions, la pensée en volume à trois dimensions, la pensée en développement à quatre dimensions, la pensée de la sélection artificielle à cinq dimensions. Li a aussi parlé des influences subtiles sur la création, la ressemblance, la disposition, les perceptions, le terrain, etc. ouvrant la pensée de chacun.

3 – Vue personnelle.

La personnalité artistique est la question que les participants ont le plus débattue. Les encouragements du comité central du parti communiste face à la liberté de création, les améliorations de conditions de création ont conduit tout le monde à d'autant plus transférer les points-clés du débat sur le sujet de la création.

Concernant “suivre”. Tout le monde pense que l'expression de la personnalité qui faisait défaut dans le passé est confinée à l'espace de la création artistique dans une sphère étroite, c'est juste comme une armée gigantesque traversant un pont fait d'une seule planche. L'un après l'autre, l'un pousse l'autre. Ma Hong de l'Académie des beaux-arts de Yingtan au Jiangxi a dit : “Si on suit, on n'est pas soi-même, si on suit, il n'y a pas d'art.” Shang Yang de l'institut des

beaux-arts du Hubei a dit : “L'essence de l'art n'est pas de suivre, elle est de dépasser. L'histoire de l'art n'est pas une histoire de suiveurs, mais une histoire de dépassements.”

Wang Huaiqing de l’Académie de peinture de Pékin a avancé en proposant : “Suivre” accompagne souvent le “faux”. Dans un roman allemand, il est écrit que la profession d'une personne est de rire, un jour il rit jusqu'au soir, rentré chez lui, contre toute attente, il a oublié à quoi ressemble le vrai rire. “J’ai trop fait semblant de rire, maintenant que je veux rire pour de vrai, le rire ne sort plus. C'est bien de refléter dans la peinture la vraie touche d’humanité.”

Wen Lipeng de la CAFA, partant d'un autre angle, a souligné : “Il ne faut pas "suivre", mais il faut "des racines". Il faut trouver ses propres racines, les racines ethniques. En élargissant, on doit aussi être multi-dimensionnels, ne pas seulement se tourner vers l'extérieur, mais vers l'intérieur ; ne pas seulement s'étendre mais approfondir. S'ouvrir vers l'Occident mais il faut aussi retourner vers l'Orient, développer les meilleures choses de nos nationalités avec les idées les plus modernes.”

Concernant “lignes”. Wu Guanzhong, peintre de la vieille génération, a parlé de la compréhension des “relations familiales” entre l'encre et la peinture, ce que son art recherche, ce sont “des fils de cerfs-volants, non coupés”. Si l'art s'élève à nouveau en volant très haut, aussi ne coupons pas les fils de la vie, les fils du peuple, les fils figuratifs. Son discours a suscité l'intérêt de tous. Beaucoup de gens ont apporté un complément, progressant l'exploration de la question de la “ligne”.

Yang Songlin de l'institut des beaux-arts de Shanghai a dit : “maintenant ce n'est pas qu'il n'y ait plus de ligne, mais toutes ces sortes de lignes enroulées sur elles-mêmes sont trop nombreuses. Les filets donnent des peintres qui ne peuvent pas créer librement. Les peintres doivent se débarrasser de toutes ces entraves pesantes, pour qu'ils deviennent eux-mêmes des aigles puissants décrivant des grands cercles dans le ciel”. Kong Bosai de l'institut d'arts dramatiques de Shanghai pense que “les lignes de Wu Guanzhong sont des oiseaux qui vivent en cage, en vivant en cage ils peuvent voler à leur guise, mais ils ne peuvent pas voler au dehors”.

Les artistes doivent “voler haut dans le ciel comme les oiseaux”, sinon ils ne pourront pas parler de vérité, ils ne pourront pas développer la créativité.

Lénine et l'école moderniste

Article paru le 17 août 1985 en première page du numéro 6 de *ZGMSB*, signé par Fang Zhou (Jia Fangzhou) et A Mo. (Cité par Shui Tianzhong)

《列宁与现代派》－方舟－阿墨

几乎人人都知道列宁反对现代派艺术。因为列宁下面这段话不知被反复引用过多少遍：“我不能把表现派、未来派、立体派和其他各派的作品，当作艺术天才的最高表现。我不懂它们。它们不能使我感到丝毫愉快。”

然而，列宁紧接着的另一段话却被人们有意或无意地予以忽略。列宁说：“是的，亲爱的克拉拉，我们俩确实都老了。至少还能在革命中保持青春并且走在革命的前列，我们就满足了。我们不再懂得新的艺术了，我们只是一瘸一拐地跟在它的后面。”（蔡特金：《列宁印象记》）

列宁不仅在同蔡特金的谈话中表现了一个伟人在艺术新潮面前的自我反省与甘落伍的精神，而且在同卢那察尔斯基的谈话中更明确地承认，他“觉得自己在这方面还不够内行。”他“在艺术问题上不能冒充专家”。他放手让作为人民委员的卢那察尔斯基按艺术规律大胆工作而不必看自己的脸色和好恶行事。卢那察尔斯基深有感触地说：

“我再重复一句，弗拉基米尔♦伊里奇从来没有把自己个人的审美好恶作为领导思想。”（卢那察尔斯基:《列宁和艺术》）

列宁面对自己无法理解的新艺术，尚能为重新认识留有一席余地，从来不肯以感情当政策，以好恶作法律，利用领导者的职权对现代派艺术进行围剿和取缔。而我们某些同志不愿深入研究，却总是喜欢不留余地轻率下结论。还不是很值得深思的吗？

Traduction : Lénine et l'école moderniste

Presque tout le monde sait que Lénine s'est opposé à l'art moderniste. Car qui sait combien de fois la citation ci-dessous de Lénine a-t-elle été répétée “Je ne peux pas considérer les œuvres de l'impressionnisme, du futurisme, du cubisme et de toutes les autres écoles comme la plus haute expression du talent artistique. Je ne les comprends pas. Elles ne peuvent me donner le moindre plaisir.”

Mais une autre phrase de Lénine juste après a été négligée intentionnellement ou non. Lénine a dit : “Oui, chère Clara, nous sommes tous les deux vraiment vieux. Nous pouvons encore conserver notre jeunesse dans la révolution, et de plus marcher en avant de la révolution, nous sommes satisfaits. Nous ne pouvons plus comprendre le nouvel art, nous ne sommes que son arrière-garde boitillante”. (Clara Zetkin, « Notes d'impressions de Lénine. »)

Lénine non seulement montre dans cette conversation avec Clara Zetkin l'esprit délicieusement arriéré et introspectif d'un grand homme face à la

nouvelle mode artistique, mais dans une discussion avec Anatoly Lunacharsky il admet plus explicitement “qu'il pense que lui-même ne s'y connaît pas encore suffisamment”. Il “ne peut pas se faire passer pour un spécialiste des questions artistiques”. Il laisse à Lunacharsky comme membre du comité populaire le travail audacieux d'examiner les règles de l'art et il n'a pas besoin de considérer ses propres goûts et couleurs. Lunacharsky a dit de manière profondément touchante : “Je le répète encore, Vladimir Ilyich n'a jamais pris ses propres goûts esthétiques personnels pour guider la pensée”. (Lunacharsky : “Lénine et l'art”).

Lénine, confronté à un art nouveau qu'il ne pouvait lui-même comprendre, pouvait toujours reconnaître qu'il laissait de la marge, il n'a jamais voulu prendre ses émotions comme tactique politique, ses goûts pour légiférer, profiter des pleins pouvoirs de dirigeant pour exterminer et interdire l'art moderniste. Et certains de nos camarades n'ont pas voulu faire de recherches approfondies, préférant toujours conclure à la légère sans laisser aucune échappatoire. Cela ne mérite-il pas encore d'être approfondi ?

Le défi de Zhu Xinjian

Article de Yan Fang au sujet de Zhu Xinjian, peintre malmené par la critique. (Ill. 13)

Publié dans le numéro 31 de *ZGMSB*, le 24 février 1986 (1986-08) en deuxième page. Signé par Yan Fang 彦方.

《朱新建的挑战性》

朱新建的人体艺术，肉感远逊于希腊艺术，香艳和性感远不及西方某些写实油画，却遭到画界内外几乎众口一词地抨击：低级、下流、庸俗、黄色……丑恶之极！而那些世界名作却无人敢于说长道短。

提控着当然不是故作高雅之态，这是他们很真诚的审美判断，这使我意识到社会文化环境对于人的眼睛的影响是多么深刻。

朱新建由俗而雅，他的人体艺术是由《金瓶梅》插图蜕变而来，将最俗的东西付以书卷气而拉入了最高雅的文人画领域，文人画坛当然难以容忍这种挑战。当眼睛碰到朱新建的作品时，人们根本无法对它进行静观地艺术鉴赏，观者的情绪立刻被文化习惯的强大力量牵引着，不可抗拒地想到了《金瓶梅》，人们也无力静观地分析《金瓶梅》的文学价值，又被传统道德的力量牵引着立刻想到了性描写，于是，人们在什么都没有搞清楚之前就立刻对朱新建的人体艺术产生了正面的反感。朱新建的价值正在这里，他向人们的传统习惯进行了尖锐挑战（作者未必意识到）。

难道对肉感进行细致入微的某些油画使得，已经排除了一切细微末节而主要表现一种艺术趣味的人体反而画不得？难道现代人体画得，古代人体就画不得？如果朱新建用完全相同的艺术追求去画现代人体，人们的感觉又会怎样？如果人们觉得可以宽容，那么朱新建的罪恶是不是仅仅在于小脚之类呢？

是的，现代人体可画，西方人体艺术更是正常的，而伦理最严的中国封建时代的人体是画不得的，而朱新建偏偏从这里向习惯挑战了，而挑战性正是艺术探索者需要的品格。

Traduction : Le défi de Zhu Xinjian

Les nus de Zhu Xinjian, leur sensualité est de loin inférieure à celle de l'art grec, leur sexualité et leur érotisme sont loin d'être à la hauteur de certaines peintures réalistes occidentales, mais ils subissent une attaque pratiquement unanime à l'intérieur et à l'extérieur du monde de l'art : extrêmement vulgaires, obscènes, indécents, pornographiques… hideux ! Mais personne n'a le courage de critiquer ces littératures mondiales.

Les accusateurs naturellement n'ont pas feint une attitude élégante, leurs jugements esthétiques sont très sincères, cela me fait réaliser combien l'environnement culturel de la société influence profondément le regard des gens.

Zhu Xinjian, de la vulgarité à l'élégance, ses nus viennent d'une transformation des illustrations du *Jin Ping Mei*, il donne un air affable et distingué aux choses les plus vulgaires et les entraîne dans le domaine de la peinture lettrée la plus raffinée. Les milieux de la peinture lettrée tolèrent sans doute difficilement cette sorte de défi.

Quand le public a sous les yeux les œuvres de Zhu Xinjian, il ne peut tout simplement pas apprécier ce qu'il est en train d'observer. Lles émotions de celui qui regarde sont aussitôt guidées par le pouvoir formidable des habitudes culturelles, pensant irrésistiblement au *Jin Ping Mei*. Les gens n'ont pas non plus la force d'analyser sereinement la valeur littéraire du *Jin Ping Mei*, guidés par le pouvoir de la morale traditionnelle, ils pensent aussitôt aux descriptions sexuelles, ainsi, devant ce qui n'est pas du tout clair, ils ressentent de suite un juste rejet face aux nus de Zhu Xinjian. C'est ici qu'est la valeur de Zhu Xinjian, il défie avec acuité les habitudes conventionnelles des gens (l'auteur n'en est pas nécessairement conscient).

Est-il possible de permettre que certaines peintures à l'huile extrêmement raffinées traitent de la sensualité ? Ayant éliminé tous les points de détails insignifiants, l'important est que le corps exprime un intérêt artistique. Au contraire faut-il ne pas le peindre? S'il est possible de peindre des nus modernes, faut-il alors ne pas peindre les nus classiques ? Si Zhu Xinjian recherchait à peindre des nus modernes avec un art complètement ressemblant, quelle serait alors la réaction des gens ? Si ceux-ci pensent pouvoir être tolérants, alors le crime de Zhu Xinjian n'est-il pas seulement comme le bandage des pieds ?

C'est cela, le nu moderne peut être peint, le nu dans l'art occidental est encore plus normal. Et il n'était pas possible de peindre des nus au cours de la période féodale chinoise où les principes moraux étaient les plus stricts, c'est ici que Zhu Xinjian contre toute attente défie les habitudes. Et ce défi est précisément la qualité exigée des explorateurs de l'art.

Association des artistes chinois d'outremer

Annonce de la création à New York de l'Association des artistes chinois d'outremer, publiée dans *ZGMSB* nº 29, 1986-6 du 10 février 1986, page 4.

中国海外艺术家联盟宣言

我们是海外的中国大陆艺术家，目睹了绚丽的中国古代艺术对于世界的深远影响和近百年来西方现代艺术的急骤扩展，使我们为之忧虑的是中国艺术的现状和将来。

我们高兴地看到中国几年来的变革，也是回顾历史，我们仍须承认，中国艺术刚刚走过了自己历史上最为暗淡的一百年。

面对整个中国文化的现实，中国的知识分子和艺术家最大的责任就是：不惜一切地做出努力，使中国人尽快地蜕变为充满自由创造精神的新人，这才是中国实现“现代化”的真正标尺。

我们着眼现代艺术的新观念，学习研究新的潮流，寻求中国艺术的新起点。

自由是创造的条件，而创造才能真正感受到自由。创造的精神就是反传统的精神。只有不断地反传统，才能发展传统。

相反相成、尊重差别，维护多元是我们的信念。

区别、排斥、距离使我们走到一起。

世界在注视着中国艺术的未来！

1985年12月19日纽约

主任：袁运生，王克平

美洲 执行委员：袁运生, 张宏图, 艾未未, 丁绍光, 巫鸿

秘书长：白敬国 联络委员：严力，蒋铁峰, 汲成, 秦元越, 张红年，袁佐, 曾小俊。

Traduction : Communiqué de l'association des artistes chinois d'outremer

Nous sommes des artistes d'outremer de Chine continentale. Nous avons été témoins de l'influence profonde dans le monde du magnifique art classique chinois et de l'expansion très rapide depuis près d'un siècle de l'art moderne occidental. Ce qui nous rend inquiets, ce sont les conditions actuelles et l'avenir de l'art chinois.

Nous voyons avec plaisir les transformations depuis quelques années en Chine, c'est comme un retour sur l'histoire. Nous avons encore besoin de reconnaître que l'art chinois vient de vivre le siècle le plus sombre de son histoire.

Face à la réalité de la culture chinoise toute entière, la plus grande responsabilité des intellectuels et des artistes chinois est de s'efforcer sans

ménagement afin que le Chinois se transforme le plus rapidement possible en un homme nouveau tout animé par la liberté de création? C'est juste la vraie mesure qu'il faut pour que la Chine réalise sa “modernisation”.

Nous attirons l'attention sur les nouveaux concepts de l'art moderne, l'étude et la recherche sur les nouvelles tendances, l'exploration des nouveaux points de départ de l'art chinois.

La liberté est la condition de la création, et la création n'est authentique qu'en expérimentant la liberté. L'esprit créatif est précisément d'aller contre l'esprit traditionnel.

On ne peut développer la tradition qu'en s'opposant sans cesse à elle.

Opposition et complémentarité, respect des différences et défense du pluralisme sont nos convictions.

Les différences, les exclusions, les séparations nous font marcher ensemble.

Le monde est très attentif à l'avenir de l'art chinois !

New York, le 19 décembre 1985.

Directeurs : Yuan Yunsheng, Wang Keping

Membres du comité exécutif aux Etats-Unis : Yuan Yunsheng，Zhang Hongtu, Ai Weiwei, Ding Shaoguang, Wu Hung.

Secrétaire général : Bai Jingguo.

Membres du comité de l'association : Yan Li, Jiang Tiefeng, Ji Cheng, Qin Yuanyue, Zhang Hongnian, Yuan Zuo, Zeng Xiaojun.

La peinture traditionnelle est dans une impasse

Article de Li Xiaoshan, paru en première page du numéro 1985-14 de *ZGMSB*, le 26 octobre 1985.

《中国画已到了穷途末日的时候》

编者按：李小山的《当时中国画之我见》发表后，引起美术界普遍关注。这里摘发了该文，同时刊用了其他文章，金望讨论能够继续和深入。

中国画的历史实际上是一部技术处理上（追求“意境”所采用的形式化的艺术手段）不断完善、在绘画观念（审美经验）上不断缩小的历史。可以说：中国画笔墨（由于强调书法用笔）的抽象审美意味愈强，也预示着中国画形式的规范愈严密；随之而来的,也就使得中国画的技术手段在达到最高水平的同时，变成了僵硬的抽象形式。这样画家便放弃了在绘画观念上的开拓，而用千篇一律的技艺去追求“意境”——这是后期中国画中保守性最强的因素。

这样，中国绘画理论在我们今天的历史条件下，不是修正和补充的问题。而要来一个根本的改观。我们就必须舍弃旧的理论体系和对艺术的僵化的认识。重点强调现代绘画观念问题。

绘画观念的变化是绘画革命的开端。

传统中国画发展到任伯年、吴昌硕、黄宾虹的时代，已进入了它的尾声阶段（人物、花鸟、山水均有了其集大成者）。尽管当代中国画并没有放弃继续在中国画园地的辛勤耕耘，但所获的成效甚微。当我们看到一大批富有才能的艺术家还在捍卫显然已经过时了的艺术观点，并且的确在实践中浪费了那么多的精力时，只能深深为之惋惜；当不少自认为“清高”的国粹派画家，特别是某些名重一时的老画家——以轻蔑的目光投向现实的艺术革新运动时，我们只认为这不是清高，而是糊涂和懒惰。

如果说，刘海粟、石鲁、朱屺瞻、林风眠等人更偏向于绘画的现代性方面，（当然，现代绘画观点在他们的作品中还很少表现），那么，潘天寿、李可染的作品就包含着更多的理性成份，他们没有越出传统中国画轨道，只想在生活中发现新题材方面下功夫。他们在某种传统技法上走向了极端——在画面制作上的过分重视，影响了画面对情绪的直接表露。这样他们在艺术上的路就越走越狭了。他们的这种缺点在他们本身还没有产生过多的妨碍（这是因为他们的勤奋、刻苦和才智多少弥补了一些缺陷），但在他们的门生身上就成倍地放大了。可以说，潘天寿、李可染在中国画上的建树对后人所产生的影响，更多的是消极的影响。与他们相比，傅抱石也有类似之点。傅抱石的画是独具一格的。他对传统的认识与众不同。他的最大特点就是注重生活感受，以致看他的画，扑面而来的是一种浓烈的生活气息。不过，他过分偏向于自然主义的风格了。在当代著名中国画家中，他是最少运用传统方法作画的画家；他在反叛传统的同时，也落入了旧瓶装新酒的俗套。受傅抱石影响的画家们，不仅丢掉了他们老师画中的生气，也将傅抱石本来就没有完成的艺术探索，僵硬地固定下来，变成了一种规范化的模式。

当然，不管是潘天寿、李可染，还是傅抱石，他们在中国画上的探索是值得重视的。而李苦禅、黄胄等画家就逊色多了。实际上，李苦禅的作品是七拼八凑的典型。他没有从根本上去理解传统中国画的精神，而是把前辈画家的某种在

技法上的优点(甚至是缺点)抽出来，几乎是原封不动地搬进自己的画里。他在笔墨技巧上的娴熟并没有抬高自己的艺术，反而失去了自己的个性。黄胄和程十发的作品是千篇一律的重复。他们早期的作品中还有显现着一些才华的光芒，有着一种年轻画家的奔放激情。然而，他们很快就停滞不前了，粗制滥造是他们的主要毛病。也说明他们对艺术的认识太不够了。很多类似于黄胄、程十发这样的人物画家，都无法不犯他们的错误--他们所作的人物画已成为单纯为了发挥笔墨特点的墨戏。

这个时代所最需要的不是那种仅仅能够继承文化传统的艺术家，而是能够作出划时代的贡献的艺术家。

(思宁摘自《江苏画刊》1985年第7期)

Traduction : La peinture traditionnelle est dans une impasse

Note de l'éditeur : *« Mon avis sur la peinture chinoise contemporaine » de Li Xiaoshan a provoqué, après sa publication, l'attention générale du milieu artistique. Nous prenons ici un extrait de ce texte, en même temps le journal a utilisé d'autres textes, la discussion de Jin Wang* 金望 *pourra continuer et s'approfondir.*

Cette expression, “la peinture traditionnelle chinoise est dans une impasse” est devenue un sujet à la mode dans le milieu de la peinture.

L'histoire de la peinture chinoise est en réalité une histoire qui, sur le plan du traitement technique – soit le procédé d'utiliser la stylisation pour rechercher l'“inspiration” – se perfectionne constamment ; sur le plan du concept – l'expérience esthétique – elle se rétrécit sans cesse. On peut dire, plus la signification esthétique de l'abstraction de l'écriture dans la peinture chinoise (en raison de l'utilisation du pinceau qui renforce la calligraphie) est vigoureuse, plus les signes des normes stylistiques sont rigoureux. Il s'en suit que quand la peinture chinoise atteint son plus haut niveau technique, elle se transforme en une forme abstraite rigide. Ainsi les peintres, en abandonnant une ouverture sur le plan des concepts picturaux, utilisent des techniques stéréotypées pour rechercher l'“inspiration” : c'est le facteur le plus puissant du conservatisme dans la *guohua* de la période postérieure.

Ainsi les théories de la peinture chinoise, dans nos conditions historiques présentes, ne sont pas une question de révision ou de complément, mais ont besoin d'un changement radical. Il est nécessaire d'abandonner l'ancien système théorique et nos connaissances figées sur l'art. Il est essentiel de mettre l'accent sur les questions des concepts de la peinture moderne.

La transformation des concepts picturaux est le commencement de la révolution de la peinture.

La peinture chinoise traditionnelle s'est développée jusqu'à l'époque de Ren Bonian 任伯年, Wu Changshuo 吴昌硕, Huang Binhong 黄宾虹, elle était entrée dans sa phase terminale (les peintures de personnages, de fleurs et d'oiseaux, de paysages ont toutes atteint leur point culminant). Bien que les peintres traditionnels actuels n'aient jamais cessé de cultiver laborieusement le jardin de la *guohua*, les résultats obtenus sont minimes. Quand on voit un grand nombre de peintres talentueux encore en train de défendre un point de vue artistique manifestement déjà obsolète, et qu'ils ont certainement gaspillé autant d'énergie dans la pratique, on ne peut qu'être profondément désolé. Quand de nombreux peintres croient eux-mêmes en la “noblesse” de l'école de la quintessence de la culture chinoise, particulièrement ce sont des peintres âgés qui jouissent de la considération de leurs contemporains - avec un regard méprisant pour le mouvement de réforme de l'art actuel - nous ne pouvons que penser qu'il n'y a là aucune noblesse, mais que de la stupidité et de la paresse.

Si on dit que Liu Haisu 刘海粟, Shi Lu 石鲁, Zhu Qizhan 朱屺瞻, Lin Fengmian 林风眠 et d'autres ont été favorables à la modernité de la peinture (certainement, le point de vue moderne apparaît peu dans leurs œuvres), alors avec leurs œuvres contenant encore plus d'éléments rationnels, Pan Tianshou 潘天寿, Li Keran 李可染 n'ont pas outrepassé les normes de la peinture chinoise traditionnelle. On ne considère leur talent que sous l'aspect d'avoir puisé de nouveaux sujets dans la vie. Ils ont mené au paroxysme certains procédés traditionnels : en donnant une importance exagérée à la réalisation de la peinture, ils ont influencé l'expression directe des émotions face à celle-ci. De cette façon, plus leur chemin avançait en art, plus il se rétrécissait. Ces sortes de points faibles ne leur ont pas encore porté préjudice (c'est parce que sérieux, persévérance, talent et savoirs ont remédié à ces défaillances), mais chez leurs disciples mêmes, cela s'est amplifié encore et encore. On peut dire que la contribution de Pan Tianshou, Li Keran à la peinture chinoise est d'avoir produit une influence sur la génération suivante, de plus, une influence négative. Comparé à eux, Fu Baoshi 傅抱石 leur ressemble aussi un peu. La peinture de Fu Baoshi a un style unique. Sa plus grande caractéristique est d'avoir été attentif aux épreuves de la vie, si bien qu'en regardant sa peinture, ce qui nous frappe c'est un intense souffle de vie. Mais, il a penché avec excès vers le style naturaliste. Parmi les peintres de *guohua* contemporains reconnus, il est celui qui utilise le moins les méthodes traditionnelles. Tout en se révoltant contre la tradition il est tombé dans la convention banale de mettre de nouveaux concepts dans des cadres anciens. Les peintres qui ont subi l'influence de Fu Baoshi ont non seulement perdu le souffle de vie de leur

vieux maître, mais ils ont aussi fixé d'une manière inflexible les explorations artistiques inachevées de Fu Baoshi, les transformant en un modèle standardisé.

Sans doute, que ce soit Pan Tianshou, Li Keran, ou encore Fu Baoshi, leurs recherches sur la peinture chinoise méritent qu'on leur accorde de l'importance. Et les peintres Li Kuxiang 李苦禅, Huang Zhou 黄胄… sont beaucoup moins bons. En fait, les œuvres de Li Kuxiang sont un type de patchwork, il n'a à la base pas l'esprit pour comprendre la peinture traditionnelle chinoise, mais il a extrait sur le plan technique certains points forts (voire points faibles) des peintres de l'ancienne génération et les a appliqués dans sa propre peinture presque sans aucun changement. Son habilité technique concernant le pinceau et l'encre n'a pas du tout relevé son art, au contraire, elle lui a fait perdre sa personnalité. Les œuvres de Huang Zhou et Cheng Shifa 程十发 sont une répétition de clichés. Leurs premières œuvres montrent encore quelque éclat de talent artistique, elles possèdent l'enthousiasme et la vivacité de la jeunesse. Cependant, ils ont très vite piétiné sur place, le travail bâclé est leur défaut majeur. Cela explique aussi que leurs connaissances de l'art soient très insuffisantes. Beaucoup de peintres semblables à Huang Zhou, Cheng Shifa, ces portraitistes, sont incapables de ne pas commettre leurs erreurs : les portraits qu'ils font deviennent un simple passe-temps pour déployer les caractéristiques de l'encre et du pinceau.

Ce dont nous avons le plus besoin en ce moment, ce ne sont pas de ces artistes qui ne peuvent que poursuivre la tradition culturelle, mais d'artistes capables d'apporter une contribution qui fera date [740].

---

[740] En 2012, les peintres cités par Li Xiaoshan ont pris les premières places dans le hit parade des ventes aux enchères au niveau mondial, détrônant Warhol et Picasso (*supra* p 209, note 207). Notons aussi qu'à Pékin se trouve le musée *Yan Huang* inauguré en 1991 dont la collection est constituée d'une importante donation d'œuvres de Huang Zhou (1925-1997), peintre si sévèrement critiqué par Li.

Attribuer ou se partager les prix

Texte publié dans le numéro 1987-52 de *ZGMSB,* le 28 décembre 1987, en haut de la page 1, signé Mu Mu 木目[mot à mot *Regard de bois*], pseudonyme du sculpteur Wu Shaoxiang 吴少湘.

评奖还是分奖

编者按：国画、油画界艺术创作的生机勃勃，与其不回避实质问题的热烈争论有关；而城雕迈步缓慢，则与争鸣的欲言又止有关。

既然大家对城雕评奖私不里议论纷纷，不如摆出来公开论争——这就是我们刊发此文的动机。我们欢迎各种不同观点的文章，只要是摆事实讲道理的。

全国首届城市雕塑的评奖是一件大事，它既是对我国城雕艺术现状的全面地检查，又对今后我国的雕塑与环境艺术的发展起着引导与推动作用。然而，留心读过中国美术报1987年29期的获奖名单与评委名单，不由得疑团顿结。

第一、获奖作品、作者与评委会委员们的名字令人惊讶地过于同一，9件最佳奖全部被评委们囊括。不少评委，包括主任委员刘开渠在内，除拿了一个最佳奖外，还得了优秀奖。其中潘鹤、叶毓山、田金铎、郭其祥各获一最佳奖、还取二个优秀奖。刘开渠、曾竹韶、杨美应、各获一个最佳奖一个最佳奖、还得一个优秀奖，尹和昌得二个优秀奖。评委中的雕塑家除钱绍武等极少二三人外全部都夺得奖牌与奖金（金额不详）。其他获得奖者多为各级城雕、美院、系及雕塑创作部门的领导。这或许可解释为这些人本来就是中国雕塑的中坚与权威，获奖理当如此。诚然，在全国近二千件城雕作品中，这批权威们的某些作品相对来说或许在某些方面优于其它作品，但作为专家的评委们明知自己要获奖为什么不回避一下？何况评委们获奖的作品大多风格手法雷同，构思陈旧，不少雕塑只是架上雕塑的放大，与环境极不谐调。其中一部分是肖像雕塑，难道说名雕塑家做的名人、伟人像就能变成优秀的城市雕塑吗？如果这个疑问能成立，加上上面的数字对比，那我们的评委们很有可能不是在评奖，而是在分奖了。

第二、评委雕塑家之间感情色彩太重。他们多是亲密的师生及上下级，而且在学术观点上，艺术趣味上一致，几乎没有学术上的异己力量存在，这必将影响评比的正常进行。平时，雕塑界就不同程度地存在着雕塑权威们互相捧场，利用手中的权力、学术地位与名望为各自承揽城雕任务、推销设计方案开方便之门的实情，致使不少劣作问世。这次评奖，评委及其亲友、子弟大量分奖，难道与这种风气无关吗？

第三、评委会的雕塑家委员多为60岁以上，少数“青年”也是五十年代的骄子。由于历史上文化条件的限制，使他们的知识结构及能力受到极大局限。在城市雕塑与环境艺术这一新领域，他们与今天的后生是同步探索、研究。那么他们还有可能在学识与能力上领先、做指导我国现代城市雕塑艺术发展的权威吗？如果回答是否定的，那么我们是否应从大局出发，做一些真正调查研究，真正以党的“双百”方针来评介我们这么多年的雕塑作品，而不是从某种学术观点和某些权威人士的爱好出发呢？

Traduction : Attribuer ou se partager les prix

Note de l'éditeur : *Concerne la vitalité de la création artistique des milieux de la guohua, de la peinture à l'huile avec ses discussions animées sur les questions essentielles inévitables ; avec la lenteur des progrès de la sculpture urbaine, retenir les mots de rivalité.*
Puisque tout le monde a commenté en privé mais pas ici l'attribution des prix de la sculpture urbaine, il vaut mieux assumer une controverse publique : c'est précisément notre raison de publier ce texte. Nous accueillerons tous les textes avec divers points de vue divergents, seulement si les faits sont expliqués raisonnablement.

La première session nationale de l'attribution des prix de la sculpture urbaine est un événement important, elle est comme une inspection complète de l'état actuel de l'art public urbain de notre pays et aussi un guide et une action de promotion en Chine du développement en cours de l'art environnemental et de la sculpture à venir. Mais ayant lu soigneusement la liste des prix et la liste du comité d'évaluation dans le numéro 1987-29 de *ZGMSB*, je ne peux m'empêcher de trouver le résultat douteux. Les autres personnes récompensées sont toutes, à différents niveaux, des dirigeants des départements de sculpture urbaine, d'écoles d'art, et de départements de sculpture.

Premièrement, les noms des œuvres primées, des auteurs et des membres du comité de sélection sont à l'étonnement général trop identiques, 9 premiers prix ont tous été remportés par les membres du jury. Plusieurs d'entre eux, comprenant Liu Kaiqu, le président du jury, à part son premier prix, ont aussi obtenu un prix d'excellence. Parmi eux, Pan He, Ye Yushan, Tian Jinduo, Guo Qixiang ont chacun obtenu un premier prix tout en recevant deux prix d'excellence. Liu Kaiqu, Zeng Zhushao et Yang Meiying ont chacun eu un premier prix et aussi un prix d'excellence, Yin Hechang a reçu deux prix d'excellence. Les sculpteurs présents dans le jury, à part Qian Shaowu et très peu de personnes deux ou trois, tous ont remporté des médailles et une prime (le montant n'est pas précisé). Cela peut peut-être s’expliquer du fait que ces personnes sont dès l'origine les piliers et l'autorité de la sculpture nationale, qu'elles gagnent un prix est donc justifié. Incontestablement, parmi les deux milliers de sculptures urbaines dans le pays, les quelques œuvres de ces personnes d'autorité, relativement parlant ou sur certains côtés, sont meilleures que les autres œuvres. Mais en considérant que les membres experts du jury savaient clairement qu'ils voulaient eux-mêmes recevoir un prix, pourquoi ne pas se retirer ? À plus forte raison que les œuvres primées de ces personnes

soient sur le plan du style et de la technique des copies conformes, et qu'elles soient obsolètes dans leur composition et leur concept : beaucoup de sculptures ne sont qu'un agrandissement de sculptures de salon et ne sont pas du tout en harmonie avec l'environnement. Une partie d'entre elles sont des portraits, peut-on dire qu'un portrait d'un grand homme, d'une personnalité qu'un sculpteur a réalisé peut se transformer en une excellente sculpture urbaine ? Si cette question peut être fondée, en comparant de plus les chiffres ci-dessus, alors nos membres du jury peuvent très bien ne pas être dans une attribution de prix, mais dans un partage des prix.

Deuxièmement, les sentiments et les caractéristiques entre les sculpteurs du comité sont importants. Beaucoup ont une relation intime de maîtres à élèves et une relation hiérarchique et de plus, du point de vue académique, ils ont les mêmes préférences artistiques. Il n'existe presque pas de pouvoir exercé par des personnes ayant des idées académiques différentes, cela a inévitablement influencé le processus normal d'appréciation et de comparaison. En temps normal, dans les milieux de la sculpture, à des degrés différents, les sculpteurs qui ont autorité se soutiennent mutuellement, profitant du pouvoir qu'ils ont en main, de leur position académique, et de leur renommée pour faciliter à chacun l'accès aux contrats de sculptures urbaines, à la promotion des ventes, à la mise en place de projets. Il en résulte beaucoup d'œuvres médiocres. Pour cette attribution des prix, le comité, ses relations et amis, apprentis se sont généreusement partagés les prix. Est-il possible que cela n'ait rien à voir avec ces usages ?

Troisièmement, beaucoup de membres sculpteurs du comité de sélection ont plus de 60 ans, parmi les "jeunes" peu nombreux, il y a aussi les favoris des années 1950. En raison historiquement de la restriction des conditions de la culture, la construction de leurs connaissances et leurs compétences sont très limitées. Dans ce domaine nouveau de l'art environnemental et de la sculpture urbaine, ils explorent et étudient avec la jeune génération d'aujourd'hui. Ainsi pourraient-ils avoir, avec leurs connaissances et leur compétence, le pouvoir de guider, d'orienter le développement de la sculpture urbaine actuelle de la Chine ? Si la réponse est non, alors ne devrions nous pas faire, en partant de la situation générale, de vraies investigations et recherches, avec le principe des "deux cents" du Parti [741], revoir nos sculptures de toutes ces années et non partir de certains points de vue académiques et des goûts de quelques personnes d'autorité ?

---

[741] Ndtr. L'expression "Deux cents" renvoie à la campagne de 1956 "Que cent fleurs s'épanouissent, que cent écoles rivalisent", le point de départ de la lutte anti-droitière visant les intellectuels.

Une époque dans l'attente d'une grande âme...

Texte de Li Xianting paru sous le pseudonyme Hu Cun 胡村 à la une de *ZGMSB* nº 37 du 12 septembre 1988. (Numéro placé sous la responsabilité de Liao Wen).
Texte cité et commenté par Lü Peng dans *Histoire de l'art chinois du XXe siècle* p. 786-788. En ligne <http://www.artda.cn/view.php?tid=2932&cid=23>. Consulté le 8 mars 2013.

时代期待着大灵魂的生命激情

编者按：与前几期强调纯化语言和艺术自律性的倾向不同，本期推出一些强调新的精神与人格的文章，用意不是做结论，而是为了推动讨论在更高层次上的深入。

当前，“纯化语言”是艺术界最热门的话题

当人们从骤然爆发的新潮冲击中冷静下来时，艺术家，尤其艺术院校的中青年教师们，发现了他们最无法忍受的新潮美术的弊病：概念化和语言粗糙，并把这归咎于轰轰烈烈的运动形式和强烈的政策、哲学色彩。这就是“学院派”艺术家为什么热衷于纯化语言的原因。所有此类艺术探索和理论思考均有相对的合理性，然而当各个相对分离的局部总和起来时，展现在我们面前的便是对新潮美术的巨大逆反心态：相对急风骤雨的运动形式，他们强调沉静下来；相对各种新理论、新观念此起彼伏，强调作品本身的价值；相对重激情和审美内涵，强调对语言的纯化。而且多数文章只是泛泛地强调，并没有真正具体讨论语言及作品本身，所以当这种逆反心理在展览会、座谈会、报刊中形成一种带倾向性的问题时，它就背离了强调艺术自律者的初衷，同样变成一种社会思潮了。

问题的实质并不在于是否强调语言和作品的艺术价值，而是在于用什么样的标准强调它以及如何把握当代美术发展的大趋势。

对“时代心理”的粉饰

几乎没有一个艺术家不强调真诚。然而当我们从一个大时代的整体，宏观地回顾现代美术史时，我们又惊愕地发现，真诚是如此地稀少。

我们时代呼唤大灵魂的运动是在东西文化的巨大冲撞和先进与落后的巨大反差中形成的。在这个大灵魂的深处，剧烈滚动着无穷的困惑：希望与绝望的交织，理想与现实的矛盾，传统与未来的冲突，以及翻来覆去的文化反思中的痛苦、焦灼、彷徨和种种忧患。所有这一切，在美术创作中都被淡化了，艺术家们大都在不同程度地寻找着个人完善的“净土”。从局部来看，成功的艺术家们都是真诚的。无论是黄宾虹的浑厚华滋，齐白石的天然朴拙，徐悲鸿的寓教于乐，都是他们生命激情的结果。但所有的局部总和起来又是不真诚的——时代灵魂中巨大的困惑消失了。我们没有理由让所有的艺术家都卷入时代的困惑，牧歌式的诗情也是时代灵魂深处的动荡不安采取回避和逃遁，那么我们就不能逃避粉饰的责任。

80年代初以四川为风源的批判写实旋风的最大功绩，在于大胆面对了社会外在的真实；“85—96美术新潮”的最大功绩，在于大胆面对了民族心灵的真实，它是批判写实风的合逻辑的发展。而当前的“纯化语言”风潜藏的最大危

险，就是重新退回到对时代心理的逃遁和粉饰(就其总体而言)。而中国艺术走向现代的过程，必然要以艺术家从麻木中惊醒起来，勇敢正视整个民族心理真实为真正的起点。

大师作品的“背后”比作品更重要

不可否认，“绘画创作一经完成，作品的艺术价值便只能由作品本身决定。”问题是，判断作品艺术价值的标准是什么。安格尔会认为德拉克洛瓦的作品好吗?优雅的马蒂斯不是曾被讥为“野兽”吗?这种发生在两种价值标准交替时代的事件，是艺术史上的常识。离开了价值标准，“请看作品”就只是一句空话。

是的，当种种艺术观念的争论烟消云散时，安格尔与德拉克洛瓦，由于他们的作品完美地体现了各自的审美内涵，都被尊为了大师，但德拉克洛瓦对整个艺术发展的推动作用，却是安格尔根本无法相比的。事实上，历史上的任何一个“当代”所以争论不休，恰恰说明当时人们从来不是以作品本身作为价值判断的起点，相反总是以潜藏在作品背后不同的价值标准来评判作品的。没有西方整个价值体系的更新，毕加索、马蒂斯等是不会被尊为大师的。所以，对于当代人最重要的莫过于对新的价值标准的探寻，作品在何等程度上体现某种新价值标准，也就在同等程度上具备了获得新的价值的前提。

当我们只强调大师的作品本身时，艺术史实际就变成了陈列大师完美作品的画廊，我们瞄准的仅仅是作品本身所呈现的一切：特定的审美境界、语言范式、技巧等等，而潜藏在这些作品背后的更重要的东西却被忽略了。事实上，大凡承前启后的大师，总是以他们特有的敏感，在自己的生命活动中酝酿和完成了他的时代价值体系的变化，他的灵魂运动因而也成为该时代的灵魂，作品不过是这个过程的一个结果而已。凡·高燃烧的笔触是他生命状态的表现，也是19世纪、20世纪相交的整个西方灵魂的不安；宋人悲悲切切的心态，才产生了“长吁短叹”的词的样式。

艺术家的可悲，莫过于太执著于做一个艺术家，这会使艺术家把自己置身于整个以大师为标志的艺术史面前，而不是痛感到自己存在于这个活生生的时代中。一旦语言、技巧、风格成了艺术家的目标时，艺术家就变得像工人不得不上班那样，艺术便在“自律”的幌子下，失去了它生命冲动的自足状态。

从这个角度说，那种刻意想通过“纯化语言”，眼睛盯着大师作品和博物馆的心态，才是一种真正的急功近利。至于新潮艺术家，他们作品中的躁动，他们行为上的热切，与其说是想去高雅的艺术殿堂争牌位，不如说是急于要冲破社会对自己生命的压抑。

不可能脱离文化的大背景.

由于中国整个大文化系统的稳定状态，也使绘画文化(尤其宋元以后)基本保持了某些境界追求的稳定，笔墨趣味的纯化和变异便成为近千年的主要潮流。而“五四”至今，我们对于传统文化的反省与批判，构成了两千年以来一个大的文化背景的动荡时期。当整个中国人赖以支撑的精神根基崩溃和变异的时候，没有比对新的审美境界的创造更为重要的了，然而我们对这些还研究得太少太少，就急于躲进象牙之塔去纯化语言，是不可思议的。

其实，所谓艺术史，只是艺术史家从社会历史中抽取的一条线索，而社会历史从来都是完整的。这种完整性的重要，就在于一个时代的艺术风格的形成，并非只是该时代艺术家对前代艺术自身未完成任务的承诺。如同语言与心

态在创作过程中始终交织在一起，语言也不可能离开某种心态而有一个专门被纯化的阶段。因此，语言、艺术史的范畴只存在于研究方法中。这就是我在文章开头用了“学院派”一词的原因。游离文化大背景，自觉纯化语言之时，也是一场艺术浪潮失去生机勃勃的状态被“学究化”之日。

的确，西方19世纪以来文化发展所奠定的造型语言纯粹化的倾向，使西方艺术史家往往通过造型的承传演变，来把握现代艺术的发展。但是，这种被称为艺术自律的发展模式，具有普遍意义吗?里野在《现代绘画简史》序中不无遗憾地承认，把墨西哥画派排除在现代史之外是“最易于受到非难的”。如果我们承认墨西哥画派并非传统艺术，就至少说明西方现代艺术走进对纯造型价值的探求，只是在那样的文化背景上才顺理成章而不是所有现代艺术发展的必经之途。更何况西方现代艺术背离人类大精神这一趋向，正应了西方思想家对现代文明深刻困境的形容，诸如海德格的“世界之夜”、艾略特的“荒原”、克尔凯戈的“信仰的深渊”。

当然，近代以来中国文化的动荡，直接源于西方现代文明的冲击。但中国对西方文化的接受，既是在对本土文化沉痛反省中开始的，又是与西方思想界正在反省西方现代文化同时进行的，这便使得中国文化面临的抉择异常复杂和痛苦。因为这不仅仅在对民族命运的关注中，企望先进的西方文化对陈腐的本土文化的拯救，更包含着对人类终极价值的追问。在这种背景下，艺术仅仅是艺术自身吗?尤其当整个民族、社会通过我们的生活，给我们的生命注入过许多苦难的时候，怎么可能把波洛克对平面化、毕加索对多维空间这样的探求作为艺术的最终目的呢？

中国知识分子的分裂人格

这种人格表现为：一面对社会和人生有着深沉的忧患，一面又极力修炼和净化内心，以达到遁世和超脱的境界。这种超脱是以牺牲人的许多可能性和欲求作为代价的。尽管近代以来时有批判，但是，就连许多风云人物最后还是走了遁世的路。诸如许多画家从西方学画回来都改画水墨，并重新堕入文人画的境界，对异质文化的吸收，就只剩下对水墨语言的改良。大概不会有人怀疑，开启中国现代艺术之门的林风眠作为改革家的形象，但如果把他后来的水墨与早期油画比较，其水墨在很大程度上堕入文人画情调。这是他后来逃离早期关心的艺术道路，躲进象牙之塔的缘故，最终是中国传统文化造就的知识分子人格在起作用。

当前，传统避世主义又找到了西方现代艺术纯化语言的外壳。

因此，我强调大背景的实质，是强调一种大灵魂，即艺术家“必须及时领会到比之他自己私人的精神更为重要的精神”(艾略特语)。这绝不意味着倒退到“文革”中艺术从属政治的水平。那是个人情感被强制和异化的结果。我强调的是个人人格中流淌着与人类命运共悲欢的血液，当整个时代的价值体系动荡时，作为一个艺术家，他的敏感，他对新的生活理想的渴望和追求，必然体现为对社会乃至政治的热切关注与深沉忧虑的灵运动状态，这一切并不是社会强加给他的，而是他生命冲动的结果。这才是一个现代人，这才能创造出比传统艺术更博大、深沉的境界来。

正是从这种意义上，被理论家弄得玄妙、复杂的文化问题，在生命的追求中变得异常简单。无论是对传统文化的批判，还是对新的文化的建构，只有存在于这种生命的追求中才有意义。同时也使大的文化背景这个理性的概念，变

成艺术家灵魂中活生生的审美境界。所以，标志一个时代新艺术的诞生，首先是对一种新的人格的追求。

Traduction : Une époque dans l'attente d'une grande âme habitée par la passion de la vie

Note de la rédaction

Les tendances à souligner la purification du langage [artistique ndtr.] *et l'autonomie de l'art sont différentes des époques précédentes, ce numéro présente certains textes qui soulignent des qualités morales et un nouvel esprit. L'intention n'est pas de tirer une conclusion mais de promouvoir l'approfondissement des débats à un plus haut niveau.*

"Purifier le langage" est le sujet de conversation à présent le plus en vogue dans le milieu de l'art.

Au moment où les gens retrouvent leur calme depuis le choc soudain et explosif de la nouvelle vague, les artistes, surtout les jeunes et moyens jeunes enseignants des écoles d'art, ont découvert les maux de la nouvelle vague les plus insupportables : conceptualisation et grossièreté du langage, en imputant la faute au formalisme des mouvements grandioses et aux fortes couleurs philosophiques, politiques. C'est précisément la raison pour laquelle des artistes "académiques" (issus des académies) ont ardemment désiré la purification du langage. Tous ces genres d'explorations artistiques et de réflexions théoriques ont une rationalité relative mais quand on commence à faire distinctement la somme de chaque partie, ce qui nous apparaît alors est un état d'esprit immensément opposé à l'art de la nouvelle vague : opposition aux formes des mouvements qui surgissent avec l'impétuosité de l'ouragan, en mettant l'accent sur le retour au calme ; opposition à la succession ininterrompue de toutes sortes de nouvelles théories, de nouveaux concepts, en soulignant la valeur des œuvres en soi ; opposition à donner de l'importance à la passion et aux contenus esthétiques, en soulignant la purification du langage. De plus la majorité des textes ne font qu'insister superficiellement, ils ne discutent pas réellement concrètement du langage ni des œuvres elles-mêmes, c'est pourquoi quand cet esprit de contradictions prend la forme d'une question tendancieuse dans les publications périodiques, les expositions, il s'écarte de l'intention de départ de ceux qui insistent sur l'autonomie de l'art, il se transforme même en une pensée sociale.

L'essence du problème ne dépend pas du tout du fait d'insister ou non sur la valeur artistique du langage et des œuvres, mais des critères utilisés pour la

souligner et comment les grandes tendances du développement de l'art contemporain sont saisies.

Le fard de la "mentalité de l'époque"

Il n'y a pratiquement aucun artiste qui ne mette l'accent sur la sincérité. Mais quand nous revoyons dans son ensemble l'histoire de l'art moderne depuis toute la grande époque, nous découvrons aussi avec stupéfaction combien la sincérité s'est faite rare.

Notre époque appelle une grande ambition spirituelle à prendre forme dans le gigantesque choc des cultures Orient/Occident et l'immense contraste entre les avancées et les retards. Dans la profondeur de cette grande âme, les embarras s'enroulent avec violence indéfiniment : l'entrelacs de l'espoir et du désespoir, la contradiction de l'idéal et de la réalité, le conflit de la tradition et de l'avenir, ainsi que les souffrances, l'anxiété, les hésitations et toutes sortes de malheurs en repensant encore et encore à sa culture. Tout cet ensemble, dans la création artistique a été affadi, la plupart des artistes à des niveaux différents recherchent leur parfait "paradis" personnel. D'un point de vue partiel, les artistes qui ont du succès sont tous sincères. Que ce soit la richesse simple et honnête de Huang Binhong, l'ingénuité et la maladresse naturelles de Qi Baishi, le plaisir de la transmission de Xu Beihong, c'est le résultat de leur passion de la vie. Mais la somme de toutes les parties laisse apparaître aussi ce qui n'est pas sincère : les énormes difficultés s'évanouissent dans l'âme de l'époque. Nous n'avons aucune raison de faire que tous les artistes s'impliquent dans les difficultés de l'époque, les sentiments poétiques de la forme pastorale sont aussi la situation troublée de l'intimité de l'âme de l'époque adoptant la fuite et l'évitement, ainsi nous ne pouvons esquiver la responsabilité du maquillage.

Au début des années 1980, le plus grand succès de la critique du cyclone réaliste prenant le Sichuan comme origine des troubles, dépend de sa confrontation audacieuse à la réalité extérieure de la société ; le plus grand succès de la nouvelle vague de 1985-1986 dépend de sa confrontation audacieuse à l'authenticité de l'âme de la nation, elle est le développement en accord avec la logique qui critique le style réaliste. Et le plus grand danger que recèle le style "purification du langage" actuellement, c'est précisément de retourner à nouveau à la fuite et au maquillage de la mentalité de l'époque (concernant sa totalité). Et le processus de l'art chinois allant vers le moderne doit certainement prendre comme réel point de départ le réveil des artistes de leur engourdissement, le courage d'affronter la véritable mentalité de toute la nation.

Le “dos” de l’œuvre des maîtres est plus important que l’œuvre

C’est indéniable, “L’œuvre picturale une fois terminée, la valeur artistique de l’œuvre ne peut être déterminée que par l’œuvre elle-même”. La question est, quels sont les critères pour juger la valeur de l’œuvre. Ingres pouvait-il penser que l’œuvre de Delacroix était bien ? Matisse l’élégant n’avait-il pas été ridiculisé en tant que “fauve” ? Ces événements qui se produisent dans deux périodes d’alternance de critères de valeur sont en histoire de l’art des connaissances générales. Si on s’éloigne des critères de valeur, le “vous êtes prié de regarder l’œuvre” n’est qu’un verbiage creux.

Justement, lorsque les polémiques sur toutes sortes de concepts artistiques se sont dissipées comme un nuage, Ingres et Delacroix ont été reconnus comme grands maîtres, car leurs œuvres incarnaient parfaitement leurs intentions esthétiques respectives. Mais Delacroix met en avant l’action face au développement de l’art total, de fait Ingres ne peut simplement lui être comparé. En réalité, en histoire, la raison des débats interminables de n’importe quel “contemporain” explique exactement que les gens, en ce temps-là, n’avaient jamais considéré l’œuvre en soi comme point de départ du jugement de valeur. Au contraire, c’est toujours avec différents critères de valeur, dissimulés au dos de l’œuvre, qu’ils jugeaient celle-ci. Sans le renouvellement de tout le système de valeurs en Occident, Picasso, Matisse etc. n’auraient pu être reconnus comme grands maîtres. Ainsi, rien n’est plus important concernant les contemporains que la recherche de nouveaux critères de valeur, du degré auquel l’œuvre incarne certains critères nouveaux ; celle-ci possède alors au même degré la condition préalable d’obtenir de nouvelles valeurs.

Quand nous n’insistons que sur les œuvres mêmes des grands maîtres, l’histoire de l’art en réalité se change en galeries qui exposent des œuvres parfaites de maîtres, ce que nous visons ce n’est que ce tout que montrent les œuvres mêmes : le degré esthétique spécifique, les formes du langage, la technique etc. et les choses les plus importantes qui se cachent au dos de ces œuvres sont négligées. En réalité, les grands maîtres qui, en général, ont recueilli l’héritage du passé pour créer du nouveau, toujours avec leur sensibilité spécifique, dans les activités de leur propre vie, ont mûri et accompli le changement du système de valeurs de leur époque, leur âme bouge [*yundong* 运动] et devient en conséquence l’âme de cette époque [*linghun* 灵魂]. Les œuvres ne sont que le résultat de ce processus et c’est tout. Les traits de pinceau brûlants de Van Gogh sont l’expression des conditions de sa vie, ils sont aussi l’inquiétude de l’âme de tout l’Occident à

l'intersection des XIX^{e} et XX^{e} siècles ; la mentalité triste des gens de la dynastie Song a juste produit le style de poésies "lamentations interminables".

Ce qui est déplorable chez l'artiste, ce n'est rien moins que son insistance à être un artiste, ce qui peut faire que l'artiste s'engage lui-même totalement face à l'histoire de l'art qui prend les maîtres comme symboles, et non la douleur ressentie de sa propre existence dans cette époque très vivante. Si jamais le langage, la technique, le style deviennent le but des artistes, ces derniers alors deviennent pareils aux ouvriers obligés d'aller travailler. L'art alors, sous le prétexte de "l'autonomie", perd la condition d'autosuffisante de son impulsion vitale..

Selon ce point de vue, ces "langages purifiés" auxquels on pense de toutes ses forces, cet état d'esprit de fixer les yeux sur les œuvres des maîtres et les musées ne sont qu'une réelle recherche de succès rapides et d'avantages immédiats. Quant aux artistes de la nouvelle vague, l'agitation dans leurs œuvres, la ferveur dans leurs actes, mieux vaudrait dire qu'ils pensent aller dans les élégants palais de l'art disputer la place d'idole que dire qu'ils s'empresser de briser les contraintes que la société exerce sur leur propre vie .

Impossible de se séparer du grand contexte culturel

À cause de la stabilité en Chine du système de la grande culture dans sa totalité, faisant aussi que la culture picturale (spécialement après les dynasties Song et Yuan) a fondamentalement conservé la stabilité de la recherche de certains horizons, la purification et la variation de l'intérêt pour l'encre et le pinceau sont devenues le courant principal pendant près de mille ans. Et du "Quatre mai" jusqu'à aujourd'hui, notre réflexion et critique de la culture traditionnelle ont constitué une grande période troublée du contexte culturel depuis deux mille ans. Quand les bases spirituelles dont dépendent et sur lesquelles s'appuient tous les Chinois s'effondrent et se modifient, ce n'est pas plus important que la création de nouveaux horizons esthétiques, mais nos recherche à ce sujet sont encore trop rares, trop rares. S'empresser juste de se cacher en entrant dans une tour d'ivoire pour purifier le langage, c'est inconcevable.

En fait, la soit-disante histoire de l'art n'est qu'un fil conducteur que les historiens d'art ont prélevé dans l'histoire de la société, et l'histoire de la société est toujours intégrale. L'importance de cette intégrité dépend de la forme du style artistique d'une époque, et pas seulement du consentement de l'artiste de cette époque confronté à l'art de la génération précédente qui n'a pas accompli sa mission. Comme le langage et les mentalités sont du début à la fin entrelacés dans le processus de création, le langage ne peut ni être

séparé de certaines mentalités, ni avoir une étape particulière au cours de laquelle il est purifié.

En conséquence, les catégories du langage, de l'histoire de l'art n'existent que dans les méthodes de recherche. C'est la raison pour laquelle j'ai utilisé au début du texte l'expression "académique". Quand on dissocie le grand contexte culturel, qu'on est conscient de purifier le langage, c'est comme une vague artistique qui perd son statut dynamique, elle est "pédantisée" de son vivant.

Certainement, depuis le XIX[e] siècle en Occident, la culture développe la tendance d'une purification du langage plastique qui est établie, faisant que l'historien d'art occidental saisit souvent le développement de l'art moderne à travers l'évolution transmise et héritée des formes plastiques. Mais ce modèle de développement que l'on appelle autonomie de l'art possède-t-il un sens universel ? Read dans la préface de *Histoire concise de la peinture moderne* reconnaît non sans regret, que l'exclusion de l'école de peinture de Mexico de l'histoire moderne est "ce qui est le plus facile à critiquer". Si nous admettons que l'école de peinture de Mexico n'est pas du tout un art traditionnel, alors expliquons au moins que l'art moderne occidental avance dans une recherche d'une valeur plastique pure, ce n'est qu'une logique dans un tel contexte culturel et non la voie obligatoire du développement de tout l'art moderne. D'autant plus que cette tendance-ci de l'art moderne occidental de tourner le dos au grand esprit de l'espèce humaine a répondu justement à la description des penseurs occidentaux de la civilisation moderne qui creuse profondément des situations difficiles comme *La nuit du monde* de Heidegger, *La terre vaine* (The Waste Land) d'Eliot [742], *L'abîme de la foi* de Kierkegaard.

Certainement, depuis l'époque moderne, les troubles de la culture chinoise ont leur origine directe dans le choc avec la civilisation moderne occidentale. Mais la réception en Chine de la culture occidentale, puisque elle a commencé dans la réflexion douloureuse sur la culture indigène, et qu'elle a progressé au moment où les cercles de penseurs occidentaux étaient en train de réfléchir à la culture moderne occidentale, les décisions en affrontant la culture chinoise ont été alors de ce fait extraordinairement compliquées et douloureuses. Parce que ce n'est pas seulement dans une attention au destin de la nation, attendant avec impatience que la culture occidentale avancée sauve la culture indigène en décomposition, cela comprend encore plus la question de la valeur ultime de l'humanité. Dans ce contexte, l'art ne

---

[742] Thomas Stearns Eliot (1888-1965) : poète, critique et auteur dramatique anglais. *La terre vaine* (The Waste Land), trad. de Pierre Leyris.

serait-il que l'art en soi ? Spécialement quand, au travers de nos existences, la nation, la société en son entier ont injecté dans nos vies beaucoup de souffrances, comment pourrait-on considérer les recherches de Pollock concernant la planéité, de Picasso concernant l'espace multidimensionnel, comme le but ultime de l'art ?

Les personnalités divisées des intellectuels chinois

Ces personnalités se manifestent en : d'une part avoir une sollicitude profonde face à la vie humaine et à la société, d'autre part aussi cultiver avec ascèse et purifier son cœur de toutes ses forces pour atteindre un état libéré des liens terrestres et hors du monde. Cette sorte de détachement du monde est considéré comme le prix à payer pour les nombreuses possibilités et espoirs des martyrs. Bien que depuis la période moderne il y ait eu des critiques fréquentes, même les personnalités célèbres finalement prennent le chemin de se retirer du monde. Tout comme beaucoup de peintres revenus d'Occident où ils ont étudié la peinture, ils ont transformé la peinture à l'encre et se sont à nouveau inscrits dans les limites de la peinture lettrée, ayant assimilé des cultures de nature différente, il ne leur restait plus qu'à améliorer le langage de l'encre. Probablement personne ne pourrait en douter, Lin Fengmian qui a ouvert la porte de l'art moderne chinois est considéré comme la figure du réformateur. Mais si on compare ses encres tardives avec ses premières peintures à l'huile, ses encres s'inscrivent à un très haut niveau dans le style de la peinture lettrée. C'est qu'il a fui sur le tard la voie artistique qu'il avait à cœur à ses débuts, fuyant les raisons d'entrer dans une tour d'ivoire, finalement c'est la personnalité de l'intellectuel que la culture traditionnelle chinoise a formé qui a joué un rôle.

À présent, la doctrine traditionnelle de vivre en ermite a aussi trouvé la carapace du langage purifié de l'art moderne occidental.

En conséquence, si j'insiste sur l'essence du grand contexte, c'est que je souligne une sorte de grande âme, c'est-à-dire l'artiste "doit rapidement saisir que l'esprit est plus important que son propre esprit individuel" (*dixit* Eliot). Cela ne signifie absolument pas de revenir au niveau de l'art dans la "Révolution culturelle" subordonné à la politique. C'est le résultat du sentiment individuel qui est contraint et aliéné. Ce sur quoi j'insiste, c'est le sang de la joie et de la mélancolie qui coulent ensemble avec le destin de l'espèce humaine dans le caractère individuel. Quand le système de valeurs de toute une époque est instable, chez un artiste, sensibilité, soif et recherche d'un nouvel idéal de vie incarnent inévitablement un vif intérêt pour la société et même la politique

ainsi qu'une situation mouvante de l'âme profondément anxieuse. Tout cela ce n'est absolument pas la société qui le lui impose mais c'est le résultat de son impulsion vitale. Ce n'est qu'un homme moderne, il ne peut que créer des limites plus érudites, plus profondes que l'art traditionnel.

Précisément dans ce sens, les questions culturelles compliquées, mystérieuses qu'apporte le théoricien, deviennent anormalement simples dans la poursuite de la vie. Que ce soit la critique de la culture traditionnelle ou la conception d'une nouvelle culture, elles ne prennent sens que s'il existe cette recherche de la vie. En même temps aussi, cela a fait que ce concept rationnel, grand contexte culturel, change dans l'âme des artistes les frontières esthétiques vivantes. C'est pourquoi, marquer la naissance de l'art d'une nouvelle époque, c'est d'abord rechercher une nouvelle personnalité.

Au sujet de l'exposition *China/Avant-garde* de 1989

Artistes participant à China/Avant-garde

(Source : site *Trueart* [*Chongzhen Yishu wang* 崇真艺术网]. <http://info.trueart.com/info_detail.aspx?id=4454>. Consulté le 29 octobre 2012.

Ai Shen 艾身
Bao Yuede 宝乐德
Cao Dan 曹丹
Cao Xiaodong曹小冬
Cao Yong 曹涌
Cao Yong 曹勇
Chai Feiyi 柴裴义
Chai Xiaogang 柴小刚
Chen Gang 陈刚
Chen Yufei 陈宇飞
Chen Wenji 陈文骥
Chen Zhen 陈箴
Cheng Xiaoyu 成肖玉

Concept 21 "观念21" (Sheng Qi 盛奇, Zheng Yuke 郑玉珂, Zhao Jianhai 赵建海, Kang Mu 康木)

Dai Guangyu 戴光郁
Ding Defu 丁德福
Ding Fang 丁方
Ding Yi 丁乙
Dong Chao 董超
Dong Jianhua 董建华
Dong Jianming董建明
Fan Shuru 范叔如
Fang Lijun 方力钧
Feng Guodong 冯国栋
Feng Lianghong 冯良鸿
Feng Qiusu 冯秋愫
Fu Kecheng 傅克诚
Gao Shen 高胂
Gao Qiang 高强
Geng Jianyi 耿建翌
Geng Tonghe 邢同和
Gu Dexin 顾德新
Gu Liming 顾黎明
Gu Wenda 谷文达
Gu Xiong 顾雄
Gu Zhenyan 顾震岩
Guan Zhaoye 关肇邺
Guang Yao 广曜
Guo Dalong 郭大龙
He Fang 何方
Hou Hanru 侯瀚如
Hu Jianping 胡建平
Huang Weiguang 黄伟光
Huang Yali 黄雅莉
Huang Yongping 黄永砯
Jian Jun 健君
Jiang Hai 江海
Jiao Jian 矫健
Jing Guo 景国
Kong Xiang 孔翔
Lan Zhenghui 兰正辉
Li Bangyao 李邦耀
Li Jixiang 李继祥
Li Jin 李津
Li Qiang 李强
Li Qun 李群
Li Shan 李山
Li Weimin 李为民
Li Xinjian 李新建
Li Yafei 李亚非
Liang Shaoji 梁绍基
Liang Yan 梁岩
Liang Yue 梁越
Lin Jiahua 林嘉华
Ling Huitao 凌徽涛
Liu Anping 刘安平
Liu Weidong 刘卫东
Liu Xiaodong 刘晓东
Liu Xiangdong 刘向东
Liu Yan 刘彦
Liu Yang 刘阳
Liu Yi 刘溢
Liu Yonggang 刘永刚
Liu Zhenggang 刘正刚
Lü Huizhou 吕惠州
Lü Junhua 吕俊华
Lü Shengzhong 吕胜中
Lü Zuogeng 吕佐耕
Luo Lifang 罗丽芳
Luo Ying 罗莹
Ma Gang 马刚
Ma Lu 马路
Mao Aihua 毛爱华
Mao Xuhui 毛旭辉
Meng Changming 孟昌明
Meng Luding 孟碌丁
Ni Jun 倪军
Ning Ning 柠宁
Ou Xinwen 区欣文
Pan Dehai 潘德海
Pei Jing 裴晶
Qi Kang 齐康
Qin Yining 秦峄宁
Ren Jian 任戬
Ren Xiaolin 任小林
Ren Xiaoying 任小颍
Shao Pusheng 邵普生
Shen Haopeng 沈浩鹏
Shen Qin 沈勤
Shen Xiaotong 沈小彤
Shen Yuan 沈远
Sheng Jun 盛军
Shi Benming 施本铭
Shu Qun 舒群
Song Gang 宋钢
Song Haidong 宋海东
Song Yonghong 宋永红
Song Yongping 宋永平
Su Liqun 宿利群
Su Xinping 苏新平
Sun Baoguo 孙保国
Sun Liang 孙良
Sun Ren 孙人
Tang Song 唐宋
Wang Chuan 王川
Wang Du 王度
Wang Falin 王发林
Wang Gongyi 王公懿
Wang Guangyi 王广义
Wang Jiang 汪江
Wang Lu 王鲁
Wang Luyan 王鲁炎
Wang Xinping 王新平
Wang Yancheng 王衍成
Wang Yi 王毅
Wang Yirong 王义荣
Wang Youshen 王友身
Wang Yuan 王原
Wang Ziwei 王子卫
Wei Guangqing 魏光庆
Wei Ming 未明
Wu Defu 吴德富
Wu Pingren 武平人
Wu Shanzhuan 吴山专
Wu Shaoxiang 吴少湘
Wu Xun 吴迅
Wu Zhichun 吴志春
Xia Xiaowan 夏小万

Xiamen dada 厦门达达 (Jiao Yaoming 焦耀明, Yu Xiaogang 俞晓刚, Xu Chengdou 许成斗, Cai Lixiong 蔡立雄, Lin Chun 林春, Chen Chengzong 陈承宗, Li Shixiong 李世雄, Wu Yiming 吴艺名, Zeng Yinghong 曾颖宏)

Xiao Lu 肖鲁
Xiao Feng 肖丰
Xiao Xiaolan 肖小兰
Xiang Bingren 项秉仁
Xin Haizhou 忻海洲
Xu Bing 徐冰
Xu Hong 徐虹
Xu Jin 徐进
Xu Lei 徐累
Yan Binghui 阎秉会
Yang Jiechang 杨杰昌（诘苍）
Yang Jun 杨君
Yang Maoyuan 杨茂源
Yang Shu 杨述
Yang Yingsheng 杨迎生
Yang Zhilin 杨志麟
Ye Fei 叶菲
Ye Yongqing 叶永青
Yin Qi 尹齐
Yin Yanjun 尹燕君
You Han 尤涵
Yu Jiyong 余积勇
Yu Youhan 余友涵
Yu Zhixue 于志学
Yuan Shun 袁顺
Zhang Furong 张富荣
Zhang Jie 张捷
Zhang Litao 张立涛
Zhang Peili 张培力
Zhang Ping 张萍
Zhang Xiaogang 张晓刚
Zhang Yongjian 张永见
Zhang Yusheng 张育生
Zhang Yue 张悦
Zheng Jianing 郑嘉宁
Zhou Changjiang 周长江
Zhou Jiejun 周铁军
Zhu Aiping 朱艾平
Zhu Jianxin 朱建新
Zhu Mo 朱墨
Zhu Xikun 祝锡琨
Zhu Xiaohe 朱小禾
Zhu Yan 朱岩
Zhu Zude 朱祖德
Zi Jian 子建
Zuo Zhengyao 左正尧

+ les artistes qui ont participé de manière non-officiel en réalisant des performances pendant la durée de l'exposition :
Datong da zhang 大同大张 (Zhang Chengquan 张盛泉)
Zhu Yanguang 朱雁光
Wang Deren 王德仁
Zhang Nian 张念
Wang Lang 王浪

ZGMSB du 13 mars 1989

Chapeau de l'éditeur

编者按: 中经两次停展，伴随着枪击、恐吓、拘捕的《中国现代艺术展》在一片喧闹声中结束了，按着而来的是对这个展览五味俱全的回味和小尖锐激烈的争鸣。我们开办这个栏目，是希望大家能讨论传统艺术那样，对现代艺术展开畅所欲言的学术讨论，文章力避空泛，尽力结合实际。

Traduction : Note de l'éditeur

Interrompue à deux reprises, l'exposition China/Avant-garde accompagnée de coups de feu, d'intimidation, d'arrestations s'est achevée en plein vacarme, ce qui suit sont toutes les petites rivalités aux cinq saveurs[743] *et intensément aigües face à cette exposition. Nous ouvrons cette colonne dans l'espoir que tout le monde puisse discuter comme on discutait sur l'art traditionnel, des discussions académiques franches sur le développement de l'art moderne. Les articles s'efforcent d'éviter les généralités, font tout leur possible pour intégrer la réalité.*

Deux détonations, dernier salut de l'art moderne !

Texte de Li Xianting paru en première page de *ZGMSB* du 13 mars 1989 (nº 1989-11)

"两声枪响:现代艺术的谢幕礼!"

文/栗宪庭

就缺乏一个具有前卫性的指导思想而言，《中国现代艺术展》不具有前卫性。

这个结论的参照系并非西方现代艺术，而是指美术新潮针对中国的新老传统所显示的某种前卫性。就这种意义上，《中国现代艺术展》既失去了'85新潮的那种冲动，又没有为当前现代艺术的发展提出某种预见性的把握。所以大展实质上是一个总结性的回顾展，而急于回顾标志了中国现代艺术中失去生机的一种心态。而且从筹展者到参展者皆以不惜作出妥协为进入中国最高艺术殿堂的条件，反映了一种相当传统的意识。尤其这次展览的一个重要现象是：不少'85新潮重要角色的近作已显露出江郎才尽的迹象，两声枪响就成了新潮美术的谢幕礼。

---

743 *Wuwei*, terme emprunté à la philosophie chinoise, les cinq saveurs : 酸 *suan*, acide ; 甘 *gan*, doux ; 苦 *ku*, amer ; 辛 *xin,* âcre ; 咸 *xian*, salé correspondant aux cinq agents (bois, terre, feu, métal et eau).

唐宋和肖鲁的两声枪响把新潮美术的“临界点”又往前推了一步。“临界点”即前卫艺术家所寻找的强加给社会的新观念和新样式的范围极限。这本身就是一种现代精神，也是中国现代艺术的独特现象。从对社会心态的把握和测试的角度，两枪使大多数作品显得过于学究气和温情色彩了。这个行为被称为艺术和它所获得的意义与它所处环境及时间是分不开的。1.北京的腹地，重要的公共场合，一个敏感的展览，这赋予枪声以震撼力。在这个意义上，整个展览被变成了唐宋、肖鲁这个作品的一个局部。2.在艺术展览上枪击自己的作品，这是艺术行为而非一般破坏活动的区别点之一。3.这仍然是很危险的，在什么程度上把握住犯罪与非犯罪的边界需要精心设计。据作者透露，事件发生、经过和结果，大致与预计相去不远。这种精心设计包含了一种机智，这是从杜尚以后的现代艺术极其关注的东西。4.有人质疑作者系高干子弟，要是一般人就不一样了，这正是设计这次事件的前提。同时引出了一个更深的含义：即这个事件的艺术性还在于检测了中国法律的弹性程度。这也是作者的胆魄和深刻之处。两声枪响标志了中国前卫艺术第一次明确地把体现人的机智作为艺术的追求。它把这种体验与对社会最敏感问题的揭示融为一体，显然比杜尚《泉》仅仅是对社会审美意识的揶揄高出一筹。同时标志了中国前卫艺术的独特性格。

文章刊登于1989年第11期《中国美术报》

Traduction : Deux détonations, le salut final de l’art moderne !

Considérant l’absence d’une pensée directrice avec une qualité avant-gardiste, *China/Avant-garde* ne possède pas cet avant-gardisme. La référence de ce verdict n’est pas du tout l’art moderne occidental, mais désigne une certaine avant-garde que manifeste la nouvelle vague artistique dirigée contre la vieille et nouvelle tradition en Chine. Dans un certain sens, l’exposition *China/Avant-garde* a perdu cette impulsion de la nouvelle vague de 85, il n’y a plus de maîtrise soulèvant certaines perspectives pour le développement de l’art actuel. C’est pourquoi l’exposition est essentiellement une rétrospective-bilan, et ce retour en arrière inquiet indique, dans l’art moderne chinois, un état d’esprit qui a perdu sa vitalité. De plus, de ceux qui ont préparé l’exposition à ceux qui ont participé, sans ménager leur peine, tous se sont mis d’accord sur les conditions pour pénétrer dans le temple suprême de l’art chinois, cela reflète une sorte de conscience relative de la tradition. Surtout le phénomène important de cette exposition est que beaucoup de travaux récents des personnalités importantes de la nouvelle vague de 85 révèlent

déjà des signes qui manifestent une panne d'inspiration, deux détonations sont devenues le salut final de la nouvelle vague.

Les deux détonations de Tang Song et Xiao Lu ont encore poussé d'un cran "le point critique" de l'art de la nouvelle vague. Le "point critique" c'est-à-dire les limites du champ des nouveaux styles et concepts que les artistes d'avant-garde recherchent à imposer à la société. C'est en soi une sorte d'esprit moderne, c'est aussi un phénomène singulier de l'art moderne chinois. En testant et en saisissant la mentalité de la société, les deux coups de feu rendant la grande majorité des œuvres trop sentimentales et pédantes. Cette action a été nommée art et le sens qu'elle a reçu est inséparable du contexte spatio-temporel.

1 - À l'intérieur de Pékin, une situation publique importante, une exposition sensible, cela confère aux détonations la force d'une secousse. Dans ce sens, toute l'exposition est une partie de l'œuvre de Tang Song et de Xiao Lu.

2 - Dans l'exposition les artistes tirent sur leur propre œuvre, c'est une action artistique et l'un des points nécessairement différents des activités de sabotage en général.

3 - C'est toujours très dangereux, à un degré quelconque, la saisie des frontières entre délit et non-délit exige un projet méticuleux. Selon la révélation des auteurs, la production, les moyens et les résultats de l'événement ne diffèrent pratiquement pas de ce qu'ils avaient prévu. Ce projet méticuleux comprend une sorte d'ingéniosité, c'est une chose que l'art moderne après Duchamp suit avec un intérêt extrême.

4 - Certains soupçonnent que l'auteur est un enfant de cadre supérieur, à sa place quelqu'un d'ordinaire ne l'aurait pas fait, c'est une condition préalable du projet de cet événement. En même temps cela dégage un sens encore plus profond : c'est-à-dire la valeur artistique de cet événement dépend aussi du degré élastique de l'examen des lois chinoises. Cela tient aussi à la perspicacité et au courage des auteurs. Les deux détonations sont le symbole de l'art d'avant-garde chinois qui pour la première fois considère explicitement l'ingéniosité incarnée par quelqu'un comme une recherche artistique. Il fond en un tout cette expérience et les proclamations sur les questions sociales plus sensibles, cela est évidemment supérieure à "Fontaine" de Duchamp qui se moque de la mentalité esthétique de la société. En même temps, ils symbolisent la nature singulière de l'art chinois d'avant-garde.

Analyse des détonations au musée des beaux-arts

Article signé Li Yang 力阳, paru en première page du numéro 11 de *ZGMSB*, à droite du texte de Li Xianting, publié le 13 mars 1989.

美术馆枪声析

发生在中国美术馆对电话亭开枪的事件值得在当代史上书写一页。但从一个更高的层次来进行价值判断，则可分析出它的缺陷所在:

一、由于开枪的行为必须与官方的一系列反应过程共同构成、组合后，方能显示它的效果与价值，所以它在精神上不自足的。尽管这是它的独特性所在，但这种独特价值是以损失艺术家的精神独立性为代价的。它还直接引伸出一个文化人的现实观问题。我们必须反思一下，为什么许多采取与现实直接冲突、对抗形式的文学、艺术，一旦人出了国或处境有了明显改变，其作品就会迅速下落，（如《星星画展》），关键就在于它打的焦点太偏重阶段性的现实存在而不是超越性、普遍性的永恒命题。

二、长期以来西方文化学术界抱有一种偏见，认为在社会主义国家只有持不同政见，或带有浓厚对抗当局色彩的政治性文化艺术，而没有与西方同样层次的、那种既关注当代人现实处境，又关注整体人类永恒命运的文化艺术。而美术馆枪声的新闻性，无异于又强化了这一点。所以从客观效果来看，它对我们将来的真正文化取向有一种遮蔽作用。

三、从形式上看，它是一种特权艺术。即：它不是大多数文化艺术创造者们可随意从事的行为，必须是有特殊社会关系的新潮艺术家／他们虽能够在刺激、调动、当局并使自己得以侥幸开脱的过程中揭示出深隐在现实表象下的真实存在境况，（而其它艺术家若从事此行为则会付出毫无意义的重大代价）但仅由于上述的限定，就使他不具有文化上的普遍意义。所以它无法成为我们将来的文化取向。

[说明：唐宋、肖鲁艺术行为枪击电话亭事件——2月4日上午约11时20分，美术馆一楼《中国现代艺术展》展厅里，浙江美术学院参展作者唐宋、肖鲁对自己的作品——《电话》开了两枪。事发后，公安局立即拘 留了作者，并将整个展览关闭。3天后，作者安然获释。作品到此完成了。]

Traduction : Analyse des détonations au musée des beaux-arts

L'incident du tir sur une cabine de téléphone qui s'est produit au musée des beaux-arts mérite d'écrire une page sur l'histoire contemporaine. Mais pour entreprendre un jugement valable d'un niveau plus élevé, on peut analyser en quoi consistent ses défauts :

1 - En fait, l'action de tirer à balle réelle pour marquer sa valeur et avoir l'effet prévu aurait dû être combinée, constituée avec toute la série de réactions des autorités ; à ce titre, on peut dire que cette action n'est moralement pas suffisante en soi. Bien que ce soit le lieu de sa singularité, la valeur de cette singularité a comme prix la perte de l'indépendance morale des artistes. Elle s'étend encore directement à la question du regard de la réalité des

intellectuels. Nous avons besoin d'y repenser un peu, pourquoi beaucoup de gens en art, en littérature adoptent-ils des formes qui résistent, combattent directement la réalité ? Si jamais un auteur sort du pays ou que sa situation change de manière manifeste, alors la cote de ses œuvres chute (comme l'exposition de peintures des Étoiles). La cause cruciale est qu'il se focalise trop sur les réalités d'une existence temporelle, et non sur les thèmes éternels de la transcendance, de l'universalité.

2 - Depuis longtemps, les milieux académiques de la culture occidentale ont un préjugé : ils pensent que dans les pays socialistes il n'y a qu'un art et qu'une culture de nature politique qui soutiennent des vues politiques différentes, ou qui s'opposent intensément aux couleurs des autorités, et qu'il y a pas d'art et de culture qui soient au même niveau que l'Occident, qui attachent la même importance aux situations réelles des contemporains ainsi qu'au destin éternel de l'humanité. Et la nouveauté de la détonation du musée des beaux-arts, sans aucune différence renforce encore ce point. C'est pourquoi d'un point de vue objectif, son orientation culturelle réelle a pour notre avenir un motif caché.

3 - Formellement, c'est un art de privilégié. C'est-à-dire, ce n'est pas une action à laquelle peut s'adonner librement la majorité des créateurs de l'art et de la culture, ils doivent appartenir à la nouvelle vague en ayant des relations sociales particulières. Bien qu'ils puissent dans le processus d'irriter, de déplacer les autorités et en même temps pouvant avec de la chance être eux-mêmes acquittés, ils révèlent la situation authentique profondément dissimulée sous l'apparence de la réalité, mais seulement en raison des limites mentionnées ci-dessus. Quand bien même l'action ne possède pas culturellement un sens universel (et si d'autres artistes s'engageaient dans de telles actions, ils pourraient en payer un prix considérable sans la moindre signification). Aussi cet art ne peut devenir pour l'avenir notre orientation culturelle.

[Explications : L'incident du tir au pistolet sur une cabine de téléphone, performance artistique de Tang Song et Xiao Lu : le matin du 4 février vers 11h 20 [744], au rez de chaussée du musée des beaux-arts, dans le hall de l'exposition *China/Avant-garde*, Tang Song, Xiao Lu de l'institut des beaux-arts du Zhejiang, participants à l'exposition, ont tiré deux coups de feu sur leur propre œuvre *Dialogue*. Après cet événement, la sécurité publique a de suite mis les auteurs en détention et a fermé toute l'exposition. Trois jours après, les auteurs ont été libérés sains et saufs. L'œuvre était ainsi complètement achevée.]

---

[744] L'auteur se trompe sur la date, l'action de Tang Song et de Xiao Lu a eu lieu le 5 février, au cours du vernissage de l'exposition.

Ne pas revenir en arrière

Texte paru dans *ZGMSB* nº 15 du 10 avril 1989, signé par Liu Feng

莫回头

刘枫

“中国现代艺术展”除了本身的严肃意旨和整体的社会效应，它更重要的是反应了新潮美术发展的态势及新潮美术家们的精神状况。实际上，新潮美术家们已永远失去或是“弃绝”了作为数代人精神桎梏——作为避难所的那个“家”。正如杨志麟为该展设计的徽标——回不去了。与‘85、’86相比，该展对人的询问与追求，有强弩之末感。尽管“人”依然是大多数人关注的主题，但人本质的深刻性在一些画家那里已坍塌，变异成了符号化和纯美学的装饰。那种对新奇性无穷尽的追逐，对灼人的刺激性的向往，使一些艺术家处于精神上的贫血状态。而另一些人纠缠于概念和渴望被喝采；从而使作品显得玄冷混浊。所有这一切构成了新潮美术88、89年际在人文精神上整体滑坡的前兆。

当代艺术从“星星美展”的政治热忱延伸而来，大致形成两种流向的格局：一部分艺术家倾心于形式和语言，包括部分观念艺术、行为艺术在内；另一脉络则或强或弱地继续表达了对于人的关注，由“星星美展”的政治层次发展到了生命哲学层次。他们对于人的大痛苦，大恐怖、大欲求的体验与再造，亦有着不同的偏重层次。但对于新潮美术的发展，后一类艺术家具有了我们所最要的东西：生命、人，真诚、希望。

在荟萃于大展中的艺术家里，西南地区的叶永青、张晓刚、毛旭辉等人，以其出色的才情深深切入了个体的梦幻、战栗、与淡漠的精神境界之中，但其生命意识却显得过于安恬。张晓刚的《生生不息的爱》那消沉的色彩，细如游丝的线条、弱不经风的人物，充满了顾影自怜，与世无争的气息。而在叶永青那里，却又展现了一个寂寥、远离的世界，色调与笔触在随意挥洒中透露出某种清心寡欲。（“离开和留驻在草地上的两个人”）

与上述画家的消极淡泊不同，某种直面人生的血性在一些风格、技巧不甚成熟的画家处体现出来。如西藏的曹勇、甘肃的曹涌（“无题”）山东的“世纪末”画会（高兟的“痉挛”）等。

就表现的充分和地道而言，张培力（“X"系列）耿建翌（“第二状态”）方力均（“素描组画”）转为出色。张培力那种在一触即碎的战栗中对死亡的冷酷体验，真实地传达了关于在命幻灭的荒诞感。耿建翌在一组对现实世界龃龉的嘴脸中表达出看破红尘的“超级冷漠”。方力均则以一种不动声色的黑色幽默，描绘了隐没于鲁钝的世俗温情背后某种可笑而又可悲的实在。这些画家的气质极其敏感而脆弱。

在徐冰那里，人生与世纪末的悲剧性已“学究化”得不再能使人获得超升，而是成了精心构架的有关理论的领会。他的“天书”作为一种“还可以继续搞下去”（吕胜中语）的艺术样式，远没有达到或接近西西弗斯推石上山的悲壮境界。孟禄丁同样有很好的教养和领悟，但我们在他一系列借以表达“麻木”、“空虚”、“恶心”这类城市荒诞心态的作品里，透过表面的着力渲染感到作者在小心翼翼护卫者的制作精良，缺乏“失乐园”的毁灭感。这些都标志出“新学院主义”的雅化倾向。

王广义是以超然物外的演示者姿态出现的，这种从容缺乏介入感。从“后古典系列”到“毛泽东”表明他更注重作品的可阐释性和新闻价值。或许他在创造一种更加高尚的艺术观念？

而在具有一种表现主义倾向的作品里，（如潘德海、施本铭、柴晓刚、夏小万、曹丹、丁德福等）则在揭示了现实存在之虚谬、丑恶后，渗透出强烈的对生命、阳刚的追求，对超越的升华的向往。在他们那迸发的朦胧意象里和充溢生命激跃的笔触中，我们看到了真正属于人的艺术的轮廓。（只可惜目前还没有体现出更加整体宏伟的形态）这种艺术是高于风格、题材的美丑苑囿的。关键在于艺术家必须在直面存在的严酷、荒谬的同时又保持生命的勇力与希望。回顾当代艺术中的人文精神从高扬到停滞甚至消逝的事实，我们要强调的是：必须继承和光大彻底的人文精神，莫回头！

Traduction : Ne pas revenir en arrière

L’exposition d’art moderne chinois, (*China/Avant-garde*) excepté le sérieux de ses intentions et son effet social dans sa globalité, ce qui est le plus important c’est qu’elle réponde à la situation du développement de l’art de la nouvelle vague ainsi qu’à l’état d’esprit de ses artistes. En réalité, les artistes de la nouvelle vague ont à jamais perdu ou bien “ont renié” les entraves qu’ils considèrent comme l’esprit de plusieurs générations : cette “famille [*jia* 家]” considérée comme un refuge. Exactement comme le signe du projet de cette exposition de Yang Zhilin : impossible de revenir en arrière. Comparée aux années 1985, 1986, cette exposition semble à bout de ressources sur les interrogations et les recherches concernant l’homme. Bien que “l’homme” soit comme auparavant la question qui retient l’attention de la majorité des gens, la profondeur essentielle de l’homme, chez certains peintres, est en ruine. En se modifiant elle est devenue une symbolisation et une décoration purement esthétique. Cette sorte de quête infinie de la nouveauté, l’attirance pour l’excitation qui dévore les gens d’anxiété, entraine chez certains artistes une anémie spirituelle. Et d’autres personnes se tourmentent avec les concepts et les désirs d’être acclamées ; ainsi faire que les œuvres montrent un trouble profond et froid. Ils sont tous devenus un présage du déclin total sur le plan de l’esprit humaniste de l’art de la nouvelle vague des années 1988, 1989.

L’art contemporain depuis la fièvre politique de “l’exposition des Étoiles” qui s’est prolongée jusqu’à maintenant, forme en gros une structure à deux courants : une partie des artistes admirent la forme et le langage, incluant les sections de l’art de la performance, l’art conceptuel ; l’autre contexte continue d’exprimer tantôt avec force, tantôt avec faiblesse leur attention à l’homme. À partir du niveau politique de l’exposition des “Étoiles”, ils ont développé le niveau de la philosophie de la vie. Ils ont aussi des niveaux d’intérêt différents pour l’expérience et la restauration de la grande souffrance humaine, des

grandes horreurs, des espérances. Mais concernant le développement de la nouvelle vague, l'artiste du dernier type possède ce qui nous est le plus essentiel : la vie, l'homme, la sincérité, l'espoir.

Parmi les artistes rassemblés dans l'exposition, Ye Yongqing, Zhang Xiaogang Mao Xuhui et d'autres de la région du Sud-Ouest avec leur talent remarquable ont pénétré en profondeur les limites mentales oniriques, frissonnantes, et indifférentes, mais leur conscience de la vie semble trop paisible. Les couleurs déprimantes de *Forever Lasting Love* [Éternel amour] de Zhang Xiaogang, les personnages de constitution fragile aux lignes fines comme de la gaze se regardent avec complaisance, avec un goût de vivre en retrait du monde. Et Ye Yongqing a de plus développé un monde lointain, désolé. Les teintes et la touche, dans un maniement aisé, révèlent un certain désir d'ascétisme. (*Deux personnes séparées et restant sur la pelouse*).

Certains peintres, regardant la vie en face, animés d'une ardeur juvénile, dans un style et une technique pas très matures incarnent un désintérêt passif différent du peintre mentionné ci-dessus. Comme Cao Yong du Tibet, Cao Yong du Gansu (*Sans titre*), le salon de peinture *Fin de siècle* de Gao Shen de la province du Shandong (*Spasme*) etc.

Concernant l'abondance et l'authenticité de l'expression, *Série X* de Zhang Peili, *Deuxième attitude* de Geng Jianyi, *Série d'esquisses* de Fang Lijun en deviennent remarquables. Zhang Peili avec ces expériences inhumaines de la frayeur de se briser au premier choc face à la mort, transmet réellement le sentiment d'absurdité des désillusions de la vie. Geng Jianyi, dans un groupe de visages en désaccord avec le monde réel, exprime l'indifférence extrême du dégoût et de la vanité de la vie. Fang Lijun avec un humour noir qui n'a l'air de rien décrit certaines réalités ridicules et lamentables qui disparaissent derrière une tiédeur banale bornée. Le tempérament de ces peintres est d'une sensibilité extrême mais fragile.

Chez Xu Bing, la vie et la tragédie de fin de siècle sont déjà "pédantisées" au point de ne plus donner accès au paradis et sont devenues la saisie des théories concernant les structures minutieuses. Son *Livre du ciel* est comme une sorte de style artistique "que l'on peut toujours poursuivre" (dixit Lü Shengzhong), loin de ne pas avoir atteint ou de se rapprocher de l'état pathétique de Sisyphe poussant le rocher sur la montagne. Meng Luding a de même une éducation et une compréhension parfaites, mais dans sa série d'œuvres qui emprunte comme expression ces genres de mentalités urbaines absurdes telles que l'"engourdissement", l'"inconsistance", la "répugnance", par le lavis d'encre qui exerce une force apparente, nous ressentons la

perfection de fabrication d'une escorte dans l'attention aux détails de l'auteur. Il y manque le sentiment de ruine du "paradis perdu". Tous indiquent la tendance élégante du "nouvel académisme".

Le comportement de Wang Guangyi donne l'impression de vouloir se tenir à l'écart du monde, cette attitude manque d'engagement. Ses œuvres, de la série "Post-classique" à "Mao Zedong", montrent qu'il est plus attentif à l'interprétabilité et à la valeur informative d'une œuvre. Peut-être est-il en train de créer une sorte de concept artistique plus noble ?

Et dans les œuvres qui tendent vers l'expressionnisme (comme Pan Dehai, Shi Benming, Chai Xiaogang, Xia Xiaowan, Cao Dan, Ding Defu etc.), après avoir annoncé l'absurdité, l'illusion, la laideur de l'existence réelle, elles s'infiltrent dans une quête intense de la vie, de la vigueur, dans l'aspiration à une sublimation de la transcendance. Dans leurs idées floues qui jaillissent ainsi et dans leurs touches rapides et bondissantes, débordantes de vie, nous pouvons voir les contours d'un art qui dépend vraiment de l'homme.

(Il est seulement regrettable qu'actuellement il n'y ait pas encore d'incarnation de formes plus totalement grandioses.) Cette sorte d'art est une maîtrise du beau et du laid supérieure au thème, au style. Le point crucial est que les artistes ont besoin de courage et d'espoir pour en même temps faire face à une existence absurde, impitoyable et préserver la vie. La réalité depuis l'élévation jusqu'à la stagnation voire à l'effacement de l'esprit humaniste qui revient dans l'art contemporain, ce que nous voulons souligner c'est : nous devons poursuivre et développer un esprit humaniste qui aille jusqu'au fond des choses, ne retournons pas en arrière !

La roulette et dada

Article publié en première page du *ZGMSB* nº 15 du 10 avril 1989. L'auteur, Liu Xiaochun, est le rédacteur en chef de cet hebdomadaire.

转盘与达达　　刘骁纯

在《转盘系列》中，黄永砯煞费苦心地设计了一个赌具一般的转盘，其艺术行为是画家根据转盘和(骰)子的偶然指令，从指定的颜料瓶中取出指定的画笔将颜料抹到画布上的指定都位。这似乎是个纯粹智力游戏的小发明。

然而，见微而知著，这个小发明比厦门达达那些大而无当的行为重要许多倍。

这是尝试使绘画“与我无关”（黄永砯）的实验，它把艺术创作中本来存在的外在机运的偶然性、非主观性、非目的性进行了极端的夸张。而这种尝试却出现了一系列的巨大悖论：越是要排除作画的主观目的性，便越是强化了转盘设计中的主观目的性；越是夸张了作画中的外在机运，转盘的设计便越是复杂和严密、因而便越要排除外在机运，越是要求作画必然地成为偶然，便越是要求设计能使偶然成为必然；作画越是凭机运的偶然指令，便越是要严格遵循必然程序.....正是在这种偶然与必然的悖论和荒谬中，作品暗含着某种现代机智和现代哲理。

这件作品目前还只能称为小发明，它的不足可以分为两个层面：①设计的不彻底性。转盘未对笔道的粗细、轻重、急缓、长短、形状、走向等作出指令，因此未能更大限度地达到“与我无关”。这大大减弱了荒谬感的强度和力度；②任何创造物一旦降临，它自身都有一个深化、拓展、衍化、升华过程，它是作者追踪自己创造物的生长的逻辑进行再发现、再创造的过程，又是作品完善化的过程。可是惜作者受“反艺术”观念的影响，根本没有进入艺术状态，使作品成为粗陋、小器的示意物，而转盘所潜藏的巨大能量一旦冲，充分释放出来，足可以使作者获得与世界高层次的现代艺术家直接对话的资格。因此，黄永砯当下最紧迫的任务，是从浪费天才、无关宏旨的达达艺术中尽快摆脱出来，投入高水准的现代艺术创造。

“达达该休息了！”——我赞同黄永砯的这一明见。

Traduction : La roulette et Dada　　Liu Xiaochun

Dans “Série Roulette”, Huang Yongping a conçu, en se creusant la cervelle, une roulette qui sert généralement aux jeux d'argent. Dans sa performance artistique, le peintre, en se basant sur les instructions aléatoires de la roulette et du dé, prélève dans des flacons de pigments déterminés des pinceaux déterminés, et frotte les pigments sur la toile aux endroits déterminés. Cela ressemble à une petite découverte ludique d'une pure intelligence [745].

Mais indice révélateur, cette petite découverte a peut-être une double importance, comparée à certaines performances démesurées de Xiamen Dada.

C'est tenter l'expérience d'une peinture qui “n'a aucun lien avec moi” (Huang Yongping), et qui, en prenant des qualités à l'origine extérieures à la création

[745] Sur cette série d'œuvres, cf. Li Shiyan (2014). *Le vide dans l'art du XX*e *siècle. Occident-Extrême-Orient*. Aix-en-Provence : Presses Universitaires de Provence, p. 226 *sqq*.).

artistique, la contingence, la non-subjectivité, l'absence de but, conduit à une exagération extrême. Mais cette sorte de tentative révèle un énorme paradoxe de la série : plus on veut éliminer les qualités du but et du sujet, plus on renforce alors la qualité du but et du sujet dans la conception de la roulette ; plus on exagère [le rôle de] la chance extérieure en faisant la peinture, la conception de la roulette est d'autant plus compliquée et rigoureuse en conséquence il faut encore plus éliminer la contingence extérieure ; plus on exige que faire une peinture devienne inévitablement le résultat du hasard, plus la conception de la demande peut alors faire que le hasard devienne inévitable ; plus on fait une peinture en s'appuyant sur les instructions fortuites de la chance, plus alors on doit suivre strictement une procédure inévitable... C'est précisément dans ce paradoxe du hasard et de la nécessité et cette absurdité, que l'œuvre implique subtilité et philosophie modernes.

Cette œuvre devant nous ne peut en outre n'être qu'appelée une petite découverte, son insuffisance peut se diviser en deux niveaux :

1 - Le manque de radicalité de la conception. La roulette ne commande pas le travail d'orientation, de forme, de durée, de vitesse et de lenteur, de légèreté et de poids, de finesse lors du maniement du pinceau. Ainsi on ne peut atteindre à sa plus grande limite "aucun lien avec moi". Cela affaiblit énormément l'intensité et la force du sentiment d'absurdité.

2 - N'importe quel objet de création si jamais il s'en approche, possède en soi un processus d'approfondissement, d'élargissement, de dérivation, de sublimation. C'est le processus que l'auteur entreprend en suivant la logique du développement de son propre objet de création qui conduit à redécouvrir, recréer. Il est aussi le processus de perfectionnement de l'œuvre. Mais ce qui est regrettable c'est que l'auteur accepte l'influence du concept d'"anti-art", fondamentalement il n'est pas entré dans un état artistique, ce qui fait que son œuvre devient un objet d'intention grossier, chiche. Et l'immense énergie que la roulette renferme, au moindre heurt, est complètement libérée. Elle pourrait suffisamment permettre à l'auteur d'atteindre les capacités requises pour dialoguer directement avec les artistes modernes à un niveau mondial élevé. Ainsi, la mission la plus urgente de Huang Yongping, actuellement, est qu'il doive aussi vite que possible se dépêtrer de l'art dada qui n'a rien d'essentiel, un gaspillage de talent, et s'engager dans une création artistique moderne d'un niveau élevé.

"Dada doit prendre du repos !" : j'approuve cet avis éclairé de Huang Yongping.

Aperçu de l'exposition d'art moderne chinois

Compte rendu signé par Hang Jian 杭间, Cao Xiao'ou 曹小鸥, publié dans *Meishu* 1989-4, p. 5-9.

(Version en anglais dans *Contemporary Chinese Art Primary Documents* de Wu Hung et Peggy Wang (2010, p. 121-126.)

中国现代艺术展侧记

2月5日

这一天对于许多人来说是盼望已久的了。

2月5日正是大年三十，可是来的人仍然很多。唐达成、冯亦代、袁可嘉、冯骥才、张抗抗等文学界的知名人士也来了，他们和美术界人士一起，兴味盎然。

巨幅的黑色展旗挂满了中央大厅，类似交通“不许掉头”标志的展徽衬着白地，格外醒目。这种黑、红、白组成的图案有点悲壮的色彩，却是中国传统典型的颜色。

我在高强等的《充气雕塑》、肖鲁的《对话》和李为民等的《房屋系列》逗留了一会儿，碰到几个熟人，正说间，忽然听到两声巨响，有人断定是《充气雕塑》的气球破了。

很快，消息传来，是肖鲁，一位来自上海的年轻女艺术家，同她的男友唐宋，朝自己的作品《对话》中两个公共电话亭中间的镜面开了两枪，是真枪!

公安局的人来，原来充满戏谑气氛的展厅一下变得十分紧张。按展览组委会规定的原则，是不在展览会场上搞观念和行动艺术的，因此，在开幕式刚开始时，吴山专、王德仁等的行动艺术活动被立即制止了。

展览被通知暂停。参展的各地艺术家和观众云集广场，这时美术馆的铁栅已经关闭，大街上那些为春节忙碌的人们匆匆驻足又匆匆离去，铁栅外围观的人群不断。

筹委们同北京市公安局有关方面的负资人正在大厅旁的会议室紧急磋商;广场上外国驻中国的新闻记者异常活跃，频频采访;国内的记者也非常敏感。广场上的人群成了不断流动的云，哪里有噪动就涌向那里。

下午2时许，当一车防暴警察全副武装急驰而至时，人们哗然，记者的快门声和闪光连续不断，警车很快离去。有两三位个体户送来水果、汽水、面包，声称赞助艺术家，引起艺术家们的欢呼。

铺在广场地上的展旗被通知撤掉，艺术家们似乎有了一种预感，纷纷站在将撤的展旗前拍照留念。

由于“安全”方面的原因，美术馆闭馆三天。下午五时许，艺术家们相继散去。有一位画家当晚打电话给在西德汉堡学习的妻子，他妻子第一句就问:“你们那边出事了?!”

2月10日

重新开馆。由于“枪击事件”所引起的轰动效应，使得再次开展后的观众层次大大丰富了，不但来了文化人，普通群众也纷纷前来。展览筹委会原想搞

一次总结性、回顾性的现代艺术展，带有学术探讨性质，可现在的状况出乎他们的所料，枪响以后的展览变了。

新闻性引起了社会的广泛关注，那些热情的观众甚至还没有走出美术馆的大门，就在那里自发地进行辩论，褒贬不一;新闻单位闻风而动，有的第一次派出，有的是作连续报道，在强大的社会价值判断和传播手段所提供的机遇面前，艺术家受到了冲击和考验。

开幕式那天吴山专的“卖虾”活动，以“美术馆已成为美术品的法院，我要创造一个哪怕是一分钟的美术黑市市场”为由，卖掉了若干虾，他得意洋洋地声称:“在美术馆卖虾我用心良苦”，我对一个艺术理论家说:“以前你们评论我的画，使我出名，今天你们买我的虾回家!”

那位曾在珠峰雪线以上展示艺术行为的王德仁在开幕式上撒了避孕套和硬币后，引起了观众的抗议和同展厅以搞厦门达达著称的艺术家黄永砯的不满(因为避孕套覆盖了他的作品，使他几乎难以认出)，王德仁于是就评论:“黄永砯是一个假达达!”

而组委会则因为王德仁未经允许的违纪行动，责命他写出检查。他写的却是:“彼彼皆是的避孕套与硬币这一交换程序被自由免费领取，是对艺术观念的戏虐。”我疑心“戏虐”应是“戏谑”，但得到证实说不是。

今天来的观众有说:“中国太需要现代艺术了!”有说“一种说不上来的恶心和焦虑”;也有在留言簿上写道:“救救艺术!”

有说“向你们致敬!”，也有说:“这两笔破画还不如我儿子涂的。”

还有想再找张人体看看或是希望在枪声之后再来点别的。

等等。

2月11日

在中央美术学院举行“我的艺术观”座谈会。这是一次纯粹艺术家的聚会，各路“神仙”汇集，观点不同。

偌大的梯形电教室上座无盛席，连过道上也站着人。

我去之前特意读了《北京青年报》上发的《九人百字谈》，从那里面知道了王广义“今年起我的主要工作是清理艺术界由人文热情的无逻辑化所导致的困境。”而张培力则想要“做的大概是类似拔牙手术的事情”，据说那就是他的作品要和观者发生直接的联系。耿建翌是在“一只老鼠从眼前走过”时，“因为没有力气就只能让它走过了。”

黄永砯的话使我读了好几遍，他那“‘创造’的概念必须一再地晒干，不是创造什么，也不是什么创造，以便从此成为别的什么而不是我的什么”，远没有孟禄丁的“要正视困扰画家的矛盾”来的好懂。

进电教室找了个地方坐下来后才觉得空气有些沉闷。平时不拘小节的艺术家今天不知怎么一回事?

有人递条子请徐冰谈谈。

徐冰前不久与他的同事、中央美院的吕胜中一起在美术馆办过一个展览，他的版画《析世鉴──世纪末卷》使他名声大噪，得到新老两代的称赞。

徐冰说:“我的一位画友曾谈到他家乡村里一个‘不平常’的人，他每天必有一段时间到处寻找旧纸，拿到河里洗净，然后一张张裱平，干后取来收集在炕

下，日复一日只是在做而已。我的画友确实是把他当作不正常的人说给我听的，可是这个人的行为让我想了好长时间，后来我想到这是一种气功，一种道的修炼方式。行为的纯度及无功利使心灵坦然澄澈、独处闹市尘俗而超然。这种付出需要对世界大彻大悟的境界，它超越于世俗的急功近利，而获得存在的终极领悟。”

“我极不喜欢徐冰的作品，因为他最传统。”徐冰刚说完，一位包头巾、手里拿着剑的人站起来大声说。

徐冰回答:“对，我追求古典。”

又有人站起责问:“徐冰说的老头洗纸的故事，他的结果是洗完了就放在床底下，仅此而已，而你却认为那是一种很高的修炼方式，相比之下，你却刻了一半字就拿来展出，确问你是什么境界?"

徐冰又平静地回答:“我不如他。”

这时会上的气氛非常热烈，支持徐冰者有之，同情反对意见的人也在下面争论。

此后，类似上述热烈的场面却没有再出现。一些影响较大的艺术家反而在这次会上保持沉默，为什么?

2月13日

今天举行的“中国现代艺术讨论会”，是本次展览一次重要的学术活动。

来自全国各地的美术理论家、美术史家吴甲丰、邵大箴、李松、郎绍君、薛永年、刘晓纯、张蔷、翟墨、皮道坚、彭德、邓平祥、李正天、王林、袁宝林等以及文艺评论家，曾镇南、叶庭芳、作家李陀、香港三联书店董秀玉、江苏美术出版社索菲等都今加了讨论会。会议由高名潞主持。

在画展开幕式前夕，由一些艺术家和评论家组成的评审委员会的巡视中，我听到了如下对话:

“有点进步”。

指《我讲金苹果的故事》问一油画家:“正面女人体是否不能画?”答:“过去不行，现在年青人什么都可以了”。

“嘴里有无具体人物(指二层一幅怪物口中有许多通真人像的作品)，如果有中国的，会侵权。”有人插话:“赢利与否才是侵权的标准”。

“这件作品怎么掉了点东西，是运输中碰掉的吧?"另一人说:“现在的艺术，掉就是不掉，真掉了他也说本来如此。”众笑。

如果说这些零碎却又是最直观的反应，从某种程度上代表了权威和老一代艺术家们的一部分看法，那么中青年一代的艺术家和理论家又是怎样想的呢?

“这次展览带有总结性，对艺术家个人来说冲击力不大，因为许多作者、作品大家都熟悉”。“现代艺术不应只强调民族特点，而应强调与世界艺术同步”。(四川美院王林)

“艺术展许多作品过于粗糙，模仿痕迹重。”(广州美院李正天)

“现代大工业化社会是复制，而不是模仿，模仿已比复制多了一个层次”。(《建筑》顾孟湘)

“究竟是生活现代还是画展现代?”(鲁迅文学院孙津)

“这次展览让人联想起1913年的军械库展览，现代艺术是现代人被传统文明大山压倒后的一种挣脱、哀号。强调地方性是人类必须重视的问题，现代主义是一种文化现象，而不是一种艺术流派”。(北京作协李陀)

“艺术就应该是高级的，而不仅是毛泽东所说的为了劳苦大众，艺术需要阳春白雪，谁看得住就对谁.”（中央工艺美院宿利群)

“现代艺术语言要成为一种国际性的语言，展览是成功的，我认为不能笼统地说展览是攀仿，现代艺术在世界范围内只能一个区域一个区域来。”“向艺术家致敬!”(社科院外国文学研究所叶庭芳］

“中国没有现代艺术，现在是中国几个艺术倒爷在搞‘现代艺术’”。(中国美术报　王端庭)

“没有现代艺术这个气氛，你(指王端庭)也不可能坐在这儿，如果你认为这是侧爷，那么我甘愿做这种倒爷，为什么我们不能“倒”人家的，因为我们从来没有过!”(宿利群)

“应该承认世界和人的现象有些是不可知的，对术品感到看不懂，也是一种懂”。(社科院文学所曾镇南)

顺便还要提到的是，有相当一部分今展的艺术家认为这是一个理论家的会，没有来参加或来了以后没有发表自己的见解。

2月14日

与徐冰、王广义、张培力分别聊天。

徐冰告诉我，那天(指“我的艺术观”座谈会)开完会后觉得很悲哀。“中国前卫艺术尚处在一个浅层次上，相比之下，自己过于书生气，太过于严肃”。

徐冰身上好象有一种说不清楚的东西，很吸引人。他的谈话显得很文弱，这一点与王广义和张培力不同，王广义是坦诚中带点幽默，而张培力则是典型南方的内秀。可是我感觉他们三人中有一点是共同的，即成功是因为找到了一个合适而微妙的“点”，比如雕版造字改造名画和怪异的橡胶手套等，这是一种超越观念之上的天资的产物，也许艺术史留下来的正是这些东西。

我对他们都说，希望听一些不带“理论”的话。徐冰说:“我自己感到满足的是刻字的过程，在过程中我感到了封闭的魅力和自以为的崇高性，这几乎使我陶醉”。

“85、86年时我比较安静，现在好象一下子掉进漩涡，我很难适应，我现在都无法回答:我为什么要刻字?刻这个字有什么意思?”

“我真想再去刻字，不用太动脑子，纯技术性的，不用胡思乱想，很踏实”。

王广义说:“我并不是理性，当时翻西方古典画册，觉得已没有什么可画，只是想修正一下”。

“我是‘还原’，还原成符合原来氛围的东西。《马拉之死》遮蔽了其中许多东西，没有表达出来，悲剧性偏要模糊，才能增加其内涵，这是一种文化上的修正”。

张培力告诉我，他当时一直想找一种形式，来寻求视觉上的冲击力，以打破那些经典认可的东西所形成的惰性，后来在卫生间里发现了他母亲打扫用的乳胶手套，并从中看见了一种深刻的陌生感。

2月17日

15、16日展览又停了三天，据说是美术馆、北京日报、北京市公安局分别接到用报纸上剪下来的铅字拼贴的一封匿名信：马上关闭中国现代艺术展，否则将在中国美术馆三处设引爆炸弹。

经检查却是一场虚惊。今天又是再次开展后的第一天，美术馆门口排起了存包的长龙，门口多了保安警察。

记得展览筹委会誉中有人叹道："中国现代艺术展"真是个难产儿！

而那个最早的"肇事者"、"枪击事件"的主角肖鲁和她的朋友唐宋却已经启程回南方，他们留下了纸条请人告知与众：

"作为中国现代艺术展开幕当天的枪击事件的当事人，我们认为这是一次纯艺术的事件，我们认为作为艺术本身是会具有艺术家对社会的各种不同的认识，但作为艺术家我们对政治不感兴趣，我们感兴趣的是艺术本身的价值和社会价值，以及用某种恰当的形式进行创作进行更深刻认识的过程"。

对肖鲁和唐宋的行为的艺术评价，可能还要等更远的将来，但中国的社会现实却使他们成为新闻人物，不知道这是否是他们的初衷还是苦衷。

时代的气息、各种各样的情绪，我们都感受到了，范迪安的一段带有使命感的话说的十分中肯：

"无论对中国当代前卫美术产生怎样的悲剧式局限感，在如此多磨难的国度里、在愈发晕眩的无暇于文化的衣食竞争中，有这么一批人执着地以造型方式探求人的精神归宿，是这展览会向社会的提醒"。

虽然现在不时兴提什么使命感了。

Traduction : Aperçu de l'exposition d'art moderne chinois

En-tête de l'éditeur 编者

L'exposition d'art moderne chinois s'est tenue du 5 au 19 février au NAMOC. Une exposition catastrophique avec aussi des controverses sur le plan artistique. Ce numéro publie ce reportage sur le vif, afin que les nombreux lecteurs comprennent certaines conditions de l'exposition. Ce numéro publie des articles concernant les appréciations différentes sur le plan artistique de cette exposition, ainsi que les réflexions et l'analyse de la nouvelle vague en Chine contemporaine.

Texte :

5 février

C'est un jour qui, pour de nombreuses personnes, était attendu depuis longtemps.

Le 5 février était exactement la veille du nouvel an, mais les gens présents étaient nombreux. Les célébrités du monde littéraire Tang Dacheng, Feng Yidai, Yuan Kejia, Feng Jicai, Zhang Kangkang etc. étaient aussi venues,

ensemble avec les personnalités du milieu de l'art, elles montraient leur réel intérêt.

D'immenses bannières de couleur noire étaient suspendues partout dans le hall central. L'emblème de l'exposition, qui ressemblait au signe "interdiction de faire demi-tour" des panneaux de circulation, en faisant ressortir le fond blanc, attiraient spécialement les regards. Ces couleurs un peu solennelles et pathétiques du dessin, noir, blanc et rouge sont cependant aussi les couleurs typiques de la tradition chinoise.

Je me suis arrêté devant *Sculpture gonflée* de Gao Qiang etc, *Dialogue* de Xiao Lu et *Série de maisons* de Li Weimin etc., rencontrant plusieurs connaissances, pendant que j'étais en train de parler, soudain, j'ai entendu deux bruits forts, quelqu'un a affirmé que c'était les ballons de *Sculpture gonflée* qui avaient éclaté.

Très vite, l'information est arrivée, c'était Xiao Lu, une jeune artiste femme venue de Shanghai, avec son ami Tang Song qui avaient tiré deux coups de feu dans le miroir situé entre deux cabines de téléphone de leur propre œuvre *Dialogue*, c'était un vrai pistolet !

Quelqu'un du bureau de la sécurité publique est arrivé. Au départ dans le hall d'exposition l'atmosphère était plaisante, tout à coup le public est devenu très nerveux. Selon les principes du règlement du comité d'organisation de l'exposition, on ne faisait pas d'art conceptuel ou d'action sur le lieu de l'exposition, en conséquence, dès le début de l'inauguration, les performances de Wu Shanzhuan, Wang Deren et d'autres ont été immédiatement interdites.

L'exposition a été suspendue. Les artistes de toutes les régions qui participaient à l'exposition et les spectateurs se sont rassemblés en foule sur l'esplanade. À ce moment, les grilles du musée avaient été fermées. Sur l'avenue, tous les gens qui s'affairaient pour le nouvel an, s'arrêtaient précipitamment puis repartaient en hâte, une foule s'attroupait et regardait en permanence de l'extérieur des grilles. Les responsables des parties concernées, organisateurs et bureau de la sécurité de Pékin se sont consultés en urgence dans la salle de conférence à côté du grand hall. Sur l'esplanade, des journalistes étrangers résidant en Chine étaient extrêmement animés, faisant maintes et maintes interviews. Les journalistes chinois étaient aussi très sensibles. La foule présente sur l'esplanade était devenue un nuage en flux continu, un mouvement surgissait dès qu'il y avait des éclats de voix.

Vers 14 heures environ, quand une brigade anti-émeute armée jusqu'aux dents est arrivée à toute vitesse, les gens ont protesté, avec en continu le bruit des obturateurs et les flashs des journalistes, les cars de police sont partis

très vite. Deux, trois commerçants ont offert des fruits, des sodas, du pain, affirmant soutenir les artistes, ce qui a provoqué les acclamations de ces derniers.

Les bannières de l'exposition qui avaient été décrochées par notification, ont été étalées sur l'esplanade, les artistes, comme s'ils avaient eu un pressentiment, les uns après les autres debout devant ces bannières qui allaient être enlevées, avaient fait des photographies pour en garder un souvenir.

Pour raison de "sécurité", le musée resta fermé trois jours. Vers 17 heures, les artistes, les uns après les autres ont quitté les lieux. Un peintre a le soir même téléphoné à sa femme qui étudiait à Hambourg, en Allemagne de l'Ouest, la première question de sa femme fut : "Qu'est-il arrivé, là-bas?!"

10 février

Réouverture du musée. En raison de la réaction sauvage qu'entraîna "l'incident des coups de feu", le public après cette deuxième ouverture était beaucoup plus abondant, non seulement les professionnels de la culture sont venus mais aussi des foules de gens ordinaires se sont succédé. Le comité de préparation de l'exposition au début avait pensé faire une exposition d'art moderne qui soit un résumé, une rétrospective, ayant une nature exploratoire et académique, mais les conditions actuelles avaient dépassé ce qu'ils avaient prévu, l'exposition avait changé après les coups de pistolet.

La nouvelle dans les médias avait entraîné une vaste attention de la société, ces spectateurs enthousiastes, même s'ils n'avaient jamais franchi la porte du musée des beaux-arts, étaient alors venus là débattre spontanément, appréciant et donnant des avis différents. Les médias étaient entrés en action sans délai, certains étaient envoyés pour la première fois, certains faisaient des reportages en continu. Face à l'opportunité qu'offraient les médias et les formidables jugements de valeurs sociales, les artistes ont reçu un choc et ont été mis à l'épreuve.

Ce jour de l'inauguration, l'action de "vendre des crevettes" de Wu Shanzhuan avait comme mobile de prendre "le musée comme un tribunal pour juger les œuvres d'art, j'ai voulu créer, même si c'était pour une minute, un marché noir de l'art". D'avoir vendu un certain nombre de crevettes, il déclarait au comble de la joie "Je me suis donné beaucoup de mal pour vendre des crevettes dans le musée, j'ai dit à ce théoricien de l'art « avant vous commentiez ma peinture, me rendant célèbre, aujourd'hui vous achetez mes crevettes et les emportez chez vous ! ».

Wang Deren qui avait déjà réalisé une performance sur la ligne de neige du mont Everest a éparpillé des préservatifs et des pièces de monnaie, entraînant la protestation des visiteurs et le mécontentement de l'artiste Huang Yongping, le fondateur de Xiamen Dada qui exposait dans la même salle, (parce que les préservatifs en recouvrant son œuvre, la rendaient difficilement reconnaissable), Wang Deren a fait alors comme commentaire : "Huang Yongping est un faux dadaïste !".

Quant au comité d'organisation, il ordonna à Wang Deren d'écrire une auto-critique, parce que celui-ci en commettant une action non autorisée, avait violé la discipline. Mais il écrivit ceci : "Tous ces préservatifs et ces pièces de monnaie, ce processus d'échange par un retrait libre et gratuit, c'est un jeu cruel envers l'art conceptuel". Je soupçonne que "jeu cruel" doit être "plaisanterie", mais ce n'est pas dit que j'arrive à le confirmer. [*xinüe* "戏虐" *xixue* "戏谑", les deux caractères se distinguent par la clé (ndtr.)]

Parmi les spectateurs venus aujourd'hui, certains ont dit : "La Chine a vraiment besoin de l'art moderne !" D'autres ont dit "un dégoût et une angoisse impossibles à dire", certains aussi ont écrit dans le livre d'or "Aidez l'art !", d'autres ont dit "Salut à vous !", et aussi "Ces deux peintures nulles ne valent pas les gribouillis de mon fils".

Il y avait aussi des gens qui souhaitaient voir des nus ou qui espéraient d'autres incidents après les coups de pistolet...

11 février

À la CAFA se tient le symposium "Mon point de vue artistique [*Wo de yishu guan* 我的艺术观]". C'est la première rencontre d'artistes purs, un rassemblement d'"immortels" variés, avec des points de vue divergents.

La si grande salle audiovisuelle en forme de trapèze était pleine, toutes les chaises étaient prises, des personnes les unes derrière les autres se tenaient debout dans le passage.

Avant, j'ai intentionnellement lu "Conversations de cent caractères par neuf personnes", publié dans *Beijing Qingnianbao* [Jeunesse de Pékin], j'y avais appris que Wang Guangyi : "À partir d'aujourd'hui, mon travail principal est d'arranger le désordre du monde de l'art amené par l'enthousiasme illogique de l'humanisme"; et Zhang Peili souhaite que "son travail soit en général comme l'arrachage d'une dent", selon lui, ses œuvres doivent produire une relation directe avec le spectateur. Geng Jianyi voyant "une souris passer devant lui", "comme il n'a aucune force, il ne peut que la laisser passer."

J'ai relu un bon nombre de fois les paroles de Huang Yongping, son "concept de 'création' doit être exposé à maintes reprises, ce n'est ni créer quelque chose ni quelque chose qui crée, pour qu'ainsi, en devenant quelque chose d'autre, ce n'est plus à moi". De loin il n'y a pas plus facile à comprendre que "il faut regarder en face les contradictions qui ennuient les peintres" de Meng Luding.

En entrant dans la salle audiovisuelle, ce n'est qu'après avoir cherché un endroit pour m'asseoir que j'ai trouvé l'atmosphère un peu lourde. Aujourd'hui je ne sais pas ce qui est arrivé à ces artistes d'ordinaire si désinvoltes.

Quelqu'un a passé une note à Xu Bing, l'invitant à prendre la parole.

Xu Bing avait récemment fait une exposition au Musée des beaux-arts avec son collègue Lü Shengzhong de l'Académie des beaux-arts. Sa gravure "Un miroir pour analyser le monde : Rouleau de Fin de siècle" ["*Xi shi jian : shijimi juan*"《析世鉴—世纪末卷》] lui avait gagné un grand respect, obtenant des louanges de la jeune et de l'ancienne génération.

Xu Bing dit : "un de mes amis peintres m'a parlé d'un original de son village natal. Chaque jour, à un moment, il avait besoin de chercher partout des vieux papiers. Il les lavait dans le fleuve, ensuite il les collait feuille par feuille, puis après séchage, il les rassemblait sous le *kang*. Jour après jour, il ne faisait que ça. Mon ami peintre le considérait vraiment comme quelqu'un d'anormal. Mais le comportement de cette personne m'a fait réfléchir pendant longtemps. Ensuite j'ai pensé que c'était une sorte de *qigong*, un moyen de pratiquer le Dao. La pureté de l'action et son inefficacité rendent l'esprit calme, limpide, elle isole et détache de l'animation de ce bas monde. Cette dépense nécessite un état d'une profonde conscience du monde, qui transcende la recherche des succès rapides et des profits immédiats de l'homme du commun et gagne une compréhension ultime de l'existence." Xu Bing venait de finir de parler, un homme coiffé d'un turban, tenant une épée à la main, se leva et dit d'une voix forte : "Je n'aime pas du tout le travail de Xu Bing, parce qu'il est trop traditionnel".

Xu Bing répondit : "Oui, je recherche le classique."

Une autre personne se leva et demanda des explications : "l'histoire du vieux qui lave les papiers dont a parlé Xu Bing, le résultat est que dès qu'il a fini de les laver, il les met sous son lit et c'est tout. Mais toi, tu penses que c'est une sorte d'ascèse. En comparaison, tu graves la moitié d'un caractère et tu l'exposes, lui demandant explicitement dans quel monde il était.

Xu Bing répondit calmement "Je lui suis inférieur".

À ce moment l'atmosphère de la salle était surchauffée, ceux qui soutenaient Xu Bing, ceux qui avaient de la sympathie pour le contradicteur ont aussi bassement polémiqué.

Après, il ne se passa plus rien de tel dans la salle surchauffée. Quelques artistes relativement influents ont gardé le silence, pourquoi ?

13 février

Ce jour s'est tenu le symposium de "l'art moderne chinois", c'est la première activité académique importante de cette exposition.

Théoriciens de l'art, historiens de l'art venus de toutes les régions de Chine Wu Jiafeng, Shao Dazhen, Li Song, Lang Shaojun, Xue Yongnian, Liu Xiaochun, Zhang Qiang, Zhai Hei, Pi Daojian, Peng De, Deng Pingxiang, Li Zhengtian, Wang Lin, Yuan Baolin... ainsi que les critiques littéraires, Zeng Zhennan, Ye Tingfang, l'écrivain Li Tuo, Dong Xiuyu des éditions Sanlian de Hong Kong, Suo Fei des éditions des beaux-arts du Jiangsu, tous ont rejoint le symposium aujourd'hui. La conférence était présidée par Gao Minglu.

La veille de l'inauguration de l'exposition, j'ai entendu le dialogue suivant au cours de l'inspection par le comité d'évaluation, composé d'artistes et de critiques :

- Il y a quelques progrès.

Désignant la peinture à l'huile *Je raconte l'histoire des pommes d'or* [*Wo jiang jin pingguo de gushi* 《我讲金苹果的故事》[746]", quelqu'un demande à un peintre :

- "Est-il permis de peindre un nu au premier plan ? Réponse : "Dans le passé, non, maintenant les jeunes peuvent faire ce qu'ils veulent".

- Dans la bouche, il y a des portraits réels ou non (désignant une œuvre du deuxième étage avec beaucoup de portraits de personnes réelles dans la gueule d'un monstre[747]), s'il y en a qui sont chinois, cela pourrait être illégal. Quelqu'un s'est interposé :

- "Le critère du délit est seulement si on en tire ou non un bénéfice".

---

[746] Il s'agit d'une toile mesurant 129 x 172 cm de Liu Yi 刘溢, vendue aux enchères en 2006 chez Baoli pour une somme de 1,375,000 RMB, soit l'équivalent de 180 000 euros, plus de deux fois son estimation.

[747] Il s'agit d'une œuvre de Cao Yong 曹涌, peinture à l'huile et collage, qui a pour titre *Tragédie moderne nº 2*, [*Xiandai beiju tushi zhi er* 《现代悲剧图式之二》], qui appartient à un collectionneur privé Zhang Yufang 张雨方. Cette œuvre a été reproduite en couleur dans le numéro d'avril de *Meishu*, mais non dans la plaquette de l'exposition. Les "portraits" sont en fait des images découpées dans des magazines. On y voit la Joconde.

“Il manque quelque chose à cette œuvre, ça s’est perdu pendant le transport ?” Une autre personne a dit : “L’art actuel, ce qui manque ne manque pas, si c’est perdu pour de vrai, l’artiste dit quand même qu’à l’origine c’était comme ça.” Tout le monde se mit à rire.

Si on considère que ces quelques fragments sont des réactions directement observées, à un certain degré, ils sont représentatifs d’une partie des points de vue des autorités et des artistes de l’ancienne génération, alors comment pensent les artistes et les théoriciens des générations jeunes et moyens jeunes ?

“Cette exposition fait un bilan, pour les artistes individuels, l’impact n’est pas bien grand, parce que beaucoup d’auteurs, d’œuvres sont connus de tous”. “L’art moderne ne doit pas seulement souligner les particularités nationales, mais aussi sa coordination avec l’art mondial”. (Wang Lin, SFAI).

“Beaucoup d’œuvres dans l’exposition sont trop grossières, avec d’importantes traces de copie.” (Li Zhengtian de l’Académie des beaux-arts de Canton).

“La société moderne industrialisée est dans la reproduction, pas dans la copie. La copie est déjà à un niveau plus compliqué que la reproduction”. (Gu Mengxiang de la revue “Architecture”).

“À la fin, c’est la vie qui est moderne ou les œuvres exposées qui sont modernes ?” (Sun Jin, institut de littérature Lu Xun) [748].

“Cette exposition fait que l’on pense par association d’idées à Armory Show de 1913. L’art moderne est une sorte de libération, de cri de douleur d’un homme moderne écrasé sous le poids de la civilisation traditionnelle. Souligner les caractéristiques locales, c’est une question que l’humanité doit prendre au sérieux. Le modernisme est un phénomène culturel, il n’est pas un genre artistique”. (Li Tuo l’association des écrivains de Pékin).

“L’art doit être d’un haut niveau, et pas seulement réconforter les masses populaires comme le disait Mao Zedong, l’art doit être de qualité supérieure, il répond à quiconque est capable de le comprendre”. (Su Liqun, CAFA).

“Le langage de l’art moderne doit devenir un langage international, l’exposition est un succès. Je pense qu’on ne peut pas dire en gros que l’exposition a recours à l’imitation, l’art moderne à travers le monde ne peut surgir que de région en région.” “Saluons les artistes”. (Ye Tingfang, laboratoire de recherche en littérature étrangère de l’institut des sciences sociales).

---

[748] Cet institut créé après la fondation de la RPC en 1950 forme les écrivains, il est situé à Pékin. À ne pas confondre avec l’Académie Lu Xun (*Lu Xun meishu xueyuan* 鲁迅美术学院) une académie des beaux-arts créée à Yan’an en 1942 puis déplacée à Shenyang dans la province du Liaoning.

“La Chine n’a pas d’art moderne, il n’y a maintenant en Chine que quelques grands profiteurs qui sont en train de faire de ‘l’art moderne’.” (Wang Duanting de *ZGMSB*).

Désignant Wang Duanting, “Cette atmosphère n’existe pas dans l’art moderne, si tu crois que ce sont des profiteurs, tu ne peux pas t’asseoir ici, je veux volontiers en être un, pourquoi ne pouvons nous pas être des gens qui “profitent”, parce que nous ne l’avons jamais fait.” (Su Liqun)

“Nous devons admettre que certains phénomènes du monde sont inconnaissables chez les gens, ressentir de l’incompréhension devant une œuvre d’art, c’est aussi une sorte de ‘compréhension’”. (Zeng Zhennan, institut de littérature de l’Académie des sciences sociales).

Ce qu’il faut encore mentionné c’est qu'un certain nombre d’artistes exposés, pensant que c’était une rencontre de théoriciens, ne sont pas venus participer à la discussion, ou arrivés après, leurs points de vue n'ont pas été publiés.

14 février

J’ai eu des discussions séparées avec Xu Bing, Wang Guangyi, Zhang Peili.

Xu Bing m’a informé ce jour-là (désignant le symposium “Mon point de vue artistique”) qu’il a commencé, après la réunion, à se sentir très mal. “L’art d’avant-garde chinois est encore à un niveau superficiel, par comparaison je suis trop livresque, trop sérieux.”

Xu Bing semble avoir quelque chose d’indéfinissable, il est très intéressant. Ce qu’il dit paraît très raffiné, sur ce point il est différent de Wang Guangyi et de Zhang Peili. Wang Guangyi, dans sa franchise, apporte un peu d’humour, et Zhang Peili a l’intelligence discrète typique des gens du Sud. Mais je pense que les trois ont des choses en commun, c’est-à-dire qu’ils doivent leur succès à ce “point” adéquat et subtile qu’ils ont trouvé, par exemple, les caractères en xylographie, la transformation de peintures célèbres et les étranges gants en latex... Ce sont des productions de leurs talents naturels qui transcendent les concepts, peut-être que ce sont précisément ces choses que l’histoire de l’art gardera.

Je leur ai dit à tous, j’espère entendre un discours qui ne soit pas trop théorique. Xu Bing a dit : “ce qui me donne satisfaction, c’est la démarche de graver des caractères, dans ce processus, je ressens un charme clos et ce que je considère comme le sublime, c’est presque ‘enivrant’”.

“En 1985, 1986 j’étais plutôt calme, maintenant il me semble que je suis emporté tout d’un coup dans un tourbillon, c’est très difficile de s’adapter, je

suis maintenant incapable de répondre : pourquoi je dois graver des caractères ? Quel sens y-a-t-il à graver ces caractères ?"

"Je pense vraiment continuer à graver des caractères, je n'ai pas besoin de trop réfléchir, une technique pure, pas besoin de songes creux, c'est très solide."

Wang Guangyi a dit : "je ne suis pas du tout rationnel, quand je feuillète les peintures classiques occidentales, je sens qu'il n'y en a aucune que je pourrais peindre, je voulais seulement les corriger un peu". "Je suis un 'restaurateur', je restaure les choses conformément à l'atmosphère d'origine. *La mort de Marat* dissimule en elle beaucoup de choses, elle n'exprime rien, la tragédie est absolument ambiguë, on ne peut qu'ajouter son contenu, c'est une sorte de correction culturelle".

Zhang Peili m'a dit qu'alors qu'il pensait continuellement à chercher une forme pour explorer son impact visuel, pour casser l'inertie qui prend forme dans les choses que les classiques approuvent, ensuite il a trouvé dans la salle de bain les gants en latex que sa mère utilise pour le ménage, et en les voyant il a eu un profond sentiment d'étrangeté.

17 février

Les 15 et 16 février l'exposition a encore été fermée trois jours. À ce que l'on dit, le NAMOC, le *Quotidien de Pékin*, le bureau de la sécurité publique de Pékin ont respectivement reçu une lettre anonyme avec des caractères collés, découpés dans des journaux : "Fermer de suite l'*exposition d'art moderne chinois*, sinon on fera exposer les trois bombes placées dans le NAMOC".

Après inspection, c'était une fausse alerte. Aujourd'hui c'est de nouveau le premier jour après la réouverture, il y a une longue queue en ordre à partir du contrôle des sacs à l'entrée du musée, avec beaucoup plus de policiers de la sécurité à l'entrée.

Je me souviens que quelqu'un du comité de préparation avait soupiré "*China/ Avant-garde* a vraiment accouché dans la douleur" !

Xiao Lu et son ami Tang Song, les protagonistes de l'incident du coup de pistolet, ces premiers fauteurs de troubles, étaient repartis dans le Sud, ils avaient laissé un papier pour informer le public : "En tant que responsables de l'incident du coup de feu au moment de l'inauguration de l'exposition *China/ Avant-garde*, nous pensons qu'il s'agit d'un incident purement artistique. Nous pensons que l'art possède en lui les diverses connaissances des artistes sur la société, mais en tant qu'artistes nous n'avons aucun intérêt pour la politique. Ce qui nous intéresse ce sont les valeurs artistiques et sociales de

l'art lui-même, et avancer plus profondément dans le processus de connaissances en entreprenant des créations avec certaines formes appropriées," [749].

Pour apprécier le happening de Xiao Lu et Tang Song, peut-être faudrait-il attendre un avenir encore lointain, mais la réalité de la société chinoise fait qu'ils sont devenus des personnages à la une. Je ne sais pas s'il s'agit ou non de leur intention initiale ou d'une intention intime.

Toutes sortes d'émotions, de saveurs de l'époque, nous les avons ressenties, le discours très responsable de Fan Di'an fut très pertinent :

"Quelle que soit la limite même tragique qu'on ait ressentie de l'art contemporain d'avant-garde chinois, dans une nation qui a autant souffert, dans une compétition pour le confort matériel qui ne laisse aucune place pour la culture, ce qui donne encore plus le vertige, c'est qu'il y a un groupe d'artistes qui, avec persistance, avec des moyens de créations, recherchent un lieu de repos spirituel. Cette exposition lance à la société un signal d'alerte."

Même si c'est passé de mode de promouvoir le sens d'une quelconque mission.

---

[749] Il existe d'autres versions du texte de Xiao Lu et de Tang Song :

Meishu 1989-4 p. 9 : 作为中国现代艺术展开幕当天的枪击事件的当事人，我们认为这是一次纯艺术的事件，我们认为作为艺术本身是会具有艺术家对社会的各种不同的认识，但作为艺术家我们对政治不感兴趣，我们感兴趣的是艺术本身的价值和社会价值，以及用某种恰当的形式进行创作进行更深刻认识的过程'。

Dans Lü Peng (Vol 2, p. 794) : 作为(枪击事件)当事人，我们认为这是一次纯艺术的事件。我们认为艺术本身是含有艺术家对社会的各种不同的认识的，但作为艺术家我们对政治不感兴趣，我们感兴趣的是艺术本身的价值，以及用某种恰当的形式进行创作、进行认识的过程'。

Interview de Gao Minglu

Article de *Jiangsu Huakan* 1989-4 p. 11-16

Version originale (accessible sur le blog de Gao Minglu <http://blog.sina.com.cn/s/blog_5ef4c8690100cem7.html>. Consulté le 22 juillet 2012.

此文是《江苏画刊》记者南沙在1989年2月“中国现代艺术展”展出期间采访作为展览筹委会负责人的作者时的记录。

记者(以下简称记): 请问何时开始筹办大展的?

高名潞(以下简称高): 这个展览最初是在1986年召开的“珠海会议”(注)上提出的, 当时定名为“全国青年美术家学术交流展”, 初步安排在北京农展馆展出。但后来因为政治形势的变化搁浅了, 停了一段时间后又重新提议筹办, 然而组织方式以及宗旨与原先预定的不太一样。从产生动机到现在真正落实, 已经历了两年半的时间。

记: 展览的展出方向是什么?或者说有无主题和宗旨以提倡你们的意向?

高: 展览的基本倾向可以说是“现代艺术”, 它并没有一个明确提出的主题, 但有一个宗旨, 即通过展出对’85美术运动以来, 全国范围内的现代艺术探索作品进行一次总结性的检阅, 坚持前卫性、学术性以及回顾性的原则。当然回顾作品参展数量很少, 主要是近期的新创作。

记: 虽然此展欲求一种冲击性, 但它毕竟也是全国范围的大展, 请问组织方式与四年一次的全国美展有何区别?

高: 与全国美展不一样的, 首先在于它是由民间筹办的。虽然组织方式是有几个文化单位共同主办, 筹委会中也有主办单位的代表, 但更多的自主权在于筹委会的成员, 而不在官方的单位。特别是筹委会主要是由有经验的青年艺评家组成, 他们评选作品时比较审慎和富有宽容度, 而不像全国美展那样, 地方美协推荐上报, 层层判定, 对作品干预较多。这种直接与艺评家见面的方式也体现了我们的宗旨。

记: 展览通过何种途径和方式邀请征集作品参展?

高: 主要有两条途径。一是筹委会成员都是参与新潮运动的艺评家和专业报刊编辑, 他们根据近几年报刊发表的作品, 掌握着一些活跃分子的基本情况, 并邀请他们参展; 二是通过启事的方式在全国范围内征集, 从寄来的大批幻灯片和作品计划中, 挑选相对成熟的作品和作者参展。

记: 筹委会评选作品是以什么作为入展标准的?

高: 最基本的原则是作品要具有现代意识。这一方面是指艺术观念, 包括对艺术的理解上要力求反叛以往因袭的观念, 具有新思维和新解释, 以及内容上要体现出中国特定境况下的文化和艺术家自身生存状态的真切感受; 另一方面则指艺术手法上的求变。

记: 自’85美术运动以来, 对新潮艺术的发展情况褒贬不一, 此展作为实绩的检阅, 你认为有无明显的区别和变化?

高：’85美术运动是自发产生的文化现象，加之艺评家和一些报刊的倡导，形成了艺术主张和创作手法各具特色的多元局面，至今也有三年多的时间了。这其中无疑有很多变化，但从目前展览看，大格局上没有过多的变化，但微妙的改观这些年一直没有停止过。局部思潮不断碰撞的结果，是相互之间从对抗状态中转化为渗透。比如“理性绘画”原先是追求带终极意义的东西，个体体验被统辖于永恒的状态中，但它又必须通过个体独特的体验才能完成，因此它的一部分便有了汲取“生命绘画”因素的兆头；而以西南地区为主要代表的“生命绘画”，逐渐由强调个人体验进入超越纯粹个人的阶段，深化的结果便开始关注自然意识状态，这种状态很自然带有浓厚的宗教感，归结为一种“大我”的思考，恰好与“理性绘画”殊途同归。如果不是“反对资产阶级自由化”的风波使新潮艺术的发展进入一个暂时的低潮阶段，两者之间的互流是很有可能的，互流本身即是一个深化过程。所以，现代艺术的发展如果没有来自客观因素的干扰，可能会比现在的情形还要好。但我个人看，展览的整体气氛还是不错的。

记：前卫性作品是否在近期有所加强？

高：起码这种心理状态在加强。对此，积极的因素在于，艺术家企图不断地反思自己，超越自己，以求新面貌的出现；消极的作用在于其中不免会带有急功近利的弊病。最显然的现象是，以架上绘画见长的“理性绘画”作者，有许多朝着观念艺术方向发展，他们通过一系列的表现超越了纯粹的绘画，整个心理状态似乎想修正自己的过去，调整到更彻底的艺术方位上去。但我们应该注意到这种超前心态的负面影响，艺术家们不容易在原先的基点上深化，树立有建构意义的东西。

记：此展的作品均可出售，请问筹委会评选作品时是否考虑到商业化的问题？

高：对我们评选作品本身来说，没有考虑商业化的问题。我觉得中国现代艺术自1985年以来，实际上应属于“精英文化”的范畴，由于这样的原因，便不能与一般的商品艺术相提并论，它会因为社会对它的陌生不太容易一下子进入商品流通的行列。但我们也注意到，现代艺术如果能够进入整体的经济系统中，无疑有助于艺术的发展，对之，我们的回答已经在出售作品的形式中体现出来。

记：面对目前商业化浪潮对社会的日益侵入，是否会影响到中国现代艺术的创作态度和质量而产生危机？

高：实际上已经影响了。前一段时间，有许多画家为了维持自己的创作和生活，已经花了很多精力去挣钱，即使那些埋头苦干的艺术家也不例外地受到感染。不过，商业化现象的出现，某种意义上说是对新潮本身来了一次清洗，它自行淘汰了那些过分关注物质化的不坚定者。但其中不乏包括着这样一些有战略眼光的人，他们想通过经济的实力支持现代艺术的稳定发展。另外，商业化问题的出现，有可能在不远的将来，使现代艺术在商品流通中得到社会的传播。

记：筹办大展的经费来源是如何解决的？

高：基本上靠民间资助形式筹款。筹委会联系了许多企、事业单位，以求在互惠的基础上的后援，因为时间的短促，国家投资额收缩等原因，给这次筹款带

来意想不到的麻烦和困难，但最后还是在一些志同道合的朋友们的支持和共同努力下办妥了。

记：有多少艺术家参加了这次展出?大展入展作者在全国各地区的分布情况如何?

高：有186位艺术家参加了这次展出，至于全国范围内的分布，除了新疆、广西、宁夏、青海、吉林以外，其它各地区都有作者参展。当然沿海地区尤其是江浙一线以及北京等地，因为文化比较先进，作者也相对多一些。

记：中国因为时空和历史的客观原因，公众接受现代艺术的层次不太普遍，前卫艺术的前景是否乐观?

高：我认为是乐观的。因为自’85美术运动以来，我曾被邀请到艺术圈以外的地方，诸如大学、科技界、经济界的单位作系统介绍，与艺术界的有些指责恰恰相反，他们对这些作品持非常欢迎的态度。他们往往不关心其中的艺术性本身，而比较注意隐含于作品中的想法和内容，将之视作文化传播予以接受，有这样的观众群存在应该说前景是比较可观的。再者，我们应注意到，艺术家们的素质还是不错的，关键在于心理状态的稳定性。如果这方面的锻炼加强，又有良好的经济投资环境，我相信会有好的发展。

记：可以说此展是首次以公开的姿态展出了近几年出现于大陆的现代艺术作品，请问筹办过程中是否存在来自官方的压力?

高：所谓的压力，我理解你可能是指来自国家意识形态的控制。我以为，这主要与政治气候与时局有关，如果社会处于变化和动荡时，必然会影响到新艺术的探索。在“反对资产阶级自由化”期间，现代艺术受到一些非难，理由是某些人认为它与社会主义格格不入。在我们筹办此展的开始阶段，艺术观的非议还是有的，但后来具体筹办的紧张过程中，来自这方面的压力较少，主要面临着经济问题的困扰。

记：发生在开幕那日一位作者枪击作品的事件，对展览是否有影响?你对此有何评论?

高：筹委会开始并不知道会有这样的行动，如果预先料到的话会从安全的角度予以阻止。但作者这样做肯定不会通知我们的。这个事件作为作者从艺术过程着想完成实施其作品计划，本身也许有他的道理。他在公共场合尤其是春节期间制造枪击，公安部门当然会从刑事方面追究并造成展览停展三天。但没有完全影响展出的顺利进行。虽然我们也希望展览能引起轰动，但更应该是艺术本身的力度和学术上建树的结果。

记：你认为今后仍会举办定期的“中国现代艺术展”吗?

高：我希望定期举办双年展。以此展为首届，逐渐发展到亚洲甚至国际范围内进行，成为固定的现代艺术精粹汇展。这样也可以通过展览的锻炼使中国现代艺术直接与世界对话，而使之成为不可忽视的重要艺术基地。

记：在整个国际艺术大潮中，中国现代艺术处于何种位置?

高：我觉得中国现代艺术一直处于比较脆弱的状态，它从二、三十年代开始至今，其历史也不算短，但始终没有达到预想的结局，每每是刚有一点探索的兆头便销声匿迹，总不能完善地建立自己的体系。目前看来已有了这样的基础，然而将来要真正卓有成效，至少应该涌现某些流派，它同时具有国际性和本土性的双重特性。

记：今后的新潮艺术有可能朝着什么流向发展?对它的未来形态有无预测?

高：我理解你的问题有两方面的意义。一是在外部形态上艺术家采取何种形式参与发展，它包括艺术家强调自身的主体创作意识，以及应该依靠某种方式成为联结的力量。历史的经验告诉我们，中国现代艺术很容易浅尝辄止，急功近利，若要排除这样的弊端，就必须以学术的组织方式将诸多个体状态亲近化。二是现代艺术既然包括着思想观念和艺术形式等因素，我预测它的前卫性会加强，艺术家们都希望能找到超越的途径；同时，回归意识也可能会渗入新潮中，它包括自然状态的回归和艺术家对本土现代文化的重新落实，它并非是走回民族化的道路，而是中国特定的现实情境的发现。总之，中国若要建立有实力的现代艺术体系，整体的共进是不可忽视的重要之举。

注：1986年8月，由《中国美术报》与珠海画院，在广东珠海召开了“‘85美术思潮大型幻灯展暨理论研讨会”，从各地收集了新潮美术作品幻灯片近千张进行交流、切磋，以后简称之为“珠海会议”。

原文发表于《江苏画刊》1989年4期

本刊特约记者南沙根据录音整理

[Encart p. 10 (présentation de l’exposition placée sous une reproduction de l’affiche) : “*China/Avant-garde* [exposition d’art moderne chinois]”, la première exposition d’envergue a été présentée au public solennellement au NAMOC du 5 au 19 février 1989, pour passer en revue réellement ce qui s’est produit depuis les années 1985, les mouvements artistiques sur le continent et les représentants actuels qui défendent toutes sortes de styles artistiques. Les visiteurs sont venus en vague pour connaître et comprendre toutes les expressions et les actions des jeunes artistes dans la réalité culturelle actuelle. Notre journal, avec l’aide du comité de préparation de l’exposition, s’est déplacé spécialement pour visiter l’exposition et recueillir les premiers matériaux, les présenter aux lecteurs dans ce numéro. En même temps, nous publions aussi séparément les enregistrements des interviews de Gao Minglu, organisateur de l’exposition et de Li Xianting, responsable de l’accrochage. On pourra y découvrir et comprendre les motivations de leurs efforts pour cette exposition ainsi que leurs points de vue approfondis sur les problèmes auxquels ils ont été confrontés. En raison de la longueur des textes et du temps pour mettre sous presse, des parties des discussions académiques restantes seront publiées dans le numéro suivant.]

Interview spéciale de notre journal – Enregistrement de la conversation avec Gao Minglu

Le journaliste (désigné ci-dessous par ji) : S'il vous plaît, quand avez-vous commencé à préparer l'exposition ?

Gao Minglu (désigné ci-dessous par Gao) : Cette exposition a été décidée au départ lors de la "Conférence de Zhuhai" en août 1986, elle devait alors s'appeler "Exposition d'échanges académiques des jeunes artistes de Chine [*Quanguo qingnian meishujia xueshu jiaoliu zhan* 全国青年美术家学术交流展]". Au début elle était prévue au Palais de l'Agriculture de Pékin. Mais ensuite, en raison d'une situation objective, on s'est retrouvé dans une impasse, on s'est interrompu un certain temps, puis on a à nouveau repris les préparatifs, mais notre méthode d'organisation ainsi que les intentions générales étaient un peu différentes du projet de départ. Des motivations de départ à la mise en application réelle actuelle, deux années et demi se sont déjà écoulées.

Ji : Quelle est l'orientation de l'exposition ? Ou bien disons, y-a-t-il ou non un thème ou un principe qui mette en avant vos intentions ?

Gao : On peut dire que la tendance fondamentale de l'exposition est "l'art moderne". Il n'y a pas de thème mis explicitement en avant, mais il y a un principe, c'est-à-dire entreprendre un bilan général, en insistant sur les principes avant-gardistes, académiques et rétrospectifs en montrant les œuvres exploratoires de l'art moderne de tout le pays, à partir du mouvement de 85. Naturellement, les œuvres rétrospectives sont très peu nombreuses dans l'exposition, ce qui est important ce sont les nouvelles créations récentes.

Ji : Bien que cette exposition recherche une sorte d'impact, c'est aussi en fin de compte une grande exposition des cénacles de tout le pays. S'il vous plaît quelles sont les différences entre la méthode d'organisation et les expositions artistiques nationales qui se tiennent tous les quatre ans ?

Gao : C'est différent des expositions nationales. D'abord dans la préparation qui est non officielle, (non-gouvernementale). Bien que parmi les organisateurs, il y ait quelques unités de travail de la culture qui ont assumé en commun l'organisation, qu'il y ait aussi dans le comité de préparation des représentants des unités de travail organisatrices, mais les membres du comité les plus nombreux sont autonomes et non liés à une unité de travail officielle. Ce qui est particulièrement important, c'est que le comité de préparation soit composé de jeunes critiques expérimentés. Ils ont sélectionné les œuvres avec plutôt un haut degré de tolérance et une grande circonspection, et non comme dans ces

expositions nationales, où les recommandations des associations *Meixie* locales sont publiées dans le journal, où on s'immisce un peu trop, à tous les niveaux, pour juger les œuvres. Cette sorte de manière de rencontre directe avec les critiques d'art figure aussi dans nos principes.

Ji : Par quelles voies et par quels moyens avez-vous invité et collecté les œuvres pour l'exposition ?

Gao : Il y a eu principalement deux voies. L'une était le statut des membres du comité de préparation qui sont tous des critiques et des rédacteurs spécialisés ayant participé au mouvement de la nouvelle vague. Selon les œuvres publiées ces dernières années, ils tenaient en main la situation de ces principaux acteurs, et les ont invités à participer à l'exposition. La deuxième fut de collecter en passant des annonces dans les cénacles de tout le pays. À partir d'un grand nombre de diapositives ou de projets d'œuvres reçus nous avons sélectionné les œuvres d'auteurs relativement mûrs.

Ji : Lors de la sélection des œuvres pour l'exposition, quels étaient les critères retenus par le comité de préparation ?

Gao : Le principe le plus fondamental était l'esprit moderne des œuvres. D'une part, cela désigne les concepts artistiques, dont le concept de vouloir s'efforcer de critiquer les traditions précédentes concernant la compréhension de l'art, avoir une nouvelle pensée et une nouvelle interprétation, ainsi que sur le contenu, la volonté d'exprimer et la culture dans le contexte des spécificités chinoises, et la vive expérience des conditions d'existence des artistes eux-mêmes. D'autre part cela désigne de plus la volonté de transformer les techniques artistiques.

Ji : Depuis le mouvement de 1985, les appréciations et les critiques des circonstances du développement de l'art de la nouvelle vague divergent. Cette exposition passe en revue les résultats actuels. Penses-tu oui ou non qu'il y a eu des différences et des changements manifestes ?

Gao : Le mouvement de 85 est un phénomène culturel qui a émergé spontanément. De plus, des critiques et quelques initiateurs de revues ont formé des points de vue artistiques et des techniques de création possédant chacune de multiples aspects caractéristiques. Cela fait plus de trois ans aujourd'hui, au cours desquels il y a sans doute eu beaucoup de transformations, mais pour l'exposition actuelle, formellement, il n'y a pas de changement excessif. Mais il y a toujours eu, en apparence, des modifications subtiles. En résistant les uns aux autres, les résultats des affrontements incessants des mouvements d'idées, localement, se sont

transformés par osmose. Par exemple, la “peinture rationnelle” était au départ, dans l’expérience individuelle maintenue dans des conditions éternelles, la quête de quelque chose ayant un sens ultime. Mais elle ne pouvait s’accomplir qu’en ayant aussi besoin d’une expérience singulière individuelle. Ainsi en partie il y a eu des signes puisés dans les éléments de la “peinture de la vie“. La “peinture de la vie”, qui a comme représentants principaux [les artistes de] la région du Sud-Ouest, a progressivement dépasser l’étape de l’individu pur en insistant sur l’expérience individuelle. Le résultat de cet approfondissement fut alors de commencer à prendre conscience de la nature. Cette attitude a évidemment un fort sentiment religieux, attribué à une sorte de réflexion du “moi authentique” qui converge exactement avec la “peinture rationnelle”. Sans l’agitation de “la lutte contre la libéralisation bourgeoise” qui a fait que le développement de la nouvelle vague artistique soit entré temporairement dans une phase critique, les échanges réciproques entre les deux auraient été très probables. Les échanges réciproques eux-mêmes sont justement un processus d’approfondissement. Aussi, le développement de l’art contemporain, s’il ne provient pas des interférences de facteurs objectifs, peut-être fera-t-il encore mieux que maintenant. Mais d’après moi, toute l’ambiance de l’exposition est malgré tout correcte.

Ji : Prochainement, dans une certaine mesure, les œuvres avant-gardistes se renforceront-elles ?

Gao : Au moins, cette attitude psychologique se renforce. Les facteurs positifs dépendent de l’introspection incessante tentée par les artistes, leur propre dépassement pour chercher l’émergence d’un nouveau visage. Les effets négatifs dépendent des défauts de cette recherche de succès rapides et d’avantages immédiats que cela inévitablement comporte. Le phénomène le plus évident pour les auteurs de “la peinture rationnelle” qui excellent dans la peinture de chevalet, beaucoup se tournent vers l’art conceptuel. Ils transcendent par une série de manifestations la peinture pure, toute leur attitude psychologique semble vouloir corriger (réparer) leur propre passé, relever une orientation artistique plus radicale. Mais nous devons faire attention à l’influence négative de cet esprit d’être en avance, les artistes sur les premières bases de départ qu’ils ont difficilement approfondies, établissent une chose qui prend le sens d’une construction.

Ji : Les œuvres de cette exposition sont toutes proposées à la vente. Excuse-moi, lors de la sélection des œuvres par le comité de préparation, avez-vous réfléchi au problème de la commercialisation ?

Gao : Pour nous-mêmes qui avons sélectionné les œuvres, il n'y a pas eu de réflexion sur les problèmes de commercialisation. Je pense que l'art moderne chinois depuis 1985 en réalité doit appartenir à la catégorie de la "culture élitiste". Pour cette raison, il ne peut pas être sur le même pied que l'art commercial en général. Il ne pourra pas très facilement s'introduire tout d'un coup dans les files de circulation des marchandises, parce qu'il est étranger à la société. Mais nous sommes aussi attentifs, si l'art moderne peut entrer dans tout le système économique, sans doute cela favorisera le développement de l'art. Face à cela, notre réponse apparaît dans la forme des œuvres offertes à la vente.

Ji : Face à l'invasion dans la société de la tendance commerciale actuelle de jour en jour plus grande, est-il ou non possible d'influencer la qualité et la manière de créer l'art moderne chinois et d'engendrer une crise ?

Gao : En réalité cela a déjà eu une influence. Il y a quelques temps, beaucoup de peintres, pour préserver leurs propres productions et leur vie, ont dépensé de l'énergie pour gagner de l'argent, bien que ces artistes en travaillant dur aient, sans exception, subi cette influence. Mais l'apparition du phénomène commercial, disons dans un certain sens, apporte à la nouvelle vague elle-même un premier décapage. Il élimine de lui-même ces irrésolus qui prêtent trop d'attention à la matérialisation. Mais parmi eux, il ne manque pas de telles personnes ayant des intentions stratégiques, qui veulent par la force actuelle de l'économie contrôler la stabilité du développement de l'art moderne. De plus, l'apparition des problèmes de commercialisation, peut-être dans un avenir pas trop lointain, pourra faire que l'art moderne parvienne, avec la circulation des marchandises, à se diffuser dans la société.

Ji : L'origine des fonds pour préparer l'exposition a été résolue comment ?

Gao : Principalement, en se procurant des fonds en s'appuyant sur une forme d'aide financière non gouvernementale. Le comité de préparation a pris contact avec de nombreuses entreprises, institutions pour demander des renforts sur une base de réciprocité, car la durée très courte, le motif de la contraction du montant des investissements nationaux etc. ont entraîné des inconvénients et des difficultés inimaginables pour réunir les fonds. Mais finalement, on a réussi avec encore les efforts communs et le support de quelques amis qui poursuivent le même objectif.

Ji : Combien d'artistes ont participé à cette exposition ? Quelles étaient, entre toutes les régions du pays, les conditions de répartition des auteurs dans l'exposition ?

Gao : 186 artistes ont participé à cette exposition, quant à la répartition à l'intérieur des cénacles du pays entier, à part les provinces du Xinjiang, Guangxi, Ningxia, Qinghai, Jilin, dans toutes les autres régions, des auteurs ont participé à l'exposition. Naturellement, les zones côtières, spécialement dans le Zhejiang, sont en première ligne ainsi que dans la région de Pékin, les auteurs y sont relativement nombreux parce que la culture y est plutôt en avance.

Ji : En Chine, en raison de causes objectives, historiques et spatio-temporelles, le niveau auquel le public accepte l'art moderne n'est pas très universel. Les perspectives de l'art d'avant-garde sont-elles optimistes ?

Gao : Je crois qu'elles sont optimistes. Parce que depuis le mouvement de 85, j'ai été invité jusque dans des lieux extérieurs au milieu de l'art comme les unités de travail des universités, des cercles scientifiques et techniques, des milieux économiques, pour faire une présentation d'ensemble. À l'inverse exactement de certains vitupérateurs des milieux de l'art, ils maintiennent une attitude très accueillante face à ces œuvres. Souvent ils ne s'intéressent pas à la qualité artistique en elle-même mais ils sont plutôt attentifs aux idées et aux contenus suggérés dans les œuvres qu'ils considèrent comme un acquiescement à la diffusion de la culture. S'il existe de tels groupes de spectateurs, on devrait pouvoir dire que les perspectives sont plutôt optimistes. De plus, nous devons faire attention à ce que la qualité des artistes soit toujours correcte. Le point crucial dépend de leur stabilité psychologique. Si le travail se renforce sur cet aspect, avec aussi un bon environnement économique, je suis convaincu il y aura un développement favorable.

Ji : On peut dire que cette exposition est la première qui, avec une posture ouverte, montre des œuvres d'art moderne apparues ces dernières années en Chine continentale. S'il te plaît, dans le processus de préparation existait-il une pression provenant du gouvernement ?

Gao : Par ce que tu appelles une pression, je comprends que tu désignes peut-être par là le contrôle idéologique provenant de l'État. Je pense que cela concerne principalement le climat et la situation politique. Si la société est dans une période de mutation et de troubles, inévitablement cela aura une influence sur les explorations du nouvel art. Dans la période de "lutte contre la libéralisation bourgeoise", l'art moderne a subi quelques reproches, la raison est que certaines personnes pensaient qu'il était incompatible avec le socialisme. Quand nous préparions cette exposition au début, il y avait encore des reproches sur le plan artistique, mais ensuite dans le processus sous tension de la préparation concrète, la pression provenant de ce côté était

plutôt rare. L'important était de faire face aux embarras des problèmes financiers.

Ji : L'incident où un auteur a tiré sur son œuvre, qui a eu lieu le jour de l'inauguration, a-t-il eu une influence sur l'exposition ? Quel est ton commentaire là-dessus ?

Gao : Le comité de préparation au début n'était pas au courant qu'il y aurait une telle action. Si elle avait été prévue à l'avance, le comité aurait imposé son interdiction en suivant l'avis du bureau de la sécurité. Mais les auteurs ont décidé de ne pas nous informer de cet acte. Cet incident a peut-être en soi sa raison, comme l'auteur considère qu'il a effectué tout son projet en suivant un processus artistique. Il a produit le coup de feu au cours d'une situation publique, spécialement au moment de la fête du nouvel an. Le secteur de la sécurité publique a naturellement enquêté du point de vue pénal et a entraîné la fermeture de l'exposition durant trois jours. Mais il n'y a pas eu d'influence absolue sur le déroulement favorable de l'exposition. Bien que nous espérions aussi que l'exposition puisse faire sensation, en devant être plus le fruit des contributions académiques et de la force de l'art lui-même.

Ji : Désormais, penses-tu toujours pouvoir organiser à date fixe "l'exposition d'art moderne chinois" ?

Gao : J'espère organiser régulièrement une biennale. C'est pourquoi l'exposition est la première, elle se développera progressivement en Asie, voire dans les cercles internationaux, devenant une exposition collective régulière de la fine fleur de l'art moderne. Ainsi, par l'exercice de l'exposition, on peut aussi mener un dialogue direct de l'art moderne chinois avec le monde, et son action deviendra une base artistique importante non négligeable.

Ji : Quelle position occupe l'art moderne chinois dans la grande vague de l'art international tout entier ?

Gao : Je pense que l'art moderne chinois est toujours dans une situation plutôt fragile. Depuis ses débuts, il y a deux, trois décennies jusqu'à aujourd'hui, son histoire n'est pas courte, mais dans tous les cas il n'a pas atteint le résultat escompté. Invariablement dès le moindre signe d'exploration, il disparaît de la scène, il ne peut toujours pas fonder parfaitement son propre système. Il semble qu'il y ait en ce moment une telle base, mais l'avenir vérifiera son efficacité. Au minimum, certaines écoles devraient apparaître, en même temps il possède une double caractéristique locale et internationale.

Ji : Vers quelle orientation l'art de la nouvelle vague peut-il se développer dorénavant ? Y-a-t-il ou non des pronostics concernant ses formes futures ?

Gao : Je comprends que ta question a une double signification. L'une concerne les formes que les artistes adoptent extérieurement pour participer au développement, ce qui comprend la conscience de création subjective que les artistes soulignent eux-mêmes, ainsi que la force qui doit s'appuyer sur certains moyens pour former une association. L'expérience historique nous informe que l'art moderne chinois, par facilité, ne fait aucun effort d'approfondissement. Il est à la recherche de succès rapides et d'avantages immédiats. S'il est nécessaire d'éliminer ce genre d'abus, nous devons alors rapprocher, en un système d'organisation académique, un grand nombre de situations individuelles. L'autre concerne l'art moderne, puisque celui-ci comprend des éléments conceptuels et artistiques... Je prévois que sa qualité avant-gardiste sera renforcée. Les artistes espèrent pouvoir trouver un moyen de dépassement. En même temps, le repli vers la conscience peut aussi s'infiltrer dans la nouvelle vague. Il comprend le retour à un état naturel et la reprise par les artistes d'une culture régionale moderne. Il n'est pas du tout une voie de retour vers la nationalisation, mais il est la découverte de la situation réelle spécifique à la Chine. En un mot, si la Chine veut fonder un système artistique moderne avec une puissance réelle, une avancée commune dans son ensemble est l'action importante à ne pas négliger.

Note : en août 1986, une "grande exposition de diapositives des tendances artistiques de 1985 et un symposium théorique" est convoqué à Zhuhai dans la province du Guangdong par *Zhongguo meishu bao* [Beaux-arts de Chine] et l'Académie de Zhuhai. Venant de chaque région ont été rassemblées près de mille photographies d'œuvres de la nouvelle vague sous forme de diapositives pour mener des échanges, des discussions en groupe. Elle fut ensuite abrégée en "Conférence de Zhuhai".

Le texte original est paru dans le numéro 4 de *Jiangsu Huakan* en 1989. Nan Sha, correspondant spécial de cette revue, l'a mis au propre en se basant sur l'enregistrement.

Interview de Li Xianting

Publiée dans *Jiangsu Huakan* 1989-4, p. 16-17.

展出即是一种意义——展厅总体负责人栗宪庭访谈录

记者(以下简称记): 作为此次展览展厅总体负责人，你在整体上有什么设想 ？

栗宪庭(以下简称栗): 我对此次展览并没有抱太大希望，原因是时间定得不当，它不是由筹委会主动把握时机，而是社会各种因素制约下才提供了这样一个展出时间。如果在八六年的“珠海会议”提议后即刻着手举办这个展览的话，我相信效果会很好，因为当时的新潮艺术正处于热点，无论整体或艺术家个人都保持着一种冲动。随着时间的推移，尤其是八七年以后，这种冲动便逐渐消解而转化到另一个阶段，即开始对新潮艺术的弊病，如何求得发展等。很多人期望在几年后能在原先基础上出现更好的面目。所以，无论在新潮初始之际或者以后新潮相对成熟时再搞这种展览，都要比现在有特点。但这两个机会我们都不可能把握了，这必然造成尴尬的局面。然而，此展览并不能仅仅视作美术本身的意义，重要的是在于把美术界近几年和正在发生的新现象推到社会面前。因此在展厅的筹划时，我力求强调概述性，向公众全面地又有分类地介绍八五年以来在中国本土上发生过的现代艺术思潮和作品。

记 ： 具体作品是如何分布的 ？

栗 ： 如果一定用个简单的字来概括的话，第一厅我想强调“邪”，这并非作品本身的“邪”，而是考虑到这么多年来，由于我们一直奉行着现实主义的创作思想，美术馆所能展出的大多属于现实主义类的作品，一般观众的心目中自觉不自觉地形成了固定的概念，文艺政策和艺术样式造就了观众的审美情性，象装置艺术、行为艺术（以图片形式参展）、波普艺术等对于他们来说是完全陌生的，然而却又是新鲜的。所以第一展厅集中布置了诸如张培力的《X ?》系列、山东三位艺术家的皮雕、吴山专的《大生意》、范叔如的《无题》以及“厦门达达”等作品，他们有着与以往截然不同的新的视觉刺激，产生一种震动的效果。

第二展厅强调宗教式的崇高的气氛，这也是八五年以来出现的一种思潮，许多画家不约而同地对西方现代主义中带宗教色彩的东西产生浓厚的兴趣，如加缪的《西西弗斯的神话》的影响便是一例，他们一方面从西的感受到荒诞性，同时又体验到悲剧色彩，我觉得这种悲剧色彩中已包含了宗教意义，至于加缪原先是否有如此涵义似乎无关紧要，重要的是艺术家们凭藉自己的理解予以重新诠释，他们无论在冷静的沉思还是绝望的煎熬中，都存有执着的信仰，这在作品中都有反映。

第三展厅把关注荒诞、理解的倾向作品集中一厅强调“冷”字，如耿建翌的《第二状态》，徐累的《现实还原》。理性思潮是八五八六年新潮艺术最明显的特征，追究其根源似乎表面西方现代哲学的影响， 但我认为并不是直接影响的结果，而是西方现代哲学为新潮艺术家提供了使思想明晰化的契机。他们在现实中体验到类似荒诞、冷漠的，尤其是中西文化的碰撞中，他们更流露出一种矛盾性，这样便自然地从大量引入的西方现代哲学中找到与自己情绪暗合的东西，而越来越深化。

第三展厅[750]对应地强调“热”无论是痛苦的发泄，还是留恋生命的温情，情感表现是最突出的特点，这里四川的作品较有代表性。这个展厅还包括了带荒诞色彩的表现主义风格的作品，比如马路的《1千纸币x2 1997年发行》，这与其他展厅作品在理念上也有一致的地方，但绝对理念又满足不了他们情绪上的表述，因此他们掺入了象表现主义这类的因素。

近来反思八五新潮的势头日（昌？）盛[751]，最明显不过的口号是“纯化语言”，但我认为准确地说，应该换成“纯化艺术”，它是针对新潮初始来不及推敲艺术语言显出画面的粗糙感而提出的。尤其以一些青年教师为主要力量，姑且称之为“新学院派”。他们也保留了新潮艺术的一些内核，但语言讲究精致化，企图找到符号国际语言规范的东西。但语言的讲究毕竟要多于精神内涵的表达，与八五新潮相比，思想内核明显淡化，这是“新学院派”的重要特点。徐冰即是很典型的例子。另外，作为中国传统绘画材料的水墨画艺术，近儿[二？]年来的探索也非常活跃，因为原来的文人画并不能表达现代人诸多如悲剧感、压抑感之类的复杂情绪，它造就的清淡、超脱的艺术面貌，对今天来说显然不相适应，无法再以文人画的格局去表现现代人内心的丰富层次。所以，近来的水墨画探索渐渐与新潮合流，内核开始趋于一致。但语言没有完全受西方现代艺术的感染，多少保留着民族特有的材料素质，不过造型观念上多数还借鉴了抽象表现主义方法，以求改造后创立新的艺术样式。第五展厅基本包括了这方面的内容。

从整体上观之，从评选作品到收件，我以为作品的质量不算太高，原因就是前面所谈到的，我们目前正处于两极之间，新的阶段未能达到，原先的激情又失却了。但对社会来说，第一次有如此规模的整体推出，其意义便不能拘于一两件作品，而是整体上产生的效应。

记：随着新潮艺术的推进，有很多艺术家唯恐自己的创造行为不前卫，可以称之为一种“趋前情绪”，对此你有何评论？

栗：我对这个问题十分有兴趣，提得也非常好。我曾在《中国美术报》“前卫艺术”栏里也提到类似的问题。目前中国艺术有两种努力的方向，一个是将艺术扎根于本土文化，完全从生命的内在需要出发，关注艺术的自足状态，另一个便是将艺术向世界潮流看齐。如果说这里存有一种情绪的话我觉得这是近代史以来，中国人心理上一直存在的心病。许多人意识到中国近百年来在世界舞台上衰败的形象，希望使自己各方面早日走到世界大潮的行列中去。就艺术家来说，他们也想走到最前卫的层次，这和要成为强大的民族于心态上是一致的，因而它隐含着中国人普遍的愿望。当然，若从好处评价这样的倾向，可以认为它是民族自信自强的东西，但同时相伴的弊病在于，凡是越焦虑地关注什么，就往往容易被什么束缚和异化。瞄准有代表性的潮流即迎头赶上，势必使内在需要被外在因素控制，这样的前卫性往往不太具有真正的冲击力，反而缺少力度。作为艺术家个人，能够保持扩张的艺术观本来是件好事，但如果扩张变成表面化的炫耀便丧失了原先的意义。

---

750 C’est la salle 4 en fait!

751 Dans l’édition papier (*Jiangsu Huakan* 1989-4 p. 16) on lit le caractère *ri* 日 (jour, soleil). Dans la version en ligne, le caractère *chang* 昌 est proposé en correction, car *changsheng* 昌盛 signifie abondant, prospère.

记：在世界艺术陈营里，"中国现代艺术”是否已经形成整体性的鲜明标志，以证实它的独特地位？

栗：我觉得就这个展览看，似乎很难说已经形成了“中国现代艺术”的鲜明标志，但它标志着一个起点。不管怎样，展览看来有一点是值得重视的，就是艺术家们浸透了对人的关注、对精神的掘发、对生存状态的提示，这在整个展览中显得非常明确，比如第三展厅的“冷”中对荒诞意味的把握；第四展厅的“热”对压抑后的情感发泄，第一展厅的那件皮雕作品象征的精神衰微感，甚至第五展厅“纯化艺术”的一些作品，都不约而同地表明了同样的倾向。这就为中国现代艺术奠定了思想根基，一下子区别于西方现代艺术。西方现代艺术自十九世纪以来，一直关心的是造型本身的问题，它的每个流派的逆向递进推出纯艺术语言的过程，有着它特定的时代背景。

记：那么你认为中国当代艺术在进一步的发展后，解决了客观上的很多问题后，也会走上与西方类似的道路上去吗？

栗：我觉得不太可能。可以想象一下，为什么在新时期十年之间，我们的现代艺术将西方演变了近一百年的艺术样式不断汲取、不断选择，目的都不是为了重复别人的道辙，而是在表面图式的移传之后，寄托自己的情感。新时期十年的艺术历程贯穿着一个不变的内核，就是所谓的“人”的问题，这是一个很好的兆头。如此以往，中国现代艺术会找到独特的、应有的出路。

Traduction : Exposer, c’est précisément faire sens : Interview de Li Xianting, responsable général des salles de l’exposition.

Nan Sha, correspondant spécial de cette revue, a mis le texte au propre en se basant sur l’enregistrement.

Le journaliste (Ci-dessus simplifié par Ji) : En tant que responsable général des salles de cette exposition, quelle idée d’ensemble t’en faisais-tu ?

Li Xianting (Ci-dessous simplifié par Li) : Je ne nourrissais pas trop d’espoir pour cette exposition. La raison en est que les dates avaient été fixées abusivement, ce n’était pas un moment opportun saisi à l’initiative du comité de préparation, mais c’est la société sous des contraintes diverses qui a proposé un tel moment d’exposition. Si, après la suggestion de la “Conférence de Zhuhai” en 1986, on s’était mis à organiser cette exposition immédiatement, je suis convaincu que l’effet aurait été bon, parce que l’art de la nouvelle vague à ce moment-là était exactement à un point d’incandescence, que ce soit dans l’ensemble ou chez les artistes pris individuellement, une certaine impulsion était maintenue. Au fur et à mesure que le temps passait, avec le changement de dates, spécialement après 1987, cette impulsion progressivement a disparu et s’est transformée en une autre phase, soit le début des inconvénients de l’art de la nouvelle vague, qui recherchait comment se développer etc. Beaucoup espèrent qu’après ces quelques années, on sera capable, sur les bases initiales, de montrer un

meilleur visage. Aussi, que ce soit au moment où débutait la nouvelle vague ou après, quand celle-ci était relativement mature, refaire cette exposition aurait demandé plus de caractéristiques qu'actuellement. Mais nous n'avons pas pu saisir ces deux occasions, ce qui inévitablement a créé une situation embarrassante. Mais cette exposition ne peut pas seulement être traitée dans le sens esthétique, ce qui est important c'est d'avoir poussé devant la société les nouveaux phénomènes du milieu de l'art de ces dernières années et ceux qui sont en train de se produire. Ainsi en préparant l'exposition, je me suis efforcé de souligner une vision d'ensemble, présenter au public en totalité et par genre les œuvres et les tendances de l'art moderne produites sur le territoire chinois depuis 1985.

Ji : Comment, concrètement, as-tu réparti les œuvres ?

Si bien sûr on utilise un seul caractère pour résumer, dans la première salle, je souhaitais souligner "le désordre [*xie* 邪]". Ce n'est pas le "désordre" des œuvres en soi, mais la réflexion que depuis tant d'années, parce que nous avons suivi la pensée créatrice du réalisme, ce que les musées pouvaient montrer était en grande majorité des œuvres de type réaliste. Le public en général, consciemment ou non, s'en est formé une idée figée. La politique culturelle et les formes artistiques ont éduqué les penchants esthétiques des spectateurs. Ainsi les installations, les performances (exposées sous une forme photographique), le pop-art etc. étaient pour eux complètement inconnus, ils étaient aussi nouveaux. C'est pourquoi j'ai rassemblé dans la première salle des œuvres comme la série "X ?" de Zhang Peili, une sculpture en peau de trois artistes du Shandong [Les Gao Brothers (nés à Jinan dans le Shandong) et Shi Qun ndtr.], "Grand commerce" de Wu Shanzhuan, "Sans titre" de Fan Shuru ainsi que "Xiamen dada"... Ces œuvres complètement différentes de celles du passé étaient visuellement provocantes et produisaient un effet bouleversant.

Dans la deuxième salle j'ai souligné une atmosphère sublime de type religieux. C'est aussi une tendance qui a émergé depuis 1985, beaucoup de peintres, sans s'être concertés, ont eu un intérêt profond pour les choses de qualité religieuse contenues dans le modernisme occidental, tel l'exemple de l'influence du "Mythe de Sisyphe" de Camus. D'un côté ils ont éprouvé l'extravagance [*huangdanxing* 荒诞性] de l'Occident, en même temps, ils ont tiré une leçon teintée de tragédie. Je pense que cette nuance tragique était déjà incluse dans le religieux, même si, à l'origine, que Camus ait eu ou non une telle connotation semble insignifiant. Ce qui est important c'est que les artistes donnaient une nouvelle interprétation en s'appuyant sur leur propre

compréhension, que ce soit en méditant sereinement ou rongés par le désespoir, tous avaient une croyance inflexible. Cela se reflète dans toutes les œuvres.

Dans la troisième salle, j'ai rassemblé des œuvres attentives aux tendances absurdes, intelligentes, une salle qui souligne le caractère "froid [*leng* 冷]", comme "Deuxième état" de Geng Jianyi, "Revenir à la réalité" de Xu Lei. La tendance rationnelle est la caractéristique la plus manifeste de l'art de la nouvelle vague des années 1985-1986. Son origine à rechercher semble en apparence l'influence de la philosophie moderne occidentale, mais je crois que le résultat n'est pas du tout une influence directe. Mais la philosophie occidentale a fourni aux artistes de la nouvelle vague l'opportunité de clarifier leurs idées. Ils ont tiré de la réalité des expériences semblant absurdes, froides, surtout c'est dans le choc des cultures chinoise et occidentale qu'ils montrent le plus de contradictions. Ainsi ils ont naturellement trouvé dans la philosophie occidentale qu'ils ont largement pénétrée, des choses qui coïncidaient avec leurs propres émotions et qu'ils ont de plus en plus approfondies.

La salle 3 [4 ndtr.] insiste en parallèle sur "chaud", que ce soit en donnant libre cours à la souffrance ou au sentiment de douceur d'un attachement à la vie, l'expression des émotions est la caractéristique la plus saillante. Ici les œuvres du Sichuan sont plutôt représentatives. Cette salle comprend encore des œuvres de style expressionniste apportant une nuance absurde, par exemple *2 x 1000 papiers monnaie publiés en 1997* de Ma Lu. Sur le plan du concept, c'est aussi un espace similaire à d'autres œuvres de l'exposition, mais la notion d'absolu ne peut satisfaire l'expression de leurs émotions. En conséquence, les artistes y ont mélangé des éléments de type expressionniste .

Récemment, la tendance à repenser la nouvelle vague de 1985 est prospère. Le slogan qui manifeste le mieux cet état d'esprit est : « purifier le langage ». Mais j'estime que pour dire plus correctement les choses, il devrait être remplacé par les mots « purifier l'art » qui visent (dans mon esprit), les peintures grossières sur lesquelles l'analyse du langage artistique ne s'était pas suffisamment attardée depuis le début de la nouvelle vague. Surtout en prenant certains jeunes professeurs comme force principale, on les surnomme pour le moment "nouvelle académie". Ils maintiennent aussi une certaine essence de l'art de la nouvelle vague, mais le langage recherche l'élégance. Ils tentent de trouver quelque chose symbolisant les normes d'un langage international. Mais l'attention au langage doit en fin de compte excéder l'expression d'un contenu

spirituel. En comparant avec la nouvelle vague de 85, la mise en évidence de l'essence de la pensée est atténuée. C'est le trait important des "Nouvelles académies". Xu Bing en est un exemple très typique. De plus, l'art du lavis considéré comme le matériau de la peinture traditionnelle chinoise, son exploration ces deux dernières années a aussi été très dynamique, parce que la peinture lettrée à l'origine était incapable d'exprimer un grand nombre d'émotions complexes des gens modernes comme le sentiment tragique, l'oppression. L'apparence artistique dépouillée, sereine, qu'elle a formée ne semble aujourd'hui, manifestement pas adaptée. On ne peut pas prendre à nouveau les formes de la peinture lettrée pour exprimer les riches niveaux de l'esprit de l'homme moderne. Aussi, les explorations récentes de la peinture à l'encre convergent progressivement avec la nouvelle vague, leurs essences commencent à prendre les mêmes tendances. Mais le langage n'a pas complètement été affecté par l'art moderne occidental. Combien maintiennent la qualité des matériaux caractéristiques de la nation, mais sur les concepts plastiques, beaucoup tirent encore les leçons des principes de l'expressionnisme abstrait, pour fonder après transformation une forme d'art nouveau. La cinquième salle inclut essentiellement des contenus abordant ces deux aspects.

D'un point de vue d'ensemble, de la sélection jusqu'à la réception des œuvres, je pense que la qualité n'était pas trop élevée, en raison de ce que j'ai dit précédemment. Nous sommes exactement actuellement entre deux extrêmes, une nouvelle phase ne peut arriver, l'enthousiasme du début est aussi perdu. Mais pour la société, c'est la première fois qu'il y a une présentation publique d'une telle envergure, son sens ne peut alors s'en tenir à une, deux œuvres, mais à l'effet produit dans son ensemble.

Ji : Suivant la progression de l'art de la nouvelle vague, beaucoup d'artistes craignent que leurs propres actions ne soient pas avant-gardistes, cela peut s'appeler une "émotion avancée". Quel commentaire en fais-tu ?

Li : Je suis très intéressé par cette question, c'est aussi très bien de la soulever. J'ai aussi déjà mentionné des problèmes de ce genre dans les colonnes "Art d'avant-garde" de *ZGMSB* À présent l'art chinois oriente ses efforts dans deux directions : l'une est d'ancrer l'art dans la culture locale, partir entièrement des besoins inhérents à la vie, être attentif aux conditions d'autonomie de l'art ; l'autre est d'aligner l'art sur les tendances mondiales. Si je dis qu'ici il existe une sorte d'émotion, je pense que depuis l'histoire moderne, dans la mentalité des chinois, il y a toujours eu un sentiment de honte causé par une infériorité. Beaucoup de gens sont conscients de l'image

de déclin de la Chine sur la scène mondiale au cours du siècle dernier. Ils espèrent de leur propre côté marcher le plus tôt possible dans les rangs d'une grande marée mondiale. Précisément selon les artistes, ils désirent aussi marcher vers le niveau le plus avant-gardiste, c'est pareil que de vouloir devenir une grande nation puissante. Par conséquent cela suggère ce désir universel des Chinois. Sans doute, si on juge favorablement une telle tendance, on peut penser qu'elle est une chose qui marque l'assurance et les efforts de la nation mais en même temps, les défauts concomitants subsistent. Toute attention la plus perplexe portée sur quoi que ce soit est souvent facilement entravée et aliénée par quelque chose. Le courant représentatif visé cherche à présent à rattraper son retard, faisant qu'inévitablement les besoins internes sont contrôlés par des facteurs externes. Une telle avant-garde souvent ne possède pas trop un impact véritable, au contraire elle manque de force. En considérant les artistes individuellement, ils sont capables de préserver des concepts artistiques étendus, c'est naturellement une bonne chose. Mais si ce développement se transforme en une parade superficielle, il perd alors son sens originel.

Ji : Dans le vieux camp de l'art mondial, "l'art moderne chinois" est-il ou non une marque distinctive qui a déjà pris la forme d'un ensemble, pour confirmer sa position singulière ?

Li : Je pense qu'en regardant cette exposition, il semble très difficile de dire qu'il s'est formé une marque distincte d'un "art moderne chinois", mais elle indique un point de départ. Dans tous les cas, d'après l'exposition, il y a un point qui mérite notre attention, c'est que les artistes ont influencé les sujets de réflexion concernant les conditions de vie, l'attention des gens. En taraudant et en développant les esprits, dans toute l'exposition cela apparaît de manière très explicite, par exemple dans la troisième salle "froide", la saisie d'un goût pour l'absurde, dans la quatrième salle "chaud", l'épanchement des émotions après la contrainte, le sentiment du déclin que cette sculpture en peau symbolise, même certaines pièces d'un "art pur" de la salle cinq, toutes sans s'être concertées indiquent des tendances similaires. Cela pose les bases de réflexion pour l'art moderne chinois, en se différenciant soudain de l'art moderne occidental. L'art moderne occidental depuis le XIX^{e} siècle a toujours montré son intérêt pour les problèmes plastiques en soi, le processus de contrer, d'avancer progressivement, de pousser dehors (ou de présenter *tuichu* 推出) le langage artistique pur de chacune de ses écoles, avec un arrière-plan spécifique à son époque.

Ji : Tu penses alors que l'art contemporain chinois, après un développement avancé, après avoir résolu objectivement beaucoup de problèmes, pourra aussi s'élever en s'engageant dans une voie similaire à celle de l'Occident ?

Li : Je pense que c'est peu probable. On peut imaginer, pourquoi entre les dix années de la nouvelle période, notre art moderne puise sans cesse, sélectionne sans cesse des formes artistiques que l'Occident a transformé pendant près d'un siècle. Les buts ne sont pas de répéter les traces des autres, mais après avoir transformé les figures apparentes, d'y placer ses propres émotions. Le processus de l'art de ces dix années de la nouvelle période traverse un noyau fixe, c'est la question que l'on appelle l'"homme", c'est un très bon signe. Comme par le passé, l'art moderne chinois pourra trouver une issue singulière, propre.

Polémiques, encore et toujours

Pourquoi n'y a-t-il pas Wang Guangyi ?

Texte en ligne signé Lü Peng 吕澎, sur le site *Guoji yishu* [Art International] <http://blog.artintern.net/blogs/articleinfo/lvpeng/231746>. Consulté le 9 août 2011.

为什么没有王广义？

在这个价值观混乱的时代，任何媒体与机构都在为当代艺术进行评奖。这是这些媒体与机构的权力，他们拥有资源，他们想干什么就干什么，其他人没有权力干涉，这是今天的常识。

在艺术界，每个人都有权力对艺术、艺术家、艺术现象以及涉及艺术的问题发言，任何观点，任何立场都是被允许的，这是发言者的自由，发言者的权力，其他人没有权力干涉，这是今天的常识。

数天前，接《新周刊》编辑电话邀请，参加8月19日该刊的十五周年庆典，同时还有一个展览。一个媒体为自己的生日举办庆典天经地义，不是问题。很快，我看到了以“兑现主义：重估当代艺术价值”为主题的《新周刊》352期。这个主题并不属于娱乐性质的节目——《新周刊》也不时有这样的节目，事实上，杂志也刊登了从来就对90年代国内的当代艺术表示不满和给予批评的高名潞的文章“中国当代艺术15年的价值变迁”，这篇文章除了重复之前他在《新周刊》里发表过的观点——对市场与资本之于中国当代艺术的关系的缺乏智慧的内心纠结，没有任何新意。我并不清楚《新周刊》对高的观点和立场究竟有什么真实的看法，也许是，从高名潞口中发出的“独立”、“批判”、“前卫”这些事实上在不少批评家那里已经变成空壳的词汇让主编感到具有学术、政治以及艺术上的正确性，但是，无论如何，我要向缺乏历史理解力地批评90年代以来的中国当代艺术（高名潞如果有真正的批判精神就应该全面指名道姓）的高名潞提醒三个问题：1989年到2000年的十年里，你的大部分时间在哪里？你对政治波普与玩世现实主义艺术家们的价值观、立场以及他们的内心世界的判断究竟有什么让人信服的历史依据？在2000年以来中国社会与现实发生剧烈变化的过程中，除了提出那个空洞的“意派”概念你究竟做了什么?实际上，高名潞念的“独立”、“批判”、“前卫”这些口号在1989年之后已经成为陈词滥调，彻底实效[752]，它们只是那些实际上不愿意、也没有能力做事的人表达内心纠结的工具。

《新周刊》强调了“价值”的重要性，使用高的文章也不过是想进一步肯定那个所谓的“中国当代艺术价值榜”没有讨论庸俗的价格问题。可是，为什么没有王广义？

我不想在这里与谁讨论艺术史问题。我想说，在今天，基本的常识或者基本的共识已经没有，为什么还要做严肃的游戏？

---

[752] Ndtr. Erreur sur le caractère *shi* 实. Il faut lire *chedi shixiao* 彻底失效 à la place de *chedi shixiao* 彻底实 效.

王广义在中国三十年来的艺术史中的地位无庸质疑，在如此一个游戏榜单里，缺少了王广义就意味着游戏的操作方太草率、太不严肃、太不负责，在这样的情况下，发表高名潞的文章又有多少严肃性、多少学术责任性？文明就是游戏，但是你不能说你的游戏中某些部分是严肃的，而另外一些地方可以是娱乐的，这样的思维方式本身就是荒诞而可耻的。对于一个负责任的媒体来说，我想问：《新周刊》究竟想玩哪一种游戏？

当然，中国人习惯问，这个世界，缺了谁就不能够举办像样的宴席了吗？是的，没有哪台宴席一定需要胡萝卜，但是，如果你想做游戏，就必须懂得游戏的规矩：如果你想破坏规矩，就拿出破坏规矩的智慧与勇气，事实上，那个所谓的“中国当代艺术价值榜”中的人选就没有按照西方人的观点和市场价格来确定的人选的背后原因吗?回答是非常肯定的 。说到底，难道我们不是在做文明的游戏吗？我们的立场究竟是什么为什么不把它说清楚？

这期《新周刊》的策划者想多方讨好：向市场讨好，向老批评家讨好，向学术讨好，向艺术讨好，向朋友讨好，可是，正是在这个不清不楚的讨好中，你很会失去朋友、失去批评家，最重要的是，失去学术，失去对社会的责任。

艺术界本来就很混乱，严肃的学术讨论是当务之急，我已经说了，任何人都可以发表自己的意见，讲出自己的道理，操作自己的游戏，可是，如果你想要严肃的人参加你的游戏，你就必须亮出你的严肃的目的。对于我这种年龄的人来说，人生的有效时间并不宽余，已经没有兴趣去参加那些规则不明的游戏了。所以我决定不接受《新周刊》的邀请。

2011年8月1日星期一

Traduction : Pourquoi n’y a-t-il pas Wang Guangyi ?

Dans cette période de confusion des valeurs, n’importe quels média et organisme entreprennent d’attribuer des prix à l’art contemporain. Le pouvoir de ces médias et de ces organismes qui possèdent des moyens, qui agissent à leur convenance, personne ne peut interférer, c’est aujourd’hui une banalité.

Dans les milieux de l’art, chacun a le pouvoir de prendre la parole sur l’art, les artistes, les phénomènes artistiques et les questions qui concernent l’art, n’importe quel point de vue, n’importe quelle position sont permis. Cette liberté, ce pouvoir de celui qui parle, personne ne peut interférer, c’est une banalité aujourd’hui.

Il y a quelques jours, le rédacteur en chef de *Xin zhou kan* m’a invité par téléphone à participer le 19 août à la célébration du quinzième anniversaire du magazine [753] . En même temps, se tient aussi une exposition. Un media qui organise la célébration de son propre anniversaire, c’est dans l’ordre des choses, ce n’est pas un problème. Très vite, j’ai vu que le numéro 352 de *Xin zhou kan* avait pour titre “*Dogme de l’argent comptant*” : *ré-évaluer la valeur de l’art contemporain*. Ce titre ne relève pas du tout d’un numéro de

[753] Il semblerait que ce soit Feng Xincheng 封新城 Adresse du site du magazine <http://www.neweekly.com.cn/BBS/index.php

divertissement : *Xin zhou kan* a aussi de temps en temps ce genre de programme. En fait, cette revue a aussi publié l'article intitulé « 15 années de changement de valeur de l'art contemporain chinois » de Gao Minglu qui a, comme toujours, exprimé son insatisfaction ou mécontentement et a formulé des critiques envers l'art contemporain des années 90 en Chine. Ce texte, excepté qu'il répète le point de vue qu'il a déjà exprimé dans *Xin zhou kan,* soit l'enchevêtrement inhérent et imprudent des systèmes du marché et du capital dans l'art contemporain chinois, n'apporte aucune idée nouvelle.

Tout compte fait je ne comprends pas quel est le point de vue réel de *Xin zhou kan* envers la vision et la position de Gao. Peut-être est-ce en réalité ce lexique dans la bouche de Gao, "indépendance", "critique", "avant-garde" qu'en réalité beaucoup de critiques ont transformé ici en coquille vide qui confère au rédacteur en chef une validité sur le plan académique, politique et artistique, Mais quoiqu'il en soit, je veux faire trois remarques à Gao Minglu qui critique l'art contemporain chinois depuis les années 1990 en omettant la compréhension historique. (Si Gao Minglu a réellement un esprit critique, il doit toujours faire des références nominatives).

Au cours des dix années de 1989 à 2000, où étais-tu la plupart du temps ? Tu t'appuies en fin de compte sur quelle base historique convaincante pour juger la valeur, la position et le monde intérieur des artistes du pop politique et du réalisme cynique. Depuis l'année 2000, dans le processus qui a produit une transformation violente de la société chinoise et de la réalité, à part mettre en avant *yi pai*, ce concept creux, qu'as-tu fait en fait ? En réalité, ces slogans "indépendant, critique, avant-garde", concepts de Gao Minglu, étaient déjà des clichés après 1989, ils ont perdu toute efficacité. Ce ne sont en fait que ces instruments de personnes agissant sans volonté, n'ayant aucune efficacité qui expriment l'enchevêtrement de leur être.

Xin zhou kan soulève l'importance de la valeur. Il utilise le texte de Gao, aussi il ne souhaite qu'approuver davantage cette soi-disante "liste de valeur de l'art contemporain chinois". Il ne discute pas des questions vulgaires de prix. Mais pourquoi n'y a-t-il pas Wang Guangyi ?

Je ne souhaite pas ici discuter avec quiconque des questions d'histoire de l'art. Je veux dire, si aujourd'hui les banalités élémentaires ou le sens commun de base n'ont jamais existé, pourquoi simuler un jeu sérieux ?

Il est inutile de remettre en question le statut de Wang Guangyi dans l'histoire de l'art de ces trente dernières années. Dans une telle liste de jeu, s'il manque Wang Guangyi, cela signifie que la méthode de fabrication du jeu est trop bâclée, trop légère, pas assez responsable. Dans ces conditions, la

publication du texte de Gao Minglu a-t-elle encore un tant soit peu de sérieux, de responsabilité ? La culture est un jeu mais tu ne peux pas dire qu'une partie de ton jeu est sérieux, et que dans d'autres endroits on peut s'amuser. Ce mode de pensée en soi est absurde et déshonorant. Pour un media responsable, je veux demander : *Xin zhou kan* en fin de compte, à quoi veux-tu jouer ?

Naturellement, un Chinois a l'habitude de demander, dans ce monde manque-il quelqu'un qui ne soit capable d'organiser un banquet présentable ? Oui, n'importe quel banquet a certainement besoin de carottes [754]. Mais si tu veux jouer, alors, tu dois comprendre les règles du jeu : si tu penses violer les règles, aie l'intelligence et le courage de violer les règles. En réalité, la sélection des candidats pour le prétendu « Palmarès de la valeur de l'art contemporain chinois » n'aurait-elle pas suivi le point de vue des Occidentaux et le prix du marché pour déterminer les raisons cachées qui déterminent le choix ? La réponse est oui. Disons au bout du compte, est-il possible que nous ne soyons pas en train de jouer un jeu civilisé ? Quelle est notre position après tout et pourquoi ne pas la clarifier ?

Le commissaire de ce numéro de *Xin zhou kan* veut chercher à se faire bien voir par tous les moyens : complaire au marché, complaire aux vieux critiques, une complaisance académique, une complaisance artistique, complaire aux amis. Mais précisément dans cette complaisance trouble, tu pourrais beaucoup y perdre d'amis, y perdre des critiques. Le plus important serait de perdre l'académisme, de perdre ta responsabilité sociale.

Le milieu artistique est au départ confus, les discussions académiques sérieuses sont une tâche prioritaire. Je l'ai déjà dit, toute personne peut exprimer un avis personnel, dire sa vérité, jouer son propre jeu. Mais si tu souhaites qu'une personne sérieuse participe à ton jeu, tu dois montrer une intention sérieuse. Pour des personnes de mon âge, le temps qu'il reste à vivre n'est pas bien long, je n'ai jamais eu d'intérêt pour participer à ces jeux dont les règles ne sont pas claires. C'est pourquoi j'ai décidé de ne pas accepter l'invitation de *Xin zhou kan.*

Lundi 1er août 2011.

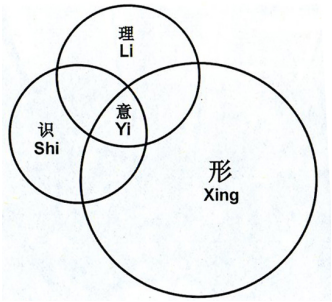
---

754 *Anxi* 宴席 banquet, festin, désigne une réunion autour d'une table de nombreuses personnes importantes. Mais selon l'auteur, dans ce monde, aucune personne, même si elle est très importante, n'est indispensable pour que la Terre tourne. Les hommes ne sont que des « carottes », légumes à la saveur banale utilisées pour décorer les plats d'un banquet en raison de leur couleur.

Au sujet de l'exposition *Yi pai : La pensée du siècle* (2009)

Répartition des artistes dans les différentes sections.
(J'ai repris l'ordre d'après le catalogue *Yi pai : shiji siwei* 意派—世纪思维 (Yi Pai : The Century Mentality)[Yi pai : La pensée du siècle].
L'astérisque signale les artistes présents à *China/Avant-garde*.

Wu : yijian
物——意见
(*Thing: Mind perceiving*)



1 - Wang Luyan* 王鲁炎, né en 1956

2 - Liang Shaoji* 梁绍基 né en 1945

3 - Qin Yufen 秦玉芬, née en 1954

4 - Jiao Xingtao 焦兴涛, né en 1970

5 - Wang Jin 王晋, né en 1962

6 - Zhu Jinshi 朱金石 né en 1954

7 - He Xiangyu 何翔宇, né en 1986

8 - Yang Xinguang 杨心广, né en 1980

9 - Feng Jizhong 冯纪忠 (1915-2009)

10 - Zhang Peili* 张培力, né en 1957

11 - Chen Qiulin 陈秋林, née en 1975

12 - Cai Jin 蔡锦, née en 1965

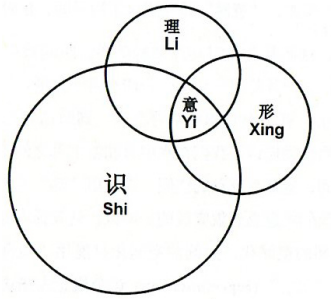
13 - Xiao Lu* 肖鲁, née en 1962

14 - Zhang Huan 张洹, né en 1965

15 - Cang Xin 苍鑫, né en 1967

16 - Chen Wei 陈纬, né en 1980

Chang : Yizai
场：意在
(*Locus: Mind being present*)



17 - He Yunchang 何云昌, né en 1967

18 - Sui Jianguo 隋建国, né en 1956

19 - Wang Youshen* 王友身, né en 1964

20 - Zuo Zhengyao* 左正尧, né en 1960

21 - Zhang Yu 张羽, né en 1959

22 - Liu Xuguang 刘旭光, né en 1958

23 - Li Huasheng 李华生, né en 1944

24 - Liang Quan 梁铨, né en 1948

25 - Zhu Xiaohe* 朱小禾, diplômé en 1986

26 - Ding Yi* 丁乙, né en 1962

27 - Zhou Yangming 周洋明, né en 1971

28 - Zhang Fan 张帆, né en 1975

29 - Yang Zhilin* 杨志麟, né en 1956

30 - Wang Jianwei 汪建伟, né en 1958

31 - Chen Yongwei 陈勇为, né en 1981

6 - Zhu Jinshi

32 - Ma Yuan 马元, né en 1959

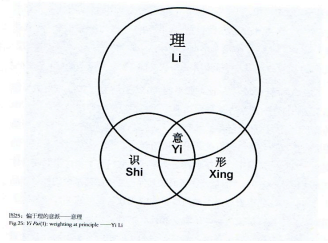
7 - He Xiangyu

33 - Mao Tongqiang 毛同强, né en 1960

34 - Wu Shanzhuan* 吴山专, né en 1960

35 - Sun Xun 孙逊, né en 1980

***Ren* : *Yisi* 人——意思 (Man: Mind moving)**



36 - Zhang Jianjun 张建君, né en 1955

37 - Wang Guangyi* 王广义, né en 1957

38 - Ren Jian* 任戬, né en 1955

20 - Zuo Zhengyao*

39 - Cai Guoqiang 蔡国强, né en 1957

40 - Li Shan* 李山, né en 1942

41 - Yu Youhan* 余友涵, né en 1943

42 - Wang Chuan* 王川, né en 1953

1 - Wang Luyan*

43 - Lei Hong 雷虹, né en 1972

44 - Yan Binghui* 阎秉会, né en 1956

45 - Huang Yali 黄雅莉, née en 1954

46 - Tan Ping 谭平, né en 1960

47 - Meng Luding* 孟禄丁, né en 1962

48 - Zhang Wei 张伟, né en 1952

6 - Zhu Jinshi

49 - Ma Kelu 马可鲁, né en 1954

50 - Gu Wenda* 谷文达, né en 1955

51 - Xu Bing* 徐冰, né en 1955

52 - Wang Tiande 王天德, né en 1960

53 - Zhang Hao 张浩, né en 1962

54 - Qiu Zhenzhong 邱振中, né en 1947

55 - Ding Fang* 丁方, né en 1956

56 - Shen Qin* 沈勤, né en 1958

57 - Liu Xiaodong* 刘小东, né en 1963

58 - Wu Jian 吴鹟, né en 1970

59 - Zhao Xiaojia 赵晓佳, né en 1970

60 - Su Xinping* 苏新平, né en 1960

61 - Zhan Wang 展望, né en 1962

62 - Chao Ge 朝戈, né en 1957 (artiste mongol)

63 - Shang Yang 尚扬, né en 1942

64 - Bing Yi 冰逸, (Huang Bingyi 黄冰逸), née en 1975

65 - Yan Shanchun 严善淳, né en 1957

66 - Li Xiaojing 李晓静, née en 1981

67 - Xu Hongming 徐红明, né en 1971

68 - Qiu Shihua 邱世华, né en 1940

69 - Li Zhanyang 李占洋, né en 1969

70 - Li Bin 李彬, né en 1980

71 - Chen Jieren 陈界仁, né en 1960 (de Taiwan)

30 - Wang Jianwei

72 - Cheng Ran 程然, né en 1981

73 - He Chengyao 何成瑶, née en 1964

74 - Man Fung Yi (Wen Fengyi) 文凤仪, née en 1961 (de Hong Kong)

75 - Mok Yat San (Mo Yixin) 莫一新, né en 1968 (de Canton, vit à Hong Kong

76 - Han Dong 韩冬, né en 1958

77 - Yang Hongwei 杨宏伟, né en 1968

78 - Chen Xi 陈曦, née en 1968

79 - Zhou Maiyou 周迈由, né en 1936

80 - Su Xiaobai 苏笑柏, né en 1949

Index onomastique

798 *42 74 145 146 236 246 304 582 695*

A Cheng 阿城 (né en 1949) *88*

Adorno Theodor (1903-1969) *118 182 216 262 441 680 695 774*

Ai Qing 艾青 (Jiang Haicheng 蒋海澄) (1910-1996) *118 151*

Ai Xuan 艾轩 (né en 1947) *113 151 341*

Ai Weiwei 艾未未 (né en 1957) *8 50 109 118 127 129 132 133 144 147* ***151-153*** *157 166 247 250 287 294 302 341 695 790*

Alighiero Boetti (1940-1994) *484*

Anonymes (Wuming 无名) *77 156 249 250 336 346 348 349 473 490 531 620 634 637 642 653 710 727*

Aretino Pietro (Pierre l'Arétin) (1492-1556) *422*

Arnheim Rudolf (1904-2007) *183 396 774*

Artforum 214 531 621

Aujourd'hui (*Jintian* 今天) (1978-1980) *88 89 281*

Badashan ren 八大山人 ou Zhu Da 朱耷 (ca. 1626 - ca. 1705) *371*

Bai Hua 白桦 (né en 1930) *100 135 138 180*

Bai Yiluo 白宜洛 (né en 1968) *129*

Balzac (1799-1850) *98 775*

Bao Dong 鲍栋 (né en 1979) *24 122 126 238 640* ***642-646*** *647 654 659 664 684 689 695*

Barthes Roland (1915-1980) *51 117 174 183 184 431 438 439 441 442 447 454-458 470 543 596 695 696 774 775*

Baudelaire Charles (1821-1867) *216 360 775*

Baudrillard Jean (1929-2007) *431 439 441 443 773 774 775*

Baxandall Michael (1933-2008) *27 50 411 424 425 427 515 516 527 651 696 775*

Bei Dao 北岛 (né en 1941) *88 135 172*

Bell Clive (1881-1964) *19 183 422 512 680 775*

Benjamin Walter (1892-1940) *165 216 235 238 240 262 317 407 441 696 775*

Bergson Henri (1859-1941) *156 430 533 775*

Beuys Joseph (1921-1986) *153 156 157 329 362 436 586 656 660 661 668 670 671 698 715 775*

Bhabha Homi (né en 1949) *434 450 696 775*

Biennale de Venise 41 45 73 96 114 147 148 291 330 353 410 503

Bloch Ernst (1885-1977) *118 262 775*

Bloch Pierrette (née en 1928) *482*

Bois Yve Alain (né en 1952) *30 227 696*

Bokusho (*Moxiangpai* 墨象派) *480 485 486 487 771*

Bourdieu Pierre (1930-2002) *16 17 26 214 356 531 660 673 697 775*

Bryson Norman (né en 1949) *28 42 70 76 455 456 521 644 697 775*

Bu hezuo fangshi 不合作方式 [Formes de non-coopération] (ou *Fuck off*) *50 148 152 302 306 695*

Bürger Peter (né en 1936) *11 19 28 116 237-240 242 262 272 317 362 629 661 667 668 671 698 701 711 719 733 775*

Cai Guoqiang 蔡国强 (né en 1957) *50 59 70 96 165 255 282 283 291 310 341 422 455 488 515 516* ***521-527*** *528 529 620 665 666 702* ***754*** *767 858*

Cai Jin 蔡锦 (née en 1965) *293 301 616 857*

Cai Xueqin 曹雪芹 (1715 ou 1724-1763) *396*

Cai Yuanpei 蔡元培 (1868-1940) *53 201* ***204*** *272 290 294*

Camnitzer Luis (né en 1937) *266 698*

Camus Albert (1913-1960) *324 848*

Cang Xin 苍鑫 (né en 1967) *128 857*

Cao Cao 曹操 (155-220) *148 187 524*

Cao Dan 曹丹 (né en 1960) *334 808 817*

Cao Fei 曹斐 (née en 1978) *152 286*

Cao Pi 曹丕 (187-226) *187*

Cao Xiaodong 曹小冬 (né en 1961) *532 533 537 808*

Cao Youlian 曹友廉 *332*

CCPPC Conférence consultative politique du peuple chinois *32 95 197 207*

Cézanne Paul (1839-1906) *41 156 209 377 406 552 578 775*

Chai Xiaogang 柴小刚 (né en 1962) *334 537 808 817*

Chang Tsong-zung 张颂仁 voir Zhang Songren

Chao Ge 朝戈 (né en 1957) *337 620 758 858*

Chen Chun 陈淳 (1159-1223) *566*

Chen Danqing 陈丹青 (né en 1953) *277 341*

Chen Duxiu 陈独秀 (1879-1942) *53 256*

Chen Guangwu 陈光武 (né en 1967) *74 478 485 486*

Chen Hongshou 陈洪绶 (1598-1652) *211*

Chen Lingyang 陈羚羊 (née en 1975) *152 287 293*

Chen Ping 陈平 (né en 1960) *478*

Chen Qiang 陈墙 (né en 1960) *74 478*

Chen Qiulin 陈秋林 (née en 1975) *286 857*

Chen Rongyi 陈荣义 (né en 1972) *85 126 642*

Chen Shaofeng 陈少峰 *282*

Chen Shaoping 陈少平 (né en 1947) *88 332*

Chen Shaoxiong 陈邵雄 (né en 1962) *69 284 304*

Chen Shou 陈寿 (233-297) *524 527*
Chen Tong 陈侗 (né en 1962) *69 439*
Chen Wenling 陈文令 (né en 1969) *308*
Chen Xiangxun 陈向迅 (né en 1956) *485*
Chen Xiaoxin 陈孝信 (né en 1943) *121 122 415*
Chen Yifei 陈逸飞 (1946-2005) *422-424 528* ***759***
Chen Yongwei 陈勇为 (né en 1981) *618 858*
Chen Yufei 陈宇飞 (né en 1962) *338 340 808*
Chen Yunquan 陈运泉 (né en 1959) *284*
Chen Zhen 陈箴 (1955-2000) *66 329 330 340 487 532 536 549 724 808*
Chen Zi'ang 陈子昂 (661-702) *618*
Chen Zizhuang 陈子庄 (1913-1973) *634*
Cheng Conglin 程丛林 (né en 1954) *113 260* ***756***
Cheng Hao 程颢 (1032-1085) *565*
Cheng Meixin 程美信 (ou Cheng Benzhu 程本助) *640-641 646-647 689 700*
Cheng Shifa 程十发 (1921-2007) *794*
Cheng Xiaoyu 成肖玉 *532 808*
Cheng Yi 程颐 (1033-1107) *548 565 571-572*
China/Avant-garde [*Zhongguo xiandai yishu zhan* 中国现代艺术展] *10 12 23 43 62 67 69 70 71 73 76 77 79 115 142 143 145 208 248 249 255 273 292 293 299 30 301 304 305* ***317-344*** *351 355 372 387 390 391 415 532 537 614 717* ***757 758 808-845*** *857*
Cimabue (Cenni di Pepe) (1240-1302) *422*
Clunas Craig (né en 1954) *214 531 541 604 621 653 700*
Collingwood R. G. (1889-1943) *221 222 231 701 715 775*
Confucius (551-479) *8 35 52 145 149 167 185 188-191 196 197 220 461 565 571 579 580 590 603 604 699 701*
Courbet Gustave (1819-1877) *492 775*
Croce Benedetto (1866-1952) *9 23 30 183 214 219 221-222 227-234 236 242 270 344 347 702 735 775*
Cui Xiuwen 崔岫闻 (née en 1970) *287 293 301 304*
Daodejing 道德经 (ou *Tao Tö King) 368 452 461 575 590 591 693 705*
Datong dazhang 大同大张 (voir Zhang Chengquan)
Dai Dan 戴丹 (né en 1983) *10 16 24 30 50 57 165 185 219 255 310 409 411* ***421-425 514-527*** *691 702*
Danto Arthur (1924-2013) *19 216 227 264 347 352 681 693 775*
Dao Zi 岛子 (né en 1956) *54 114 121 306*
Delvoye Wim (né en 1965) *166 775*
De Man Paul (1919-1983) *118 775*
Dematté Monica (née en 1962) *66 124 703 775*
Denes Agnes (née en 1931) *25 384 385 775*
Deng Lijun 邓丽君 voir Teresa Teng
Deng Pingxiang 邓平祥 (né en 1947) *47 106 121 122 123 335 829*
Deng Xiaoping 邓小平 (1904-1997) *15 24 74 11 117 135-143 173-176 187 207 212 514 523*
Derrida Jacques (1930-2004) *19 29 144 156 157 428 438-443 449-458 469-470 532 55 593 596 655 657 681 685 702 703 773 775*
Diderot Denis (1713-1784) *184 401 529 776*
Ding Defu 丁德福 *334 808 817*
Ding Fang 丁方 (né en 1956) *69 70 110 113 276 285 327 331 332 340 341 532 533 537* ***756*** *808 858*
Ding Shaoguang 丁绍光 *509 790*
Ding Yi 丁乙 (né en 1962) *69 74 152 166 280 329 340 478 487 488 499 500 543 549 618 688 730 808 857*
documenta 49 70 114 129 147 152 153 163 712
Dong Changxia 董长侠 *490*
Dong Xiaoming 董小明 (né en 1948) *323*
Dong Xiuyu 董秀玉 (née en 1941) *335 829*
Du Fu 杜甫 (ou Du Shaoling 杜少陵) (712-770) *618*
Du Jie 杜婕 (née en 1968) *74 478 480 484*
Du Xiyun 杜曦云 (né en 1978) *126 683*
Du Zhenjun 杜震君 (né en 1961) *166*
Duan Jianyu 段建宇 (née en 1972) *304*
Duan Jun 段君 (né en 1982) *10 91 118 126 146 200 217 409 419-422 683 689 704 743*
Duan Lian 段炼 *8 20 24 83 368 370 438 459-469 472 658 704*
Duan Yucai 段玉裁 (1735-1815) *624*
Duchamp Marcel (1887-1968) *59 112 128 129 151 156 157 247 365 374 375 376 436 512 660 661 670 671 683 702 749 776 811*
Dufrenne Mikel (1910-1995) *184*
Elkins James *259 431 633 660 691 705*
Emerson Ralph Waldo (1803-1882) *535*
Enwezor Okwi (né en 1963) *49 70 259 266 776*
Étoiles (*Xingxing* 星星) *62 71 73 81 88 89 92 109 126 151 156 244 245 246 249 250 255 281 292 299 333 341 345 346 349 409 410 413 490 634 642 745 813 815 816*
Fan Daming 范达明 (né en 1947) *388 398 399 400*
Fan Di'an 范迪安 (né en 1955) *46 66 70 121 326 327 336 345 351 401 402 403 405 412 416 417 430 490 705 708 758 833*

Fan Jingzhong 范景中 (né en 1951) *90 183 223 414 518 732*

Fan Kuan 范宽 (955-1025) *275 457 537 602 612* ***765***

Fan Shuru 范叔如 (né en 1960) *324 338 808 848*

Fang Lijun 方力均 (né en 1963) *63 64 277 308 334 337 338 340 341 349 665 808 816*

Fang Tu 方土 (né en 1963) *479*

Fang Xun 方熏 (1736-1799) *55*

Fei Dawei 费大为 (né en 1954) *61 63 65 69 70 106 112 121 236 251 324 326 327* ***328*** *344 689 706*

Feng Boyi 冯博一 (né en 1961) *50 61 65 70 121 128 152 302 304 306 307 412 415 416 695 706*

Feng Jicai 冯骥才 (né en 1942) *70 322 327 824*

Feng Youlan 冯友兰 (1895-1990) *579 580*

Fiske John (1842-1901) *311 312 776*

Foucault Michel (1926-1984) *11 19 20 29 51 56 57 58 84 144 157 182 184 203 220 329 369 370 427 431 432 437 438 439 441 442 443 449 454 455 457* ***458-472*** *530 555 586 592 596 629 655 657 658 697 702 704 706 707 773 774 776*

Fried Michael (né en 1939) *19 216 497 542 657 776*

Fry Roger (1866-1934) *19 401 422 628 663 740 776*

Fu Baoshi 傅抱石 (1904-1965) *209 290 793 794*

Fu Xiaodong 付晓东 (née en 1977) *126*

Fuck off voir *Bu hezuo fangshi* 不合作方式 [Formes de non-coopération]

Gadamer Hans Georg (1900-2002) *118 182 298 396 776*

Gan Yang 甘阳 (né en 1952) *133 145 181 182 326 329 707*

Gao Brothers : Gao Shen 高糁 (né en 1956) Gao Qiang 高强 (né en 1962) *304 323* ***757*** *848*

Gao Ling 高岭 (né en 1964) *114 119 121 122 326 336 412 707*

Gao Minglu 高名潞 (né en 1949) *7 9 11 12 13 16 18 19 20 23 25 27 28 29 30 31 33 38 42 43 46 47 48 51 54 56 57 59 61 62 63 64 66 67 68 69 70 71 72* ***74-78*** *80 83 84 85 88 89 90 92 98 100 103 106 109 115 116 121 122 123 127 133 136 144 145 147 155 156 157 158 159 160 161 164 166 167 177 185 192 197 198 200 202 208 210 212 213 214 220 221 225 227 228 233 235 237 238 241 243 244 248 249 250* ***257-288*** *291 292 293 294 297 299 300 301 304 313 314 315 317 318 319 320 321 322 326 327 329 331 335 338 341 342 343 344 345 348 349 353 354 357 359 361 363 364 365 367 368 369 371 373 374 378 379 380 388 401 404 406 407 408 412 413 428 429 431 432 434 435 437 438 439 443 451 452 455 456 458 459 460 467 469 473 480* ***490-504*** *505 506 508 510 511 512 513 514 516 521 522 523 526* ***530-659*** *680 682 684-688 691 692 699 700 701* ***708-712*** *714 723 729 735 739 740 744 747 749* ***751 759-763*** *779 829* ***834-844*** *855 856*

Gao Shiming 高士明 (né en 1976) *48 68 712*

Gao Shu 高澍 (voir Shui Tianzhong)

Gao Ying 高瑛 (née en 1933) *151*

Gao Yubao 高玉宝 (né en 1927) *97*

Gauguin Paul (1848-1903) *183 378 776*

Ge Weimo 葛维墨 (né en 1930) *323 327*

Geng Jianyi 耿建翌 (né en 1962) *63 256 276 277 279 280 329 334 340 532 538 548 607 609* ***756*** *808 816 827 849*

Glaser Bruce *497*

Gombrich Ernst (1909-2001) *24 183 214 223 289 347 348 614 415 431 519 529 776*

Gong Sunlong 公孙龙 (ca. 380- 250? A.C.) *443-446 448 502* ***759***

Gong Xian 龚贤 (1618-1689) *113*

Goodman Nelson (1906-1998) *183 776*

Gorton William (né en 1966) *519 520 713*

Graham Dan (né en 1942) *128 373*

Graham Angus Charles (1919-1991) *428*

Granet Marcel (1884-1940) *186 428 713*

Greenberg Clement (1909-1994) *19 30 31 216 243 272 347 348 350 361 401 402 407 437 493 496 497 504 505 506 508 512 628 638 663 687 688 702 715 740 776*

Gu Chengfeng 顾丞峰(né en 1957) *114 119 121 126 415 417 713*

Gu Dexin 顾德新 (né en 1962) *63 152 279 280 302 324 329 332 338 340 542 543 546 688* ***761*** *808*

Gu Ningyuan 顾凝远 (c. 1585 - après 1645) *477*

Gu Wenda 谷文达 (né en 1955) *43 46 50 61 69 70 77 123 247 267 276 279 327 329 331 338 340 474 512 526 532 534 536 606 620 651 665 808 858*

Gu Zhenqing 顾振清 (né en 1964) *48 66 304 308 713*

Guan Yi 管艺 (né en 1966) *64*

Guo Moruo 郭沫若 ou Guo Kaizhen 郭开贞 (1892-1978) *139 207 226*

Guo Ruoxu 郭若虚 (XIe siècle) *275 537 713*

Guo Xi 郭熙 (1023-1085) *457*

Haacke Hans (né en 1936) *374 586 656 660 671 673 674 697 776*

Habermas Jürgen (né en 1929) *182 264 272 685 776*

Hai Bo 海波 (né en 1962) *278 304*
Hall Stuart (1932-2014) *62 644*
Hanban 汉办 *168 169*
Hang Chunxiao 杭春晓 (né en 1976) *126*
Harvey David (né en 1935) *261*
Hayek Friedrich (1899-1992) *684*
He Chengyao 何成瑶 (née en 1964) *282 286 670* ***676-677*** *678 858*
He Chongyue 何崇岳 (né en 1960) *670*
Hegel Georg Wilhelm Friedrich (1770-1831) *222 327 367 567 731 776*
He Guiyan 何桂彦 (né en 1976) *8 10 11 14 24 25 29 30 46 71 78* ***84-85*** *115 126 127 214 215 216 220 233 250 316* ***344-354*** *357 410 434 456* ***504-513*** *640 641 649 650 714*
He Jingzhi贺敬之 (né en 1924) *111*
He Rong 何溶 (1921-1989) *46 95 99 121 294*
He Xiangning 何香凝 (1878-1972) *55 92 97 390 417*
He Xiangyu 何翔宇 (né en 1986) *616 619 857*
He Yunchang 何云昌 (né en 1967) *57 164 281 284 306 307 609 612 618* ***765*** *857*
Heidegger Martin (1889-1976) *29 51 57 155 156 172 182 367 428 438 441 442 443 450 457 458 532 555 564 570 588 596 598 599 600 644 649 657 763 772 773 774 776 805*
Hei Gui 黑鬼 (Wu Guoquan 吴国全) (né en 1957) *56*
Holly Michael Ann (née en 1944) *82 183*
Holzer Jenny (née en 1950) *129 776*
Hong Hao 鸿浩 (né en 1965) *41 61 129 278 304 547*
Hong Lei 洪磊 (né en 1960) *278*
Hou Hanru 侯瀚如 (né en 1963) *46 55 66 68 69 302 318 326 327 329 330 340 521 690 715 808*
Hu Cun 胡村, voir Li Xianting
Hu Jianping 胡建平 (né en 1962) *808*
Hu Jieming 胡介鸣 (né en 1957) *129*
Hu Jintao 胡锦涛 (né en 1942) *28 145 154 430*
Hu Qiaomu 胡乔木(1912-1992) *135 364*
Hu Shi 胡适 (1891-1962) *226 272 285*
Hu Yaobang 胡耀邦 (1915-1989) *97 134 135 141 172 173 180*
Hua Guofeng 华国锋 (1921-2008) *134 135 136*
Hua Junwu 华君武 (1915-2010) *95 105*
Hualang 画廊 *56 61 295 527*
Huang Bingyi 黄冰逸 *271 490 858*
Huang Binhong 黄賓虹 (1865-1955) *102 252 581 793 802*
Huang Du 黄笃 (né en 1965) *121 304 412 416 417 434 490*
Huang Qiuyuan 黄秋园 (1914-1979) *634*
Huang Rui 黄锐 (né en 1952) *69 88 245 304 341 473* ***754***
Huang Yan 黄岩 (né en 1966) *284*
Huang Yihan 黄一瀚 (né en 1958) *308*
Huang Yongping 黄永砯 (né en 1954) *48 50 59 69 77 93 128 156 157 237 247 267 279 287 300 311 313 324 329 330 333 337 338 340 435 436 451 452 479 526 689 715* ***770*** *808* ***818-819*** *827 828*
Huang Yongyu 黄永玉 (né en 1942) *634*
Huang Zhuan 黄专(né en 1958) *55 56 70 121 124 295 414 415 416 417*
Huang Zhou 黄胄 (1923-1997) *792 794*
Huntington Samuel (1927-2008) *182 261*
Husserl Edmund (1859-1938) *182 451 564 567 568 569 570 776*
instituts Confucius *8* ***167-170***
Iser Wolfgang (1926-2007) *396*
Irwin Robert (né en 1928) *25 59 384 385 776*
Jakobson Roman (1896-1982) *456 776*
Jameson Fredric (né en 1934) *28 433 436 437 727 776*
Jdanov Andreï (1896-1948) *138*
Jia Fangzhou 贾方舟 (né en 1940) *14 24 36 39 44 46 47 48 66 73 78 80 86 89 90 91 93 100 106 107 121 122 123 124 143 188 196 200 203 205 206 210 220 287 293 294 318 320 372 383 384 385 387 388 390 393 394 407 412 413 415 716 719 739 785*
Jia Wei 贾薇 (né en 1966) *122 286 716*
Jiang Biwei 蒋碧薇 (1898-1978) *108*
Jiang Feng 江丰 (1910-1982) *86 92 249 294*
Jiang Qing 江青 (1914-1991) *38 96 131 140 291 299*
Jiang Yinfeng 江因风 *621 640*
Jiang Yuhui 姜宇辉 *423 453 472 717*
Jiang Zemin 江泽民 (né en 1926) *145 175 187 212*
Jiang Zhi 蒋志 (né en 1971) *129*
Jiangsu huakan 江苏画刊 *8 25 26 36 44 61 84 90 91 108 109* ***113-115*** *125 293 318 320 331 338 339 345 351 386 387 642 722 729 734 765 834 844 845*
Jiao Xingtao 焦兴涛 (né en 1970) *164 616 857*
Jin Feng 金锋 (né en 1962) *304 666 667 670 674 675 678 700* ***767***
Jin Guantao 金冠涛 (né en 1947) *86 89 133 181*
Jin Jiangbo 金江波 (né en 1970) *670*
Jin ping mei 金瓶梅 [*Fleur en fiole d'or*] *108 719 788*
Jin Shangyi 靳尚谊 (né en 1934) *100 323 327*
Jintian 今天 voir *Aujourd'hui*

Jing Hao 荆浩 (vers 870-vers 930) *197 198 571*
Judd Donald (1928-1994) *371 373 374 504-776*
Kandinsky Wassily (1866-1944) *45 112 183 288 375 377 378 380 473 497 504 578 731 776*
Kang Youwei 康有为 (1858-1927) *475*
Katsuro Yoshida (né en 1943) *556*
Kiefer Anselm (né en 1945) *276 537 651 776*
Kishio Suga (né en 1944) *556*
Klein Yves (1928-1962) *59 376 436 776*
Kollwitz Käthe (1867-1945) *92 210 776*
Kosuth Joseph (né en 1945) *25 128 373 374 384 717 776*
Kristeva Julia (née en 1941) *441*
Lacan Jacques (1901-1981) *370 439 441 442 456 457 466 777*
Lam Pearl (Lin Mingzhu) 林明珠 *70 490*
Lang Shaojun 郎绍君 (né en 1939) *68 121 123 124 323 388 413 718 720 829*
Lao Zi 老子 (Période des Printemps et automnes (ca. 640 - ca. 530) *196 197 198 368 461 476 481 488 490 506 575 590*
La Tempête (*Juelanshe* 决澜社) *236 285 549*
Lee Ufan (né en 1936) *556*
Le Gouriérec Frédéric ***52-54*** *185 186 195 199 204 210 219 220 289 372 434 474 482 642 690 718*
Lei Hong 雷虹 (né en 1972) *550 620 632 858*
Lei Yan 雷燕 (née en 1957) *670 676* ***677*** *678*
Leng Lin 冷林 (né en 1965) *55 61 121 142 143 412 416 417 431*
Lénine (1870 1924) *12 107 269 785-786*
Les Ménines 368 437 443 ***458-472*** *592 658 704*
LeWitt Sol (1928-2007) *25 128 373 384 656 777*
Li Dazhao 李大钊 (1889-1927) *201 205*
Li Han 李汉 *281*
Li Hong 李虹 (née en 1965) *287 293*
Li Huasheng 李华生 (né en 1944) *70 74 280 478 482 483 484 485 486 499 500 542 546 618 632* ***761*** *857*
Li Jiatun 李家屯 (Voir Li Xianting)
Li Jin 李津 (né en 1958) *474 808*
Li Keran 李可染 (1907-1989) *111 113 209 290 384* ***765*** *793 794*
Li Kuxiang 李苦禅 (1898-1983) *794*
Li Ming 黎鸣 (né en 1944) *647*
Li Oufan 李欧梵 (né en 1939) *644*
Li Qiang 李强 *332 808*
Li Qun 李群 (alias Li Wake 李娃克) (né en 1959) *323 331 338* ***757*** *808*
Li Shan 李山 (né en 1942) *63 69 70 281 285 286 301 327 339 340 343 487 532 536 549 606 607 620* ***764*** *808 858*
Li Shuang 李爽 (née en 1957) *88 245*
Li Song 李松 (né en 1932) *47 122 124 719 720 822 829*
Li Songsong 李松松 (né en 1973) *278*
Li Tianyuan 李天元 (né en 1965) *277 351*
Li Xiaojing 李晓静 (née en 1981) *620 858*
Li Xiaoshan 李小山 (né en 1959) *125*
Li Xiaoshan 李小山 (né en 1957) *25 26 39 44 61 66 69 107 108 114 118 121 125 386 412 473 474 722* ***791-794***
Li Xianting 栗宪庭 (né en 1949) *7 11 13 18 23 29 30 31 52 54 55 58 61 63 64 66 69 71* ***72-74*** *78 80 84 86 87 90 97 98 103 105 106 110 111 112 121 126 128 145 147 166 177 181 188 189 195 196 198 203 204 219 251 253 254 255 277 292 294 301 313 319 320 321 324 326 327 328 331 332 336 338 339 340 345 351 380 412 412 432 456* ***473-490*** *499 500 501 504 506 512 513 542 551 554 617 633 684 687 688 690 693 714 720-722 729* ***751*** *798* ***809-811*** *837* ***845-852***
Li Xiu 李秀 (née en 1943) *96* ***752***
Li Yu 李煜 (937-978) *557*
Li Zhanyang 李占洋 (né en 1969) *13 18 70 75 77 96 284 291 308 455 692 723* ***751*** *858*
Li Zehou 李泽厚 (né en 1930) *37 181 182 220 327 651 722-723*
Li Zhengtian 李正天 (né en 1942) *69 436 782 829 830*
Liang Juhui 梁锯辉 (1959-2006) *304*
Liang Kai 梁楷 (dyn. Song du Sud) *371* ***758***
Liang Qichao 梁启超 (1873-1929) *201 225 537*
Liang Quan 梁铨 (né en 1948) *38 618 632 857*
Liang Shaoji 梁绍基 (né en 1945) *164 616 808 857*
Liang Yue 梁越 (né en 1962) *152 338 340 670 808*
Liang Yue 梁玥 (née en 1979) *152 546 549*
Liao Jingwen 廖静文 (née en 1923) *108*
Liao Shangfei 廖上飞 (né en 1986) *8 11 18 24 25 29 57 71* ***85*** *159 160 161 164 238 408* ***632-655*** *659 671 674 678 683 685 687 689 723 724*
Liao Wen 廖雯 (née en 1961) *61 63 69 105 111 251 287 293 412 480 724 798*
Lin Fengmian 林风眠 (1900-1991) *158 254 272 285 634 793 806*
Lin Junxuan 林君选 (1908-1995) *486*
Lin Tianmiao 林天苗 (née en 1961) *287 301*
Lin Yilin 林一林 (né en 1964) *69 128 129 152 284*
Lincot Emmanuel (né en 1970) *46 55 56 127 142 151 431 457 724*

Lingnan hua pai (École de *Lingnan*) 岭南画派 *290*
Liu Anping 刘安平 (né en 1964) *336 808*
Liu Binyan 刘宾雁 (1925-2005) *135 179 205*
Liu Chunhua 刘春华 (né en 1944) *291*
Liu Dahong 刘大鸿 (né en 1962) *308*
Liu Feng 刘枫 (né en 1962) *333 334 814*
Liu Gang 刘刚 *632*
Liu Guosong 刘国松 (né en 1932) *292*
Liu Haisu 刘海粟 (1896-1994) *105 285 549 793*
Liu Huimin 刘惠民 (né en 1939) *103 104*
Liu Jianhua 刘建华 (né en 1962) *129 164 166 247 313*
Liu Kaiqu 刘开渠 (1904-1993) *110 118 327 796*
Liu Libin 刘礼宾 (né en 1975) *126*
Liu Qingfeng 刘青峰 *86 89*
Liu Shaoqi 刘少奇 (1898-1969) *117 118*
Liu Wei 刘炜 (né en 1965) *277*
Liu Wencai 刘文彩 (1887-1949) *291 455*
Liu Xilin 刘曦林 (né en 1942) *47 122 124 720*
Liu Xiangdong 刘向东 (né en 1964) *337 338 623 808*
Liu Xiaochun 刘骁纯 (né en 1941) *48 61 63 103 104 106 112 121 122 124 308 326 333 336 345 412 413 720 724 818 829*
Liu Xiaodong 刘晓东 ou 刘小东 (né en 1963) *64 70 277 284 327 340 341 351 808 858*
Liu Xiaofeng 刘小枫 (né en 1956) *645*
Liu Xie 刘勰 (*ca.* 465-521) *119 191-196 503 597 718*
Liu Xuguang 刘旭光 (né en 1958) *632 857*
Liu Yan 刘彦 (né en 1965) *534 808*
Liu Ye 刘野 (né en 1964) *56*
Liu Yi 刘溢 (né en 1957) *808 829*
Liu Yi 刘毅 (né en 1963) *74 338 478*
Liu Yiqian 刘益谦 (né en 1963) & Wang Wei 王薇 *292*
Liu Zijian 刘子健 (1919-1993) *479*
Liu Zongzhou 刘宗周 (1578-1645) *568 569*
Long March Project *42 65 281 282 732*
Long Rui 龙瑞 (né en 1946) *478*
Lu Jie 卢杰 (né en 1964) *42 65 281 732*
Lu Jiuyuan 陆九渊(ou Lu Xiangshan 陆像山) (1139-1193) *566 569*
Lu Hong 鲁虹 (né en 1954) *10 23 48 121 122 124 125 227 244 248 272* ***294-317*** *337 340 344 317 337 339 344 348 353 359 390 412 416 687 689 690 725*
Lu Mingjun 鲁明军 (né en 1978) *78 682 683 743*
Lu Qing 路青 (née en 1964) *74 129 152 166 287 478 480 500*
Lu Shou 卢绶 (née en 1982) *126*
Lu Victoria (Lu Rongzhi 陆荣之) (née en 1951) *159 160 166 212 521 725*
Lu Xun 鲁迅 (1881-1936) *92 93 95 100 105 111 138 139 140 195 201* ***202-204*** *282 294 342 397 635 725 830*
Lu Yinghua 卢迎华 (née en 1977) *126*
Lu Yushun 卢禹舜 (né en 1962) *478*
Lü Peng 吕澎 (né en 1956) *10 23 45 55 56 61 65 66 68 69 118 122 136 220 222 223 227 228 233 234 235 254 272 286 288-294 296 299 301 304 317 325 333 337 340 344 347 349 351 353 354 407 415 622 690 726 798 833 853*
Lü Shengzhong 吕胜中 (né en 1952) *285 329 340 341 808 816 828*
Lü Zhenguang 吕振光 (né en 1956) *499*
Lun yu 论语 *190 461 604 701 715*
Luo Ping'an 罗平安 (né en 1945) *478*
Luo Zhongli 罗中立 (né en 1948) *70 85 93 146 299 341 726*
Lyotard Jean-François (1924-1998) *264 362 434 437 439 441 726 727 777*
Ma Desheng 马德升 (né en 1952) *88 245 250 341*
Ma Kelu 马可鲁 (né en 1954) *88 249 509 620 632 858*
Ma Liuming 马六明 (né en 1969) *128 281*
Ma Shang 马尚 *282*
Ma Yanling 马嫣泠 (née en 1966) *74 478 480*
Ma Yuan 马远 (1160-1225) *432 457*
Ma Yuan 马元 (né en 1959) *619 857*
Malevitch Kazimir (1878-1935) *376 377 473 496 497 503 510 777*
Mang Ke 芒克 (né en 1951) *88*
Mao Dun 茅盾 (1896-1981) *94 117 207 752*
Mao Tongqiang 毛同强 (né en 1960) *619 857*
Mao Xuhui 毛旭辉 (né en 1956) *69 70 156 276 277 313 327 334 338 340 532 533 808 816*
Mao Zedong 毛泽东 (1893-1976) *15 32 95 96 99 111 116 134 138 140 145 173 176 204 212 260 265 290 294 322 325 336 526 532 547 611 709 727 728 751 752 817 830*
Marcuse Herbert (1898-1979) *83 162 238 407 659 662 668 684 689 727 777*
Martin Jean-Hubert (né en 1944) *250 251 324 328 689*
Matisse Henri (1869-1954) *113 252 377 777 803*
McCallum Bradley *660 670 673 674 735*

Meixie 美协 *9 33 50 78 90 92 95 99 101 102 107 124 187* ***206-207*** *209 214 215 216 249 294 298 299 300 319 320 325 327 341 380 381 383 387 394 479 620 781 839*

Meishu 美术 *8 25 37 38 39 43 46 61 72 73 79 89 90 91 92 93* ***94-100*** *101 105 106107 109 111 112 113 118 121 135 137 200 213 247 256 291 295 298 300 305 306 314 315 325 326 327 331 333 334 335 336 337 338 345 380 383 384 385 387 388 390 394 395 401 413 473 474 479 532 537 581 708 713 718 720 723 726 743 744 745 746* ***751 752*** *753 758 820 829 833*

Meishu sichao 美术思潮 *8 61 78 90 93* ***115*** *196 295 383 387 394 715 734 754*

Meng Luding 孟禄丁 (né en 1962) *70 112 156 255 256 276 314 327 334 340 341 690 532 632* ***755*** *808 816 828 858*

Merleau-Ponty Maurice (1908-1961) *57 180 182 427 428 432 717 777*

Miao Xiaochun 缪晓春 (né en 1964) *166*

Mitchell W. J. Thomas (né en 1942) *19 262 435 777*

Mo Weimin 莫伟民 (né en 1965) *459 462-469 472*

Mondrian Piet (1872-1944) *112 376 378 380 477 496 497 504 509 510 777*

Montano Linda (née en 1942) *672* ***769***

Mouffe Chantal (née en 1943) *261 729*

Mou Zongsan 牟宗三 (1909-1995) *364*

Mu Mu 木目 (voir Wu Shaoxiang 吴少湘)

Munroe Alexandra (née en 1957) *59 70 673 729*

NAMOC *33 43 47 70 76 112 151 293 315 317 323 325 326 331 372 391 632 751 824 832 837*

Narita Katsuhiko (né en 1944) *556*

Needham Joseph (1900-1995) *428*

Ni Weihua 倪卫华 (né en 1962) *670*

Nietzsche Friedrich (1844-1900) *156 180 182 202 430 455 532 535 777*

Niu Jianchun 牛见春 ***640-642*** *647 729*

Nobuo Sekine (né en 1942) *556*

Nouvelle vague (*Xinchao yundong* 新潮运动) *24 37 42 66 75 76 77 79 90 93 107 108 109 112 114 156 181 215 236 251 253 268 299 300 301 302 315 316 319 320 321 322 324 328 329 332 333 337 344 350 351 353 354 381 402 410 413 415 489 506 507 508 509 531 532 634 771 779 801 802 804 810 811 813 815 816 824 839 840 841 844 847 849 850*

Nye Joseph (né en 1937) *169 777*

Obrist Hans Ulrich (né en 1968) *147 777*

October 30 51 242 259 440 707

Ofili Chris (né en 1968) *309 777*

Oliva, Achille Bonito (né en 1939) *73 164 165 410 436 632 633 661 667 723 738 777*

Opalka Roman (1931-2011) *540*

Owen Stephen (né en 1946) *43 558 559 562 730 777*

Pan Dehai 番德海 (né en 1956) *329 333 334 532 533 808 817*

Pan Gongkai 潘公凯 (né en 1947) *70 86*

Pan Jiajun 潘嘉峻 (né en 1947) *291*

Pan Tianshou 潘天寿 (1897-1971) *92 290 581 793 794*

Pan Ying 潘缨 (née en 1962) *74 478 480*

Panofsky Erwin (1892-1968) *19 26 82 156 157 183 403 404 437 447 457 458 491 492 588 596 655 730 777*

Paulsen Friedrich (1846-1908) *204 777*

Pei Songzhi 裴松之 (372-451) *524*

Peirce Charles Sanders (1839-1914) *157 457 596 773 777*

Peng De 彭德 (né en 1946) *47 69 90 115 121 122 125 200 295 306 335 388 394 405 415 420 730 829*

Peng Yu 彭禹 (née en 1972) *57 74 152 306 308*

Peng Zhen 彭真 (1902-1997) *139 140*

Péon Jules (voir Xu Beihong)

Pétrarque (Francesco Petrarca)(1304-1374) *422*

Pi Daojian 皮道坚 (né en 1941) *10 25 46 47 115 121 217 295 335 383* ***412-418*** *421 731 829*

Pi Li 皮力 (né en 1974) *51 64 66 122 246 250 412 416 417 731*

Piaget Jean (1896-1980) *396*

Picasso Pablo (1881-1973) *113 209 252 254 377 406 448 552 578 777 794 803 806*

Platon (ca. 427-ca. 347) *19 27 157 186 191 196 197 220 367 370 373 374 421 450 492 493 496 587 655 731 777*

Poggioli Renato (1907-1963) *272 640*

Pollock Jackson (1912-1956) *31 254 376 378 477 777 806*

Popper Karl (1902-1994) *11 16 19 30 165 182 255 297 422 425* ***515-521*** *527 529 530 586 690 713 731 732 777*

Poulet Georges (1902-1991) *195 220 456 732 777*

Qian Weikang 钱喂康 ou 钱伟康 (né en 1963) *280*

Qian Zhijian 钱志坚 *38 40 61 114*

Qin Ga 琴嘎 (né en 1971) *74 306*

Qin Yifeng 秦一峰 (né en 1961) *74 478 499*

Qiu Shihua 邱世华 (né en 1940) *620 858*

Qiu Zhenzhong 邱振中 (né en 1947) *485 581 858*
Qiu Zhijie 邱志杰 (né en 1969) *41 42 43 65 114 121 128 129 166 280 281 304 415 416 434 732*
Qu Yan 渠岩 (né en 1955) *670*
Qu Yuan 屈原 (ca. 339-278) *195*
Rauschenberg Robert (1925-2008) *43 79 112 155 436 698 777*
Rawls John (1921-2002) *684*
Read Herbert (1893-1968) *156 777 805*
Ren Jian 任戬 (né en 1955) *70 275 281 282 327 340 341 532 534 536 575 587 606 607 620* ***760*** *808 858*
Richter Gerhard (né en 1932) *209 511 552 574*
Ricœur Paul (1913-2005) *182 184 777*
Riegl Alois (1858-1905) *19 241 492 733 777*
Rochlitz Rainer (1946-2002) *238 239 240 243 317 362 698 733*
Rodin Auguste (1840-1917) *98 184 777*
Rong Rong 荣荣 (né en 1968) *129*
Rosenberg Harold (1906-1978) *19 505 506 733 778*
Ru Xin 汝信 (né en 1931) *327*
Saïd Edward (1935-2003) *5 449 733 778*
Saint-Simon (1760-1825) *269 296 297*
Sanlian shudian 182 673 697 722 723
Sartre Jean-Paul (1905-1980) *69 133 171 180 182 313 314 329 534 757 778*
Saussure Ferdinand de (1857-1913) *157 379 406 445-449 457 458 502 588 596 733 759 774 778*
Schopenhauer Arthur (1788-1860) *202 778*
Seidel Linda (née en 1939) *458*
Shang Yang 尚扬 (né en 1942) *620 783 858*
Shao Dazhen 邵大箴 (né en 1934) *47 66 90 93 95 96 100 101 102 112 118 121 124 125 323 327 335 582 435 719 720 734 829*
Shen Changwen 沈昌文 (né en 1931) *327*
Shen Qin 沈勤 (né en 1958) *532 537 808 858*
Shen Yanbing 沈雁冰 (voir Mao Dun)
Shen Yuan 沈远 (née en 1959) *69 286 287 329 330 341 808*
Shen Yubing 沈语冰 (né en 1965) *237 638 734*
Sheng Qi 盛奇 (né en 1965) *282 284 304 808*
Sheng Wei 盛葳 (né en 1981) *78 126*
Shi Benming 施本铭 (né en 1958) *334 808 817*
Shi Bo 史伯 (VII^e siècle av. J.-C.) *579*
Shi Chong 石冲 (né en 1963) *56*
Shi Guo 石果 (né en 1953) *479*
Shi Guorui 史国瑞 (né en 1964) *166*
Shi Jinhua 石晋华 ou Jin-Hua Shi (né en 1964) *74 478 482*
Shi Jinsong 史金淞 (né en 1969) *304*
Shijing 诗经 *186*
Shi Lu 石鲁 (1919-1982) *290 483 634 793*
Shi Tao 石涛 (1642-ca. 1718) *113 190 196 197 198 407 497 572 576 601 627*
Shi Yong 施勇 (né en 1963) *129 280 304*
Shingo Honda *556*
Shou Juesheng 寿觉生 *478*
Shu Qun 舒群 (né en 1958) *70 76 225 246 300 327 329 340 341 532 533 534 535 808*
Shu Yong 舒勇 (né en 1974) *57*
Shui Tianzhong 水天中 (né en 1935) *36 39 47 70 90 103 104 108 109 111 121 122 124 323 327 382 386 412 475 720 734 785 861*
Shuo wen jie zi 562 624 625
Société de l'Étang [*chishe* 池社] *533*
Socrate (*ca*. 469 - *ca*. 399) *196*
Song Dong 宋冬 (né en 1966) *55 129 152 273 280 281 282 287 547*
Song Haidong 宋海东 (né en 1958) *79 80 202 281 329 339 340 341* ***751*** *808*
Song Xiaoxia 宋晓霞 (née en 1964) *257*
Song Yonghong 宋永红 (né en 1966) *277 281 284 338 808*
Song Yongping 宋永平 (né en 1961) *267 277 281 327 338 532 533 808*
Sontag Susan (1933-2004) *361 444 734 735 778*
Spivak Gayatri (née en 1942) *450*
Spurlock Morgan *670*
Su Dongpo 苏东坡 (ou Su Shi 苏轼) (1037-1101) *427 476 524 589 706*
Su Xinping 苏新平 (né en 1960) *277 327 620 808 858*
Su Zhu 苏铸 (voir Hua Guofeng)
Sui Jianguo 隋建国 (né en 1956) *70 128 164 581 618* ***766*** *857*
Sullivan Michael (1916-2013) *53 63 289 349 765 778*
Sun Jin 孙津 (né en 1953) *327 388 395 397 409 830*
Sun Jing 孙晶 *71 327*
Sun Meilan 孙美兰 (née en 1931) *47 383 384*
Sun Peng 孙鹏 *18 24 228* ***231-236*** *242 289 354 408 735*
Sun Xun 孙逊 (né en 1980) *619 857*
Sun Yuan 孙原 (né en 1974) *57 74 152 306 308*
Sun Zhenhua 孙振华 (né en 1956) *114 121 122 124 412 725 736*

Suo Jing 索靖 (244-303) *412*
Susumu Koshimizu *556*
Tan Ping 谭平 (né en 1960) *490 632 858*
Tan Tian 谭天 (Tan Tianjun 谭天军) (né en 1949) *122 124 125 736*
Tang Guangming 汤光明 (né en 1966) *281*
Tang Song 唐宋 (né en 1960) *79 332 333 335 336 808 811 813 825 832 833*
Tao Yongbai 陶咏白 (née en 1937) *38 104 121 123 287 294*
Tao Yuanming 陶渊明(ou Tao Qian 陶潜) (365-427) *422 423 424 528*
Tarry Jacqueline *660 670 673 674 735*
Taylor Brandon *668*
Taylor Charles (né en 1931) *644*
Tchernyshevski Nikolaï Gavrilovitch (1828-1889) *140*
Tehching Hsieh 谢德庆 (né en 1950) (Xie Deqing) *313 660* ***670-673*** *715* ***768 769***
Teng Teresa 邓丽君 (1953-1995) *69 860*
Todorov Tzvetan (né en 1939) *182 184 438 456 733 778*
Uytterhaegen Frank (né en 1954) *152*
van Dijk Hans (1946-2002) *152*
Van Eyck Jan (1395-1441) *458 778*
Van Gogh Vincent (1853-1890) *59 253 408 438 443 458 778 803*
Varbanov Maryn ou Wanman 万曼 (1932-1989) *46*
Vasari Giorgio (1511-1574) *347 422 778*
Velázquez Diego (1599-1660) *437 443 458 460 461 462 463 466 467 468 470 471 472 592 658 778*
Venturi Lionello (1885-1961) *24 190 402 407 737 118*
Venuti Lawrence (né en 1953) *118*
Walker Alice (née en 1944) *288*
Wang Bi 王弼 (226-249) *461 556*
Wang Birong 王碧蓉 *70 326 327*
Wang Chaowen 王朝闻 (1908-2004) *94 95 102 105 118*
Wang Chunchen 王春辰 *78 126*
Wang Deren 王德仁 (né en 1962) *335 343 344 808 825 827*
Wang Dongxing 汪东兴 (né en 1916) *135*
Wang Duanting 王端庭 *335 831*
Wang Gongxin 王功新 (né en 1960) *287 304*
Wang Guangyi 王广义 (né en 1957) *12 43 63 70 110 113 156 276 299 304 322 325 327 329 332 334 336 338 339 340 342 354 434 532 533 534 535 536 620 622 726 808 817 827 831 832 853-856 858*
Wang Fuzhi 王夫之 (1619-1692) *187 368 565 569 571 597 730*
Wang Guowei 王国维 (1877-1927) *201 202 637 642 644 650 651*
Wang Huangsheng 王璜生 (né en 1956) *65 69 70 80 122 137 415 738*
Wang Jianwei 汪建伟 (né en 1958) *48 63 164 280 304 618 857 858*
Wang Jin 王晋 (né en 1962) *281 284 616 857*
Wang Jinsong 王劲松 (né en 1963) *284*
Wang Keping 王克平 (né en 1949) *88 109 245 250 276 341 509* ***757*** *790*
Wang Lin 王林 (né en 1949) *7 23 47 49 55 71 72* ***78-80*** *85 93 118 119 121 122 123 124 125 137 159 161 163 164 165 216 217 249 294 335 351 388 396 397 410 412 416 420 639 667 670 689 738 739 829 830*
Wang Luyan 王鲁炎 (né en 1956) *279 327 332 614 808 857 858*
Wang Meng 王蒙 (né en 1934) *109*
Wang Mingxian 王明贤 (né en 1960) *46 76 114 225 326 327 342 401 406 708*
Wang Nanming 王南溟 (né en 1962) *8 11 19 24 25 27 29 30 31 50 61 72* ***82-83*** *85 122 177 236 238 310 313 342 415 416 430 455 490 495 514 526* ***624-632*** *633 635 652 653* ***659-686*** *687 688 690 739 -741 743 766*
Wang Qi 王琦 (alias Wen Lin 文林, Ji Zhi 季植 (né en 1918) *95 118*
Wang Qingsong 王庆松 (né en 1966) *277 278 304*
Wang Ruiyun 王瑞芸 *112*
Wang Ruoshui 王若水 (1926-2002) *141*
Wang Sengqian 王僧虔 (420-589) *476*
Wang Shuo 王朔 (né en 1958) *277*
Wang Tiande 王天德 (né en 1960) *479 858*
Wang Ximeng 王希孟 (1096- ? 1119) *600 602*
Wang Xiaojian 王小箭 *76 202 225 490*
Wang Xingwei 王兴伟 (né en 1969) *152 156 278*
Wang Yangming 王阳明 (1472-1529) *564 567 568 569*
Wang Yichuan 王一川 (né en 1959) *644*
Wang Youshen 王友身 (né en 1964) *301 327 329 333 340 618 808 857*
Wang Yun 王云 (née en 1962) *74 478 480*
Wang Zhiliang 王志亮 *71 624 630 640 649 741 742*
Wang Ziwei 王子卫 *340 487 488 499 808*
Warhol Andy (1928-1987) *128 151 156 157 209 262 264 269 472 660 661 670 671 778 794*
Weber Max (1864-1920) *161 182 511 516 702 778*

Wei Dong 魏东 (né en 1968) *56*
Wei Guangqing 魏光庆 (né en 1963) *56 267 281 329 339 808*
Wei Jingsheng 魏京生 (né en 1950) *71 137 328*
Wei Qingji 魏青吉 (né en 1971) *499*
Wen Fengyi 文风仪 (née en 1961) *286 499 620 858*
Wenlian 文联 *9 33 70 89 94 138 206-207 249 394*
Wen Pulin 温普林 (né en 1957) *127 282 283 342 343 742*
Wenxin diaolong 文心雕龙 *119 191 192 194 503 559 718*
Wittgenstein Ludwig (1889-1951) *50 222 455 532 778*
Wölfflin Heinrich (1864-1945) *220 227 241 347 406 422 437 778*
Worringer Wilhelm (1881-1965) *375 570 743*
Wu Gaozhong 吴高钟 (né en 1962) *307*
Wu Guanzhong 吴冠中 (1919-2010) *99 105 209 361 386 402 501 507 509 634 743 784*
Wu Guoquan 吴国全 voir Hei Gui 黑鬼
Wu Hong 吴鸿 (né en 1968) *45 62 65 70 122 124 217 412 415 790*
Wu Hung 巫鸿 (né en 1945) *45 62 68 70 96 118 291 302 334 349 490 521 743 789 790 820*
Wu Jian 吴翦 (né en 1970) *285 286 858*
Wu Meichun 吴美纯 (né en 1969) *61*
Wuming 无名 Voir Anonymes
Wu Shanzhuan 吴山专 (né en 1960) *48 77 110 166 267 276 279 285 286 301 324 329 331 332 335 340 343 526 532 543 619 651 808 825 826 848 857*
Wu Shaoxiang 吴少湘 (né en 1957) *321 795 808*
Wu Wei 吴味 (né en 1953) *640 641 648 683 743 744*
Wu Wenguang 吴文光 (né en 1956) *66 282 744*
Wu Xun 吴迅 *332 808*
Wu Zuoren 吴作人 (1908-1997) *55 97 101 105 327 390* ***753***
Xi Jinping 习近平 (né en 1953) *28 207 430 770*
Xia Xiaowan 夏小万 (né en 1959) *64 329 334 808 817*
Xiao Feng 肖丰 (né en 1962) *56 808*
Xiao Haichun 萧海春 (né en 1944) *478*
Xiao Lu 肖鲁 (née en 1962) *70 79 80 255 281 300 327 329 332 333 335 336 338 339 340 341 343 561 587 602 604 616 744* ***751*** *758 808* ***809-813*** *825 832 833 857*
Xiao Yu 萧昱 (né en 1965) *58 74 152 306 307*
Xie Deqing 谢德庆 voir Tehching Hsieh
Xie He 谢赫 (actif vers 479-502) *119 185 199 563 600*
Xin kedu 新刻度 *279 329 332 340*
Xin Haizhou 忻海洲 (né en 1966) *277 284 308 341 808*
Xing Danwen 邢丹文 (née en 1967) *44 284 301*
Xu Beihong 徐悲鸿 (1895-1953) *92 97 98 100 105 108 206 209 234 252 260 294 327 384 475 501* ***751*** *802 865*
Xu Bing 徐冰 (né en 1955) *41 43 48 51 63 64 69 70 77 93 127 128 144 178 179 276 279 283 311 324 327 329 334 335 340 342 488 490 526 542 546 547 587 602 620 663 741 744 808 816 828 829 831 850 858*
Xu Fuguan 徐复观 (1902-1982) *407 429 744*
Xu Hong 徐虹 (née en 1957) *121 122 236 287 293 327 412 808*
Xu Hongmin 徐宏民 (né en 1971) *74 478*
Xu Hongming 徐红明 (né en 1971) *285 632 858*
Xu Lei 徐累 (né en 1963) *327 331 537 808 849*
Xu Ruotao 徐若涛 (né en 1968) *129*
Xu Shucheng 徐书城 (né en 1932) *479*
Xu Tan 徐坦 (né en 1957) *69 152*
Xu Wei 徐渭 (1521-1593) *113*
Xu Yihui 徐一晖 (né en 1964) *129 537*
Xu Zhen 徐震 (né en 1977) *64 152 281 306 549 730*
Xu Zhimo 徐志 摩 (1897-1931) *501*
Xuan Hongyu 宣宏宇 (né en 1982) *683*
Xue Yongnian 薛永年 (né en 1941) *47 124 829*
Yan Binghui 阎秉会 (né en 1956) *474 479 808 858*
Yan Lei 颜磊 (né en 1965) *129 166 281*
Yan Shanchun 严善淳 (né en 1957) *414 581 858*
Yan Yu 严羽 (? - ?) Fin de la dyn. Song du Sud (XIII^{e} siècle) *642*
Yan Zhenqing 颜真卿 (708-784) *496*
Yang Fudong 杨福东 (né en 1971) *8 133* ***147-150*** *152 153 164 166 188 678 728 736* ***770***
Yang Gengxin 杨庚新 (né en 1941) *103 104*
Yang Jian 杨简 (1140-1226) *564 566 567 568 738*
Yang Jiechang ou Jiecang 杨诘苍 (né en 1956) *69 324 329 340 486 487 808*
Yang Jun 杨君 (né en 1963) *301 808*
Yang Qi 杨起 (né en 1952) *64*
Yang Shangshan 杨上善 (c. 585-670) *368*
Yang Wei 杨卫 (né en 1970) *125 433 744*

Yang Xiaobin 楊小濱 (né en 1963) *441 443 467 472 744*
Yang Xiaoyan 杨小彦 (né en 1957) *69 121 124 415 490 527 745*
Yang Yingsheng 杨迎生 (né en 1961) *532 808*
Yang Yushu 杨雨澍 (né en 1944) *249*
Yang Zhenzhong 杨振忠 (né en 1968) *280 547*
Yang Zhichao 杨志超 (né en 1963) *57 306 307*
Yang Zhilin 杨志麟 (né en 1956) *319 327 340 341 532 537 620 757 808 815 857*
Ye Lang 叶郎 (né en 1938) *118 139 197 201 202 204 205 357 637 642 745*
Ye Xue 野雪 (né en 1962) *74 478*
Ye Yongqing 叶永青 (né en 1958) *276 333 337 338 340 808 816*
Yi Dan 易丹 (né en 1960) *65 66 88 126* ***219*** *227 244 245 246 249 255 289 292 294 297 325 333 337 340 409 415 429 726 745*
Yi Jing 易经 (voir Zhou Yi 周易)
Yi Ling 伊灵 (né en 1961) *74 478*
Yi pai : La pensée du siècle 12 37 341 570 581 582 590 613 620 621 640 643 649 692 711 857 858
Yishu shichang 艺术市场 *45 56*
Yi Ying 易英 (né en 1953) *7 24 39 46 47 63 66* ***81*** *101 118 121 124 125 190 254 255 336 378 383 388 389 390 401 402 403 404 406 408 412 413 414 415 490 509 708 743 745 746*
Yin Jinan 尹吉男 (né en 1958) *61 143 345 351 414 746*
Yin Shuangxi 殷双喜 (né en 1954) *46 70 99 121 123 124 190 388 390 393 401 402 404 405 406 412 415 416 430 708 746*
Yin Xiuzhen 尹秀珍 (née en 1963) *129 282 284 286 287 301*
Yin Zelin 殷泽林 *472 746*
You Tingqi 游婷祺 (née en 1979) *74 478 480*
Yu Ji 余极 (né en 1965) *304 307*
Yu Youhan 余友涵 (né en 1943) *74 276 329 338 340 478 487 488 499 532 536 538 549 606 620 632 808 858*
Yuan Qingyi 袁庆一 (né en 1959) *532 533 534* ***760***
Yuan Yunsheng 袁运生 (né en 1937) *509 789 790*
Yuan ming yuan 圓明园 *79 88 128 281*
Yue Minjun 岳敏君 (né en 1962) *277 308 342 653 665*
Yûkei Teshima 手島右卿 (1901-1987) *487*
Zao Wou-ki (Zhao Wuji 赵无极) (1920-2013) *158*
Zeng Fanzhi 曾凡志 (né en 1964) *277 313*
Zeng Xiaojun 曾小俊 (né en 1954) *128 790*
ZGMSB (*Zhongguo meishu bao* 中国美术报) *8 12 33 38 39 44 46 47 73 76 87 90 93* ***101-112*** *114 118 182 210 211 215 251 267 292 298 321 323 325 326 329 331 333 336 345 380 381 384 3386 387 388 389 410 419 435 436 474 533 536 552 654 655 708 715 753 779 785 787 789 791 795 796 798 809 812 814 818*
Zhai Mo 翟墨 (Zhai Baoyi 翟宝义，翟堡艺) (né en 1941) *122 410 435 479 746 779 781*
Zhan Jianjun 詹建俊 (né en 1931) *323*
Zhan Wang 展望 (né en 1962) *44 283 284 304 858*
Zhang Chengquan (alias Datong da zhang 大同大张) (1955-2000) *343 808*
Zhang Dali 张大力 (né en 1963) *44 61 152 284*
Zhang Ding 张仃 (1917-2010) *118*
Zhang Hanzi 张涵子 (né en 1969) *74*
Zhang Hao 张浩 (né en 1944) *632 858*
Zhang Hongtu 张宏图 (né en 1943) *790*
Zhang Huaiguan 张怀瓘 (actif entre 713 et 760) *411 412*
Zhang Huan 张洹 (né en 1965) *57 70 128 129 167 281 380 587 610 611 612 614* ***764*** *857*
Zhang Jianjun 张建军 (né en 1955) *281 532 536 549 587 606 607 620 632* ***764*** *858*
Zhang Jin 张进 (né en 1958) *479 499*
Zhang Mingtan 张明坦 (1917-1986) *105*
Zhang Nian 张念 (né en 1964) *284 301 339 343 758 808*
Zhang Peili 张培力 (né en 1957) *48 63 70 93 110 128 276 279 280 323 327 332 340 532 533 548 616 827 831 832 848 857*
Zhang Qiang 张蔷 (né en 1940) *47 103 104 323 829*
Zhang Qing 张晴 (né en 1964) *114*
Zhang Qun 张群 (né en 1962) *156 255 256 314 532* ***755***
Zhang Songren (Johnson Chang ou Chang Tsong-zung) 张颂仁 (né en 1951) *63 65 68 128 256 351 521 699*
Zhang Wei 张卫 (né en 1956) *125*
Zhang Wei 张伟 (né en 1952) *245 249 250 473 490 620* ***755*** *858*
Zhang Xiaogang 张晓刚 (né en 1958) *63 70 276 277 327 329 333 338 340 532 533 665 808 816*
Zhang Xinxin 张辛欣 (née en 1953) *135*
Zhang Yanyuan 张彦远 (vers 813-vers 879) *185 407 494 571 577 588 594 625 626 627 628 637 646 741*
Zhang Yaojun 张瑶均 (née en 1930) *326*
Zhang Yi 张谊 (né en 1957) *96* ***752***

Zhang Yu 张羽 (né en 1959) *70 151 164 479 499 500 618 747 808 829 857*
Zhang Zai 张载 (1020-1078) *187 368 564 565*
Zhang Zao 张璪 (VIIIe siècle) *560 561 577*
Zhang Zeduan 张择端 (1085-1145) *601 602*
Zhang Zhaohui 张朝晖 (né en 1965) *304 747*
Zhang Zhidong 张之洞 (1837-1909) *475*
Zhang Zuying 张祖英 (né en 1940) *103 104 326*
Zhao Bandi 赵半狄 (né en 1963) *61 166*
Zhao Jianhai 赵建海 (Pop Zhao) (né en 1963) *281 282 808*
Zhao Mengfu 赵孟俯 (1254-1322) *162 457*
Zhao Shaoruo 赵少若 (né en 1962) *278*
Zhao Wei 赵卫 (né en 1957) *478*
Zhao Wenliang 赵文量 (né en 1937) *249*
Zhao Wuji 赵无极 voir Zao Wou-ki
Zheng Guogu 郑国谷 (né en 1970) *129 152*
Zheng Ji 郑绩 (1813-1874) *560*
Zheng Lianjie 郑连杰 (né en 1962) *282 283*
Zheng Shengtian 郑胜天 (né en 1938) *327 435 781*
Zhong Biao 钟飚 (né en 1968) *278*
Zhong Ming 钟鸣 (né en 1949) *88 313 314 757*
Zhongguo meishu bao 中国美术报 (1985-1989) voir *ZGMSB*
Zhong Shan 钟山 (né en 1971) *74 478*
Zhou Chunya 周春芽 (né en 1955) *113*
Zhou Dunyi 周敦颐 ou Zhou Lianxi 周濂溪 (1017-1073) *407*
Zhou Enlai 周恩来(1898-1976) *15 95 96 116 117 134 140 752 753*
Zhou Maiyou 周迈由 (né en 1936) *88 490 620 858*
Zhou Shaohua 周韶华 (né en 1929) *99*
Zhou Tiehai 周铁海 (né en 1966) *157 202 281*
Zhou Yan 周彦 (né en 1954) *43 76 114 210 221 225 277 318 326 327 342 345 348 351 384 401 404 408 526 626 740 747 748*
Zhou Yang 周扬 ou Zhou Qiying 周起应 (1908-1989) *8 26 138 139 140 141 207 737 748*
Zhou Yangming 周洋明 (né en 1971) *74 478 484 857*
Zhou Yi 周易 (ou *Yi Jing* 易经 ou *Livre des Mutations*) *30 185 368 452 461 494 536 556 557 590 592 593 594 595 596 625 626 637 649 693*
Zhou Xiaohu 周啸虎 (né en 1960) *304*
Zhu Bin 祝斌 (1951-2000) *55 415*
Zhu Da 朱耷 ou Badashan ren 八大山人 (ca 1626-ca. 1705) *371*
Zhu Daoping 朱道平 (né en 1949) *478*
Zhu Fadong 朱发东 (né en 1960) *129 281 304*
Zhu Jinshi 朱金石 (né en 1954) *88 287 490 509 614 616 618 857 858*
Zhu Qi 朱其 (né en 1966) *50 113 114 125 196 294 412415 435*
Zhu Qizhan 朱屺瞻 (1892-1996) *793*
Zhu Qingsheng 朱青生 (né en 1957) *78 121 236 320*
Zhu Suchen 朱素臣 (XVIIe siècle) *117*
Zhu Xi 朱熹 (1130-1200) *187 548 565 566 569 571 572*
Zhu Xinjian 朱新建 (né en 1953) *12 108 753 787 788*
Zhu Xiaohe 朱小禾 *500 543 544 545 618 762 808 857*
Zhu Yu 朱昱 (né en 1970) *58 74 152 281 306 307*
Zhu Zhu 朱朱 (né en 1969) *421*
Zhuang Hui 庄辉 (né en 1963) *128 282*
Zhuang Zi 庄子 (369-286) *185 196 198 590*
Žižek Slavoj (né en 1949) *431 441*
Zong Baihua 宗白华 (1897-1986) *476 644*
Zong Bing 宗炳 (375-443) *597*
Zou Jianping 邹建平 (né en 1955) *126 409*
Zouxiang weilai 走向未来 [Marche vers le futur] *72 86 89 133 183 708*
Zuo Zhengyao 左正耀 (né en 1960) *164 327 857 858*

Remerciements

Mener à bien une recherche n'est possible qu'avec les encouragements de ses proches, ainsi le soutien sans faille de Laurent Septier m'a-t-il aidé à persévérer jusqu'au bout.

Je tiens à remercier Li Shiyan et Zhang Zhongqun qui m'ont patiemment apporté de nombreux conseils de traduction, ainsi que Anthony Yung, chercheur à Asia Art Archives, qui a mis à ma disposition de nombreux documents numérisés.