

ETC



La Chine conjugée au passé contemporain

« Alors, la Chine? », Centre Georges Pompidou, Paris. 25 juin 13
- octobre 2003

Michèle Cohen Hadria

Numéro 65, mars-avril-mai 2004

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/35102ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

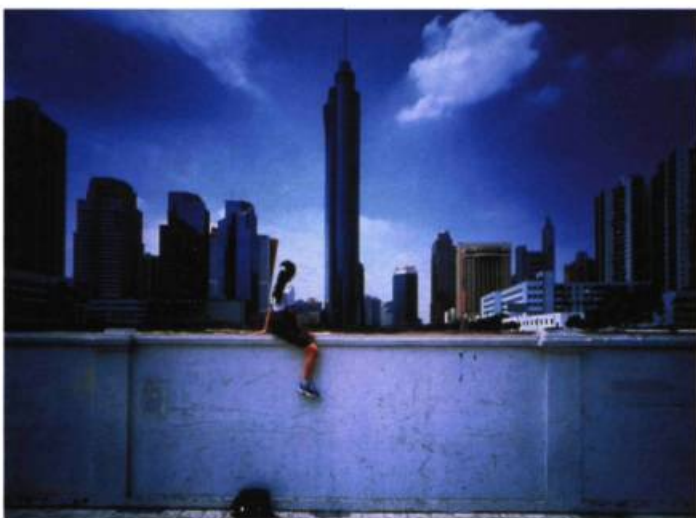
0835-7641 (imprimé)

1923-3205 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Cohen Hadria, M. (2004). Compte rendu de [La Chine conjugée au passé contemporain / « Alors, la Chine? », Centre Georges Pompidou, Paris. 25 juin 13 - octobre 2003]. *ETC*, (65), 57-60.



ACTUALITÉS/EXPOSITIONS

Paris

LA CHINE CONJUGUÉE AU PASSÉ CONTEMPORAIN

« Alors, la Chine ? », Centre Georges Pompidou,
Paris. 25 juin 13 - octobre 2003

de la Chine, on connaissait l'œuvre puissante d'un Chen Zen, artiste hélas trop tôt disparu. Non moins fascinante, celle d'un Ma Liuming, courant nu, cheveux dénoués tel un androgyne sur la Grande Muraille (façon de défier jusqu'à l'Histoire). De Wang Xingwei, ce portrait d'enfant en uniforme militaire, grondé par son père pour avoir brisé « Le Grand Verre » de Duchamp (*Poor Old Hamilton* (1996), ces « illuminations » pyrotechniques d'un Cai Guo-Qiang, ni rimbaldiennes ni kitsch mais si adaptées à notre monde à l'enchantement depuis longtemps éteint. Paradoxalement, ces créations émanant pour la plupart d'une diaspora aussi soudée qu'informée avaient bien failli nous éclipser la nature complexe d'une plus vaste réalité chinoise, un peu comme l'arbre cache l'(incandescente) forêt... On ne pouvait aussi que relever, en cette manifestation préluant l'Année de la Chine en France, combien notre très occidental concept d'*art contemporain* avait fini, en quarante ans, par gagner la planète... Contagion attestée en maintes œuvres du Sud, dont on n'a pas toujours su saisir le puissant pouvoir de créolisation. En ce dernier nocturne au Musée d'art

Moderne, avant la fermeture définitive, c'est à une sorte de *récit biaisé*, pris en écharpe par une optique rétrospective, que je fus confrontée. À l'indéniable vitalité chinoise se mêlaient en effet des espèces singulières du regard. La Chine m'apportant subsidiairement le bilan d'une Modernité occidentale, de ses impasses, de son horizon indépassable. L'opportune plongée dans le noir de la mezzanine favorisait ces anachronismes renvoyant l'un à l'autre. Nullement contradictoire, un rideau de lanières calligraphiées marquait le seuil de ce royaume hautement temporel où un millénaire savoir-faire pictural croisait une déconstruction occidentale. Une scénographie de Jean-Michel Frodon espaçait en créneaux des écrans moyens, modestie leur conférant une grande densité. Dans ces séquences brèves, éclatées, modernes, affleuraient des traces européennes : phénoménologie, existentialisme, neo-réalisme, Nouvelle Vague mais aussi ce bilan d'un *cinéma en soi*, bien commun universel arrivé à maturité d'une Histoire de sa réception, désormais accessible à tous, serait-ce intuitivement. Comment aussi ne pas noter la *modernité spécifiquement chinoise* de ce Nouveau Cinéma, à l'horizon rural omniprésent, comme traversé d'un tourment



urbain ? L'envoi de jeunes intellectuels aux travaux des champs, lors de la Révolution culturelle, était-il à l'origine de ce traitement si particulier d'une relation du sujet à l'espace, à la fois concrète et cosmique ?¹ Toutefois, c'est un grand écran documentaire qui fédéra le public assis en tailleur tout autour. « Le Chemin de fer de l'espoir », de Ning Ying (2001), chapelet de doléances de voyageurs dans le tohu-bohu proche de l'émeute d'une gare interurbaine constituait, m'assurait-on, la part la plus palpable d'une actuelle critique chinoise. Le très dadaïste parfum de « *Backyards. Hey, Sun is Rising* » (2001), de Yang Fudong procurait, lui, la sensation de (re)voir autant de jeunes Raoul Hausmann chinois arpentant, burlesques, un vernaculaire quartier de Pékin. Rien en eux ne trahissait toutefois ce mimétisme propre à les taxer de « périphériques », la rage de ces jeunes gens éveillant plutôt cette perception d'une sinité qu'habite un sentiment ubuesque, pour le coup réellement révolutionnaire. Collection de François Dautresme, une vitrine alignait de politiques bibelots, kitsch idéologique invitant à une implicite distance qu'instaurait leur obsolescence consommée. Figurines bigarrées, rhétoriques, soldatesques ou paysannes, effigies du Grand Timonier, fil rouge rebrodant un éternel soleil couchant, calendriers manufacturés multipliant mille récits d'une Pensée unique. Une « installation », avec pour seul auteur... l'Histoire. Plus parodique, « Le Visage de la Ferveur A et B » (2002), de Wang Guangyi, décalquait cette permanence d'un exsourire de fer réaliste-socialiste. Autres espèces temporelles, des petits tabourets de bambou, artefacts populaires à la disposition du public, un intimidant « Miroir transparent » de bronze massif (dynastie des Han de l'Ouest (206-209 av. J.C.), une calligraphie cursive de Zhu Yunming (dynastie des Ming (1368-1644). À l'ombre de ces Ancêtres, une piste d'infinies graphies bleues, performance de Lu Qing (2002-2003), perçait dialectiquement le Temps, ainsi que ces sensibles cahiers ouverts de Geng Jianyi où l'encre le disputait au sang... Si ces objets attestaient de l'autonomie de l'Histoire de l'art chinois, une nation neuve n'en paraissait pas moins avoir surgi en l'espace de seulement vingt ans. Ses effets les plus manifestes en sont d'abord urbains. À l'instar d'une vaste géographie nourrissant l'âme chinoise d'un sentiment d'infini mais aussi de réel – ainsi pour le poète Wang Jiaxin, « *se tenir serré dans un bus à Pékin ou aller chercher ses enfants à la crèche revient toujours à être au cœur de l'histoire* »² –, de nouvelles mégapoles drainant un exode rural relativement récent paraissent

gagnées par *l'entropie du constructible*. Photographies, vidéos relatent cette sidération du sujet chinois face à une excroissance sans précédent. Or, comme il en fut du *postiche* de l'esthétique soviétique, ces gratte-ciel ne formeraient-ils pas une strate de plus à ajouter à un passé marqué tout au long de son histoire par une suite de « tables rases architecturales » ou terres brûlées idéologiques, « *d'où l'étrange nudité du paysage monumental chinois* »³ ? Si le réalisme socialiste a pu secrètement opprimer les âmes⁴, il ne semble pas avoir entamé en profondeur l'extraordinaire capacité de retournement de la Chine. Par un jeu de champ/contre-champ, c'est un regard inquiet que porte Weng Peijun sur cette nouvelle hybridité urbaine. Son éco-lière juchée sur un mur scrute d'insolents centres d'affaires comme autant de « *Dei ex machina* ». « *Sur le Mur. A Shenzhen n° 1* » (2002) ne va pas toutefois sans son alter ego : un cimetière de voitures, « *Sur le Mur. A Haikou n° 6* » (2002). Li Yongbin prend, lui aussi, lieu et place du sujet à travers cet écran-fenêtre surplombant des tours massives et des autoroutes suspendues où, dans une nuée de pollution glissent d'inlassables rubans de voitures. Un caisson lumineux de Chen Linyang clignote, imperceptible, telle une vitre derrière laquelle campés dans notre solitude, nous nous tenons aussi. L'épaisseur globale l'emporte sur une frénésie de surface... Côté vidéo, le « *Décollage* » sans cesse réitéré d'un Boeing, de Zhu Jia, émet ce doute que Shi Hui transpose dans le champ de l'art confronté à sa tradition, via une cocasse montagne de carton pâte, « *Artificial mountain, Visual Reflection on Another Cultural Scene* » (2003) ; débat esthétique déjà ancien en Chine, mais qui reste crucial. Pour Yang Zhenzhong, les humains sont tous absurdes, tels ce coq, cette poule, se livrant à l'insensé décompte de grains de riz renvoyant aussi à une certaine angoisse démographique.

L'indiscutable indépendance de ces artistes se doit toutefois à la témérité d'ainés qui dans les années 80 durent confronter une conditionnelle ouverture à l'économie de marché dans un climat idéologique fortement centralisé. Feuilletant le catalogue, je n'eus soudain plus assez de mots pour qualifier l'effervescence libertaire – humeur inflammable – qui caractérisa la seconde moitié des années 70 « post-Mao ». Ces corrosifs, clandestins *happenings* y mêlaient en effet absurde politique, métaphores animalières, créolisation d'artefacts, le tout en un beau désordre informel. Je compris alors que de la Chine j'avais manqué l'essentiel. C'est aussi grâce à l'assiduité de ces aînés que d'importantes expositions chinoises parcourent comme



Yang Fudong, *Backyards. Hey, Sun is rising*, 2001. Vidéo 13 minutes. Collection de l'artiste. © DR.

une traînée de poudre l'autre moitié du monde : Berlin, Venise, Kassel, Vienne, São Paulo, New York, Paris (consacrant, en 1995, une musique expérimentale encore *non grata* à Pékin). Mais c'est surtout en 1999, à Brisbane, que se tient la Troisième Triennale Asie-Pacifique exhibant un art asiatique authentiquement contemporain, dialectiquement arc-bouté entre artefacts archaïques (ou « premiers ») et ellipses minimalistes, avec pour médium de choix : l'installation⁵. Se noueront aussi des liens au plan régional : Japon, Taiwan, Corée. Audacieux, ces artistes semblent avoir réinvesti des réflexes collectivistes en solidarités artistiques, les fédérant tant au plan diasporique que national. « *Consulter Products Series* », du groupe « Nouvelle Histoire », s'improvise dans le *McDonald's* d'une artère de Pékin (1993). La

méthode essaime dans les métropoles, gagnant parfois des paysages ruraux et des montagnes excentrées. L'irrépressible ébullition suscite maints débats circonstanciés. Des revues naissent, des critiques accompagnent le mouvement, prenant grand soin de le documenter. On ne compte plus ces rendez-vous informels dont certains se heurtent à l'ajournement brutal des autorités. Les *Happenings* se décentralisent vers des populations rurales coupées des affaires de la Cité. Friches industrielles, immeubles abandonnés, magasins de meubles, villages d'artistes à l'Ouest de Pékin, deviennent le théâtre d'un ardent désir de visibilité. Suractivité toute locale visant toutefois un débat mondial, voire *post national*⁶. Au *Yuanyang Arts Center*, usine désaffectée de la capitale, deux artistes



Liu Xiaodong, *Trough the ages, heroes have come from the young*, 2000.
Huile sur toile; 200 x 200 cm. Collection YQK Art Center Pekin, Chine. © DR.

conceptuels, Song Dong et Yin Xiuzhen, s'associant au cinéaste Wu Wenguang, mêlent installations, vidéos, musique, acteurs, danseurs professionnels et travailleurs migrants (« *Dancing With Migrant Workers* » (2001). Bref, tout que j'apprenais de ce catalogue, « pavé rouge », boîte à double fond explosif en regard duquel l'exposition me parut presque fade, s'assimilait (à quelques spécificités près) au climat que j'avais connu dans l'Italie des années 70, que d'autres vécurent durant l'*Underground* des années 60-70 à New York. Or qui nous parla à l'époque de la Chine en ces termes ? Quelle distance

politiquement correcte nous en évita l'éclat ? Quelle officielle perspective nous en concédait aujourd'hui seulement la vision ? Tel un monstre déplaçant l'immensité tout en se délestant d'anciennes peaux, la Chine me parut alors transporter cette brûlure et cet éther propres au temps. Le sien, le nôtre aussi, subsidiairement, avec son progrès, ses scories. Une ultime demi-heure me suffit-elle à arpenter l'ontologique distance ? À saisir la violence justifiée des gestes ? Elle me renvoyait en tout cas à ma « case départ », dans un grand et beau musée d'Occident où le présent se voit de moins en moins souvent traité « à vif ». Comme si finalement, le *contemporain* ne pouvait plus s'y décliner qu'en un « passé proche » (mythique).

MICHÈLE COHEN HADRIA

NOTES

- ¹ Jean-Michel Frodon, « Modernité du Cinéma chinois », « Alors, la Chine ? », Éd. Centre Pompidou, 2003, p. 81-82.
- ² Eric Lefebvre, « La Ville, la Mémoire », *op. cit.* p. 207.
- ³ Chantal Béret, « Polarités chinoises, entre épopée et mémoire », citant Simon Leys, *op. cit.* p. 223.
- ⁴ Zhu Jianfei, « Vers un Moderne Chinois, les grands courants architecturaux dans la Chine contemporaine depuis 1976 », *op. cit.* p. 195.
- ⁵ Charles Green, « Beyond the Future : The Third Asia-Pacific Triennial », *The Art Journal*, New York, Winter 1999, p. 84.
- ⁶ Hou Hanru, « Artistes chinois, diaspora et art global, une phase intermédiaire », *op. cit.* p. 398-400.
- ⁷ Cela dit, les œuvres usant de fausts, de cadavres, voire d'anthropophagie, en plus de ne présenter que le symptôme – et non la critique – de violences sociétales, scientifiques, demeurent irrecevables. Cf. Marion Bertagna, « Corps et violence dans l'art contemporain chinois », *op. cit.* p. 388-391.

