Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

16 | 2012

Chines, l'État au musée

La genèse de « Songzhuang » : ethnographie de la formation d'un village d'artistes

The Creation of "Songzhuang" : an Ethnography of the Development of an Artists' Village

Nan Nan

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2483>

DOI : 10.4000/gradhiva.2483

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2012

Pagination : 106-129

ISBN : 978-2-35744-048-7

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Nan Nan, « La genèse de « Songzhuang » : ethnographie de la formation d'un village d'artistes », *Gradhiva* [En ligne], 16 | 2012, mis en ligne le 01 décembre 2015, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2483> ; DOI : 10.4000/gradhiva.2483

La genèse de « Songzhuang » :

ethnographie de la formation d'un village d'artistes

par Nan Nan

L'article étudie un village agricole en banlieue de Pékin abritant une communauté d'artistes illégaux et illégitimes qui s'est transformée en l'espace d'une décennie en une marque, « Songzhuang, China », mondialement reconnue. En examinant le processus de la formation du village d'artistes et de la fabrication de la marque, l'article vise à mettre au jour, à travers l'analyse ethnographique des trois groupes sociaux et de leurs représentants (porte-parole des artistes *mangliu*, cadre local chez les villageois autochtones, élite morale pour les artistes indépendants), comment une communauté locale se constitue à travers la marchandisation du territoire local.

Étudier la formation de cet espace local permet donc de réfléchir sur la question du rapport entre l'État et la société chinoise d'aujourd'hui.

mots clés

État, art, société civile, Chine

fig. 1
Le village d'artistes
de Songzhuang
© photo Tomas Valladares /
ChinaVine.

« À Pékin, des artistes prolongent les “rassemblements du Jasmin” », rapportait un article du journal *Le Monde*, le 23 mars 2011, à propos d'une exposition qui se tenait à Songzhuang, « village d'artistes dans la banlieue de Pékin ». Les artistes de Songzhuang, longtemps confrontés à la censure politique, exprimaient à travers cette exposition leurs critiques du régime politique chinois, et soutenaient les « rassemblements du Jasmin » surgis dans certaines grandes villes chinoises et inspirés des mouvements de contestation dans le monde arabe ¹. En mai, des artistes de Songzhuang furent arrêtés pour « exposition illégale ». Il s'agissait d'un rappel à l'ordre envoyé par les autorités de l'État central aux artistes, dont le signal le plus clair avait été l'arrestation de l'artiste Ai Weiwei, début avril. Ce durcissement révélait un regain de la censure politique face à une « industrie culturelle ² » (文化产业, *wenhua chanye*) qui s'est fortement développée en Chine ces dernières années. Tiré d'une monographie consacrée au village d'artistes de Songzhuang, le présent article vise à retracer le processus de formation du lieu et à analyser le statut ambivalent de ses artistes, pris dans les rapports complexes entre État et « société civile » chinoise d'aujourd'hui ³.

L'histoire de la formation de Songzhuang commence au milieu des années 1990, mais on peut en voir une préfiguration dans le village d'artistes

de Yuanming Yuan ⁴. Situé en périphérie de la ville de Pékin, dans le quartier des universités, Yuanming Yuan était à l'origine un bidonville qui abritait les migrants de l'intérieur (民工, *mingong* ⁵). Au milieu des années 1980, deux groupes d'artistes s'y installèrent. Les premiers – que nous nommons «artistes libres» – étaient de jeunes diplômés de l'École des beaux-arts de Pékin. À la fin de leurs études, ils refusèrent de retourner dans leurs provinces d'origine et restèrent dans la capitale pour y trouver du travail. Parmi eux, certains possédaient déjà une réputation artistique de portée internationale. Ceux du second groupe, majoritaires, étaient des artistes dits *mangliu* ⁶ (盲流): il s'agissait de jeunes, diplômés ou non, issus des écoles provinciales des beaux-arts ou des arts décoratifs, venus à Pékin pour y poursuivre leur formation ou y chercher un emploi. Sans statut légal car dépourvus de *hukou* ⁷ (户口), tous trouvèrent refuge dans le bidonville de migrants de Yuanming Yuan afin d'échapper aux contrôles de police. Ils profitèrent des installations universitaires toutes proches, des cours, des services quotidiens du campus (la cantine, le bain public, le cinéma, etc.). Le village de Yuanming Yuan fut démantelé par les autorités centrales en 1995, au motif qu'il constituait une «assemblée illégale et troublait la sécurité publique». Un petit groupe d'artistes libres – parmi lesquels se trouvent aujourd'hui certains artistes prestigieux Fang Lijun et Yue Minjun ⁸ – s'installèrent alors à Xiaopu, à l'époque village agricole, à 30 kilomètres de Pékin. Les artistes *mangliu* les suivirent.

Xiaopu, aujourd'hui rebaptisé Songzhuang, du nom du canton dans lequel il se situe ⁹, connu donc, à partir de 1995, un premier afflux d'artistes. Avant d'entrer dans l'ère contemporaine, que nous pouvons caractériser comme celle de l'«industrie culturelle», ce village a d'abord connu une période marquée par une grande méfiance entre les villageois autochtones – c'est-à-dire les anciens habitants du village, paysans et cadres locaux du comité de village et du Parti communiste – et les artistes. Des collaborations commerciales ont toutefois réduit assez rapidement l'antagonisme entre les deux groupes. Le premier festival international de Dashanzi ¹⁰, organisé à Pékin en 2004, a signalé le développement dans la capitale d'un marché de l'art à plus grande échelle et encouragé les villageois de Xiaopu à s'appuyer sur les ressources de l'art contemporain pour valoriser une véritable industrie culturelle. En 2005, le gouvernement du canton de Songzhuang, s'associant aux groupes locaux (les cadres du village et le chef du groupe d'artistes), a décidé, sous le label «Songzhuang», d'une série de mesures visant à promouvoir le territoire local afin de développer à l'échelle du canton un projet de «zone d'industrie culturelle». Le village de Xiaopu, lieu central et cible de ces transformations, désigné et connu sous le label de Songzhuang, est devenu une marchandise consommable, une marque: «Songzhuang, China».

Comment cette transformation d'un village agricole en une marque internationalement connue s'est-elle opérée? À partir d'une ethnographie de la transformation de Xiaopu, cet article vise à mettre au jour le processus de marchandisation d'un territoire local (Cerny 1995). Il ambitionne, en examinant les mécanismes de pénétration de l'État dans la société locale à travers ses campagnes d'«embellissement des villages» et ses politiques de définition de zones territoriales vouées à une activité spécifique, d'amener à une réflexion nuancée sur le rapport complexe de l'État et de la société dans la

1. En février 2011, un appel avait été lancé sur un site internet basé aux États-Unis, invitant les Chinois à se rassembler pacifiquement tous les dimanches dans treize villes chinoises pour demander au gouvernement plus de transparence et de liberté d'expression.

2. En septembre 2003, le ministre de la Culture chinois publia un «Avis sur le soutien et la promotion de l'industrie culturelle». La ville de Pékin fut la première à mettre en œuvre cette politique.

3. Cet article repose sur les matériaux recueillis lors d'une enquête ethnographique effectuée en 2008 et 2009 à partir de deux séjours de terrain (d'août à septembre 2008 et de septembre à octobre 2009). Une partie de ces matériaux ont donné lieu à la rédaction d'un mémoire de Master 1 (Nan Nan, *La Fabrication de Songzhuang*, mémoire de Master 1 de sciences sociales, dir. Anne-Christine Trémon, ENS-EHESS, 2008).

4. Le nom du village vient de l'ancien palais d'Été, Yuan Ming Yuan, qui se situe à proximité.

5. *Mingong*: traduit par «travailleurs migrants», ce terme désigne la masse de paysans qui afflua, après l'époque des réformes (1978), dans les grandes villes et les zones périurbaines pour travailler dans les usines et les chantiers. Démunis de *hukou* (voir note 7), ces travailleurs migrants ne purent s'y établir officiellement.

6. *Mangliu*, «le flux aveugle» selon une traduction littérale, est une expression datée de l'époque des réformes désignant la mobilité socio-économique informelle, non encadrée par les instances du Parti. Le terme recouvre non seulement les *mingong*, mais aussi de nombreux jeunes migrants issus des petites villes provinciales qui affluèrent dans les grandes villes pour chercher un travail mieux rémunéré. Les artistes emploient eux-mêmes cette expression qui renvoie, de manière ironique, à leur statut incertain, voire à la stigmatisation dont ils étaient l'objet à l'époque.

7. Le *hukou* est un système d'état civil et d'enregistrement des ménages utilisé en Chine. Il s'agit à la fois d'un passeport intérieur et d'un livret de famille. La gestion et la délivrance du *hukou* relèvent des bureaux de la sécurité publique (commissariats) dépendant du ministère de la Sécurité publique.

8. Par exemple Fang Lijun et Yue Minjun, qui sont des artistes contemporains chinois reconnus au niveau international, dont certains tableaux sont collectionnés par d'importants musées occidentaux.

9. Dans la grille administrative chinoise, le canton (镇, *zhen* ou 乡, *xiang*) se situe au cinquième des six échelons administratifs, au-dessus du village (*cun*, 村) et au-dessous du district (县, *xian*).

10. Ce festival a eu lieu dans la fameuse zone d'art 798 (艺术区, 798). Il s'agit d'une communauté d'artistes modernes non officiels souvent comparée, dans les médias occidentaux, à Greenwich Village ou Soho à New-York.

Chine contemporaine (Oi 1992; Pieke 2004). Pour ce faire, nous nous appuyons sur les propositions des anthropologues appelant à prêter attention à l'imbrication du politique dans le social (Abélès 1990), aux transformations du politique (Gupta 1995; Gupta et Ferguson 1997; Trouillot 2001) et à la saisie ethnographique de l'État par ses « marges » (Das et Poole 2004).

Ainsi, dans un premier temps, nous examinerons la création d'une association artistique commercialisée et, partant, la façon dont l'État s'immisce dans la société locale (Ma et Sun 2002; Chau 2008). Cette association et les festivals artistiques qu'elle organise ont conduit à un processus de marchandisation du territoire local (Thireau 2002) dans lequel le rôle de l'État se fait plus discret que naguère, mais persiste: ce sera l'objet d'un deuxième point. Enfin, à travers l'exemple d'un musée et de son directeur, artiste en lutte contre l'État central depuis l'époque des réformes, nous interrogerons les rapports complexes entre État central et État local ainsi qu'entre société et État, après trente années d'intense transformation.

L'Association pour la promotion des arts de Songzhuang : l'insertion de l'État dans la société locale

C'est en 2005 que le village de Xiaopu a fait ses premiers pas vers l'ère de l'«industrie culturelle». Cette année-là, le gouvernement du canton de Songzhuang, relais local de l'État central, a pris l'initiative d'intervenir sur la scène du village. S'associant aux cadres locaux et aux artistes, il a organisé une série d'événements promotionnels, engageant ainsi un processus de marchandisation du territoire local.

Le premier de ces événements a été la création de l'Association pour la promotion des arts de Songzhuang (宋庄艺术促进会, *songzhuang yishu cujinhui*), en septembre 2005, à l'initiative donc du gouvernement du canton – plus précisément du «bureau de construction du canton par la culture» (文化造镇办公室, *wenhua zaozhen bangongshi*). La dénomination de ce bureau tranche avec celle de «bureau de la culture du canton», plus courante en Chine. Celui-ci, à peine établi, eut pour mission de constituer à partir du village de Xiaopu une zone d'industrie culturelle qui favorise le développement économique du canton dans son ensemble. La création de l'association avait donc pour objectif d'«administrer tous les artistes habitant dans le territoire du canton» – dont la majorité se trouvait à Xiaopu –, de «les professionnaliser et de les transformer en une sorte de ressource culturelle» afin de les conduire ensuite à réaliser le projet de développement économique du canton.

Pour cela, le bureau envoya au village un intermédiaire, fonctionnaire du gouvernement du canton, dont la mission consistait à communiquer avec les cadres locaux et les artistes afin de fonder une association permettant d'organiser à Xiaopu un festival des arts destiné à «tous les artistes de Songzhuang». Une association composée des trois catégories d'acteurs sociaux locaux est alors créée: l'agent de l'État local (le fonctionnaire du gouvernement du canton) occupe le poste de président, un cadre local (le chef de l'équipe de sécurité du village) et un représentant du groupe d'artistes se voient conférer les postes de vice-présidents. Quant au conseil d'administration, il est constitué d'artistes sélectionnés par le président, qui

page 106
et ci-dessus

fig. 2
Passant regardant
les peintures en vente
dans les rues lors du
5^e festival d'art et de culture
de Songzhuang, village
d'artistes de Songzhuang,
Tongzhou, 2009
© Imagine China/AFP.

fig. 3
Vue du musée
de Songzhuang, village
d'artistes de Songzhuang,
Tongzhou, 2010
© Imagine China/AFP.

possèdent notamment «un esprit coopératif» avec le gouvernement, critère flou mais indispensable. Enfin, tous les artistes habitant dans le territoire du canton ont le droit de s'inscrire afin de devenir membres de l'association.

Les associations relèvent, en République populaire de Chine, d'une forme d'institution strictement contrôlée par l'État central. Elles sont gérées par le bureau des affaires civiles (民政局, *minzhengju*) de la municipalité ou du district ¹¹, qui dépend, en dernier ressort, du ministre des Affaires civiles ¹². La création d'une telle association devait fournir aux artistes dépourvus de *hukou* un statut social relativement reconnu, le fait qu'ils en soient membres compensant, dans une certaine mesure, l'absence de permis de résidence. Par ailleurs, l'organisation d'un festival des arts «pour tous» donnerait aux artistes dépourvus de statut professionnel la possibilité d'accéder au monde et au marché de l'art, et d'acquérir, dans une certaine mesure, une légitimité professionnelle. Ce double processus de légalisation et de légitimation des acteurs locaux permet à l'agent gouvernemental de négocier sa place au sein du groupe local (Chau 2005), ainsi qu'à l'État local de s'inscrire dans la société locale.

Six mois après la création de l'Association pour la promotion des arts de Songzhuang, celle-ci fut redoublée par la fondation, en mars 2006, d'une entreprise locale, «Pékin Songzhuang Culture Creation Development

Co. Ltd.», dont le directeur était le président de l'association. Une marque fut alors créée: celle de «Songzhuang, China», devenue dans le même temps le label de l'association. Le logo de la marque est composé de la manière suivante (fig. 4): en haut figure un symbole graphique s'apparentant à un idéogramme inconnu et imprononçable, composé de deux caractères usuels – 宋, *song* et 庄, *zhuang* – amalgamés de façon à s'intégrer en un seul caractère; celui-ci est par ailleurs entouré d'un cercle, ce qui lui donne un statut d'image. Plus bas se trouvent quatre grands caractères chinois standards (中国, 宋庄, *zhongguo, songzhuang*) et au-dessous deux mots anglais en lettres capitales, SONGZHUANG CHINA. Cette marque apparaît sur les catalogues de peinture dont les auteurs sont membres de l'association, ainsi que sur les objets vendus dans la cafétéria de l'association (t-shirts, tasses, jeux de cartes, etc.), sur lesquels sont reproduites les œuvres des artistes locaux.

Nous pouvons nous arrêter un instant sur le logo de la marque. Remarquons d'abord que le symbole graphique est composé d'une manière très semblable à celle utilisée par les taoïstes pour écrire des talismans (符, *fu*) destinés à conjurer les démons. Les écritures talismaniques composent aussi des idéogrammes inconnus des dictionnaires en s'appuyant sur des signes d'écriture usuels qu'elles «dénaturent» de manière codifiée¹³. Le fait de dissocier le terme «Songzhuang» – dont le nom désigne originellement un territoire – et de décomposer ses caractères constitue un acte de déterritorialisation, une suppression de la référence territoriale. Reconstituer ces caractères masqués en un symbole graphique traduit l'intention de transformer l'espace politico-administratif en un lieu d'art, revêtu dès lors d'une nouvelle identité, celle du «village d'artistes». Enfin, l'ajout d'un cercle entourant le graphisme affirme la valeur figurative du symbole tout en dissimulant sa valeur sémantique. La marque opère ainsi, de façon efficace, un passage du monde politique au monde de l'art et sert d'«embrayeur», au sens linguistique du terme, entre ces deux mondes (Baptandier 2008).

Dans cet espace où l'art et le politique s'épousent, la «révolte» des artistes ne demeure néanmoins qu'à un niveau symbolique, celui de la création artistique. Dans les faits, lorsque nous examinons le rapport réel entre l'association et l'entreprise, nous apercevons aussitôt que celles-ci sont en fait les deux facettes d'une même institution: elles partagent les mêmes locaux, les mêmes ressources humaines, et portent la même marque, «Songzhuang, China». Nous pourrions alors identifier cette institution à une association semi-étatique commerciale ou une entreprise semi-publique localisée; dans les deux cas, il s'agit d'une institution à laquelle le gouvernement délègue la fonction économique d'exploitation des potentialités de l'espace local (Brenner 1999; Ma et Sun 2002). Nous nous trouvons ainsi face à un processus bidirectionnel: une localisation de l'entreprise semi-publique, déguisée en association locale, et une marchandisation de l'association semi-étatique, labélisée en une marque commerciale. À travers ce double processus, l'État épouse des formes sociales et s'incarne dans la société locale, voire devient la société (Pieke 2004). Il s'agit donc là d'un double mouvement paradoxal: dans le même temps où des formes de liberté, liberté de création artistique par exemple, apparaissent, l'État est présent au village de manière certes plus nuancée mais persistante

11. L'association de Songzhuang, par exemple, est gérée par le bureau des affaires civiles du district de Tongzhou.

12. Les conditions à satisfaire pour la création d'une association sont extrêmement strictes, et le quota d'autorisations très limité. Par exemple, l'ensemble du district de Tongzhou ne connaît chaque année que trois créations d'associations.

13. L'idée de mettre en rapport la marque Songzhuang et les talismans taoïstes est inspirée d'un travail de Brigitte Baptandier sur l'usage du tableau talismanique en Chine (Baptandier 1994).

fig. 4
La marque «Songzhuang, China», qui sert aussi de logo du centre culturel de Songzhuang.

– tout comme, dans le logo de l'association, le cercle « cerne » fermement le caractère étrange, évoquant une métaphore de la limite, voire de l'entrave.

Nous présentons ci-dessous le portrait d'un artiste de Songzhuang. La transformation de son statut professionnel permet d'illustrer le processus d'insertion de l'État dans la société à travers la légalisation et la légitimation professionnelle de l'individu.

fig. 5
Yang Wei à la zone d'art 798
© l'officiel.cn (时装).

Yang Wei ¹⁴: de l'artiste mangliu à l'organisateur d'expositions reconnu

Lorsque Yang Wei, directeur chargé des expositions au sein de l'Association pour la promotion des arts de Songzhuang, m'a raconté son parcours, il a entamé son récit de la manière suivante: «Dernièrement, quelqu'un a écrit un article dans un magazine pour m'insulter, en disant que j'étais un voyou [...]. Si on regarde ma vie, certes, on peut dire que je suis en effet un voyou.»

Yang Wei, diplômé d'une école provinciale des arts décoratifs, était un «idéaliste» (理想主义者, *lixiang zhuyi zhe*) du début des années 1990, l'époque où «tout le monde descendait dans le Sud ¹⁵ pour gagner de l'argent»: «Il n'y avait que moi qui voulais aller à Pékin de tout mon cœur, pour m'engager dans le métier de la création artistique, être peintre professionnel.»

Arrivé à Pékin en 1991, Yang Wei, ne connaissant personne, s'est très vite intégré au village d'artistes de Yuanming Yuan comme artiste *mangliu*. C'est à partir de là qu'il a commencé à pénétrer dans le monde de l'art contemporain et à exercer le métier de «rédacteur libre» (自由撰稿人, *ziyou zhuangaoren*) en écrivant ponctuellement des articles pour des magazines d'art, sans toutefois avoir un poste officiel reconnu.

Après la dissolution de Yuanming Yuan, Yang Wei est parti au nouveau village d'artistes, comme les autres artistes illégaux. Mais il n'y est pas resté:

«Je ne suis venu à Xiaopu qu'une fois, en 1994. À l'époque, c'était vraiment trop reculé [...]. Je me suis dit qu'alors il valait mieux que je rentre dans mon pays natal [...]. C'était vraiment un coin perdu!»

C'est en 2006 que Yang Wei est retourné à Xiaopu, devenu Songzhuang. Grâce à ses expériences artistiques professionnelles, et à ses connaissances parmi les artistes locaux, il est invité par le président de l'association à organiser le deuxième festival des arts de Songzhuang: «Ce qui n'était pas prévu, c'était que Songzhuang connaisse une grande transformation au début du nouveau siècle [...]. On m'a fait venir, et je suis venu.»

Les deux festivals successivement organisés par Yang Wei (le deuxième et le troisième) ont eu un large succès. Yang Wei a gagné réputation et prestige au titre d'«organisateur d'expositions» (策展人, *cezhanren*) reconnu non seulement à Songzhuang, mais aussi ailleurs dans le monde de l'art contemporain: il travaille également pour des galeries commerciales de la zone d'art 798, et pour diverses galeries et musées d'art dans tout le pays ¹⁶. Il conclut donc: «Pour moi, j'ai de la chance d'avoir rencontré à Songzhuang le second tournant favorable de ma vie!»

Le festival des arts de Songzhuang : la marchandisation du territoire local

Un mois après la création de l'association, le festival des arts de Songzhuang a eu lieu, comme prévu, en octobre 2005. Néanmoins, soumis aux tracasseries de la censure politique, il était concurrencé par un spectacle de chansons folkloriques et n'a duré qu'un jour ¹⁷. Il se déroula principalement dans la rue commerçante de Xiaopu, la plus visible du village. L'équipe de sécurité veilla d'abord à l'ordre public ; elle était en contact avec les commerçants pour assurer la sécurité et les bonnes conditions sanitaires. Les artistes apportèrent ensuite les tableaux et se débrouillèrent pour les installer dans la rue. Finalement, les artistes, l'équipe de sécurité et parfois les commerçants, voire les villageois de passage intéressés, se chargèrent de la surveillance des tableaux. Quant au président de l'association, il avait apporté un soutien financier relativement limité, alloué par le bureau, et s'était chargé avec certains artistes des relations avec la presse.

Si le premier festival était censé «sonder le terrain», pour reprendre l'expression de Yang Wei, et avait pour principal objectif de tester l'acceptabilité politique de ces activités culturelles, le deuxième permit au village de confirmer son image artistique et de la faire accepter dans la sphère publique. Toujours installé dans la rue commerçante de Xiaopu, il dura dix jours. Cette fois-ci, de nombreux professionnels (critiques et marchands d'art, professeurs des universités, etc.) se déplacèrent et de nombreux médias couvrirent l'événement, conférant alors au village comme au canton de Songzhuang une visibilité considérable. Si cette opération a pu être menée à bien, c'est avant tout parce que le festival ainsi que Xiaopu présentent une série de caractéristiques attractives, particulièrement propices à l'art contemporain. Ainsi, la localité du festival, à la fois centrale et marginale (le village agricole est situé en grande banlieue de la capitale), fait écho à la position périphérique mais reconnue de l'art contemporain dans le monde des arts, notamment en Chine. L'hétérogénéité des statuts sociaux des participants (artistes intellectuels, villageois paysans, petits commerçants, fonctionnaires d'État) est comme un miroir de l'aspect «hétéroclite», «bric-à-brac», de l'art contemporain. Le mode d'organisation «d'en bas», à partir des agents locaux, correspond bien à l'esprit indépendant et novateur d'un art souvent *avant-gardiste*. Quant à la marque Songzhuang, elle est censée elle-même être un «objet d'art contemporain» du fait de sa caractéristique autoréférentielle (la marque se réfère au nom propre du canton) et de sa qualité performative ¹⁸ (le festival est lui-même une œuvre d'art), qui sont des traits essentiels de l'art contemporain.

Le «village d'art contemporain» a ainsi pu construire une image correspondant à la marque «Songzhuang, China». En effet, le festival a également permis à la marque de «s'inscrire» de manière durable. On voyait celle-ci sur le guide de promenade du village, la brochure du festival, les catalogues d'exposition et les cartes de visite des artistes locaux et des employés de l'association. Cette étiquette commerciale était donc associée au village, au festival, aux œuvres artistiques, ainsi qu'aux artistes eux-mêmes et aux personnels liés au monde de l'art. Ces différentes composantes – village, festival, œuvres d'art, artistes et personnels locaux – se transformèrent de la sorte en autant de «ressources culturelles», exploitables sur le

14. Yang Wei, critique d'art et organisateur d'expositions professionnel, a relu cette partie du texte et a donné son accord pour que l'on utilise son vrai nom.

15. Il s'agit des « zones économiques spéciales » qui se situent dans le sud de la Chine. En 1979, quatre de ces zones y ont été créées pour attirer les investisseurs étrangers. Elles ont été depuis 1980 le vecteur principal des réformes. Économiquement plus développées, elles attirent de nombreux migrants internes qui vont y chercher fortune.

16. En 2007, le marché de l'art contemporain chinois connaissait un sommet de prospérité. Les deux marchés d'art de la capitale (la zone d'art 798 et Songzhuang) se sont alors associés, Songzhuang jouant le rôle de fournisseur de matière première du 798, que les artistes de Songzhuang proposent leurs œuvres à bas prix aux galeries du 798 ou que ceux-ci viennent y chercher des tableaux à acheter.

17. Le gouvernement du canton avait intégré le festival des arts dans le programme de la «Semaine du spectacle des chansons folkloriques». Ce premier festival avait ainsi un nom interminable : «Troisième promotion de la Semaine du spectacle des chansons folkloriques, premier festival des arts de Songzhuang» (第三届中国南北民歌展示周暨首届中国宋庄文化艺术节, *disanji zhongguo nanbei minge zhanshizhou ji shoujie zhongguo songzhuang wenhua yishujie*).

18. Ici, nous nous référons à l'idée de performance artistique, qui est en Chine un courant important de l'art contemporain sous le nom de *xingwei yishu* (行为艺术).

金森西部畫廊
son's Western Gallery

阿

金画廊

HUANGJIN GALLERY

**double page
précédente****fig. 6**

Exposition de peinture
dans la rue, Songzhuang,
Tongzhou © Mitch Moxley.

ci-dessous**fig. 7**

Portrait de Xuelai,
Xiaopu, s.d. Avec l'aimable
autorisation de l'artiste.

19. Cette partie du texte a été relue par Li Xuelai, appelé Xuelai par les villageois. Il est d'accord pour que son vrai nom soit utilisé ici.

20. Après relecture du texte, Xuelai a tenu à ce que soit ajoutée la phrase suivante : « Xiaopu est aujourd'hui devenu un véritable village d'artistes, où cohabitent cinq mille artistes, une trentaine de musées et une centaine de galeries d'art ».

marché et exportables dans le monde extérieur. La marque « Songzhuang, China » est désormais signe de l'exportation mondiale et de la valorisation du *made in China*.

Le village de Xiaopu et le canton de Songzhuang ont ainsi connu un processus de marchandisation au cours duquel le nom du territoire est devenu lui-même une marque, un bien de consommation. On retrouve cette évolution dans la trajectoire professionnelle d'un cadre local.

Xuelai 19 : de l'agriculteur à l'agent culturel du village

Délégué du comité de village, Xuelai est originaire de Xiaopu. Âgé d'une quarantaine d'années, il a connu la transformation de Xiaopu, de village agricole en village d'artistes en passant par l'ère de « l'industrie culturelle ». Issu d'une famille paysanne, il a arrêté ses études après la fin du collège pour travailler aux champs. Parallèlement, il a commencé très tôt le métier de « peintre paysan », peignant de façon folklorique les poutres et les portes des maisons du village, les cercueils des villageois, mais aussi les portraits des défunts.

À partir du milieu des années 1990, Xuelai est entré dans le comité de village en tant que « chef de l'équipe de sécurité » (治安联防队长, *zhi'an lianfang duizhang*). Il s'occupait de veiller à l'ordre public et de contrôler les « immigrés » éventuels ; il s'agissait alors d'artistes. C'est ainsi que Xuelai est entré en contact avec ces derniers. De fait, sa relation avec les artistes a évolué, suivant la transformation économique du village ; dans le même temps, le profil professionnel de Xuelai a lui aussi changé.

Lorsque les artistes se sont installés, en 1994, Xuelai était furieux : « Tout le village est mon territoire ! Je croyais qu'ils voulaient me concurrencer pour les boulots de peinture ! » Il était alors très critique sur ce que les artistes peignaient : « Quoi ? C'est de l'art ? "Ni homme ni fantôme (人不人鬼, *buren bugui*) !" Ce sont des faux, ils sont mauvais, et c'est laid ! Punissons-les avec sévérité ! »

Le premier festival des arts de Songzhuang, en 2005, a constitué un tournant pour la relation entre l'équipe

de sécurité et les artistes, qui se sont alors mis à travailler ensemble. En 2006, l'ouverture du musée de Songzhuang a renforcé la collaboration. Dès lors, l'équipe de sécurité s'est transformée en « service de logistique » des activités culturelles du village.

La succession des festivals des arts a permis au village de Xiaopu d'avancer dans son processus de marchandisation et d'ouvrir le marché de l'art local. Xuelai a également vendu un de ses tableaux à l'occasion du deuxième festival, en 2006 : « J'ai commencé, moi aussi, à peindre... n'importe quoi. J'ai pris de la peinture à l'huile, et je peignais ce que j'aimais. Lors du deuxième festival des arts de Songzhuang, un galeriste anglais m'a demandé le prix d'un tableau, j'ai dit 1 000 [yuans], alors il m'a donné 1 000 dollars ! Quelques jours après, il m'a même envoyé un bouquet de fleurs pour me remercier. Je me suis dit : "Eh ! bien ! ce bouquet de fleurs, c'était en fait le coût du tableau !" »

Enfin, Xuelai est devenu lui-même un « lettré paysan » : « J'ai lu des bouquins et j'ai discuté avec le professeur Li, avec des artistes. Une autre fois, un patron de la ville de Pékin est venu pour acheter un "dessin folklorique". Personne ne sait faire ça. Moi, j'en ai fait un pour lui. J'ai gagné 200 yuans. En plus, il m'a offert de bonnes bouteilles d'alcool et plusieurs cartouches de cigarettes ! »

En 2007, à l'occasion de l'établissement du Relais de Xiaopu, une galerie de peinture appartenant au comité de village, Xuelai est nommé directeur de galerie. Il est ainsi devenu, parmi les villageois paysans, la personne la plus compétente pour les affaires culturelles **20**.

fig. 8

Xuelai, *Farmer's Happiness*,
s.d. Avec l'aimable
autorisation de l'artiste.

Le musée de Songzhuang : l'interface poreuse de l'État et de la société

Ce fut à la suite du premier festival des arts qu'a surgi, fin 2005, le projet du musée. La réussite du festival incita le chef du village à travailler avec le chef des artistes, Lao Li. Les deux hommes sont parvenus à se mettre d'accord sur un projet de musée : en construisant un musée des beaux-arts sur le territoire de Xiaopu, le chef du village avait pour ambition d'établir un « symbole territorial » (地标, *dibiao*) pour son territoire villageois, alors que le chef des artistes souhaitait fournir un haut lieu d'exposition pour les artistes locaux. Tous deux partageaient un même but : il s'agissait de constituer à partir du musée de Songzhuang un « espace commun » (公共空间, *gong-gong kongjian*) pour tous les habitants du village, les autochtones comme les artistes. Le musée serait administré par le comité de village et dirigé sur le plan artistique par Lao Li qui, en tant que critique d'art indépendant, défendait pourtant depuis toujours une position critique contre la culture officielle diffusée par l'État-parti central.

Le musée a été inauguré en octobre 2006, à l'occasion du deuxième festival des arts de Songzhuang. Arrêtons-nous un instant sur son nom de « musée de Songzhuang ». En tant qu'« organismes culturels », les musées sont en Chine, au même titre que les associations, strictement contrôlés par l'État-parti central ²¹, et ils sont la cible de la censure politique. Le musée de Songzhuang risquait de subir un contrôle d'autant plus sévère que son directeur, Lao Li, était connu pour ses critiques du régime et que les artistes locaux manifestaient souvent dans leurs œuvres leur désaccord politique avec l'État. Le chef du village, cadre local et chargé administratif du musée, se serait alors trouvé sous la menace d'une potentielle sanction politique venant du « haut ». En portant le nom du canton et le symbole de l'association, le musée était de fait intégré au territoire du pouvoir bureaucratique et, dans une certaine mesure, protégé par le gouvernement du canton, représentant l'État local. Ainsi, il se trouvait revêtu d'un statut légal, voire « officiel », susceptible de le protéger en partie de la censure politique, tandis que le chef du village, lui, se plaçait sous le parrainage du système bureaucratique. Une nouvelle forme d'alliance des trois groupes était instituée. Il s'agissait, cette fois-ci, d'une action « de bas en haut » : le cadre local et l'artiste en prenaient l'initiative, puis le gouvernement du canton y participait en apportant son « parrainage ».

21. Les organismes culturels sont gérés par le bureau de la culture (文化局, *wenhua ju*) de la municipalité ou du district (du district de Tongzhou dans le cas du musée de Songzhuang). Le bureau de la culture est rattaché au ministère de la Culture.

ci-contre

fig. 9

Résidence d'artistes, architectes DnA, Songzhuang, Tongzhou
© Iwan Baan.

Or le musée, bien que bénéficiant du nom et de la marque de Songzhuang, a cherché sans cesse à maintenir une position indépendante. Si nous regardons de plus près le logo figurant sur le bâtiment, nous remarquons aussitôt que seule la partie iconique a été estampillée sur la plaque du musée. La partie graphique (中国,宋庄), qui désigne le nom du canton et implique la mise en œuvre de la marchandisation du territoire local, a été – sans doute volontairement – négligée (le guide d'exposition du musée réitère cet « oubli volontaire »). En fait, le musée, s'identifiant à un lieu d'exposition indépendant, s'efforce d'effacer toute trace susceptible de le lier au monde politico-commercial, dont, en premier lieu, la marque « Songzhuang, China ». S'il accepte pourtant une telle dénomination et un tel symbole, c'est davantage parce qu'ils sont également censés l'inscrire dans le registre symbolique de l'art contemporain : la dénomination de Songzhuang renvoie à l'autoréférentialité de l'art contemporain, et le symbole graphique peut être lui-même vu comme une œuvre d'art (voir *supra*). En pratique, le directeur du musée organise régulièrement des expositions d'art contemporain, dont certaines abordent des thèmes sociologiques et politiques, et des activités culturelles telles que le festival annuel du cinéma indépendant, où sont surtout projetés des films critiques censurés ailleurs en Chine. Bien que des contrôles mineurs y aient lieu de temps en temps, le musée fait figure, au moins temporairement, d'espace de résistance dans la lutte menée par Lao Li contre la culture officielle de l'État-parti central et la censure politique.

Il serait difficile de déterminer si cet « espace de résistance » sera pérenne ou éphémère. En réalité, si le gouvernement du canton avait intérêt à parrainer le projet du musée, c'était avant tout en raison de la politique culturelle officiellement définie par le ministre de la Culture en 2003, qui visait à promouvoir et développer une industrie culturelle en s'appuyant sur les « ressources culturelles locales » (voir note 2). Nous retrouvons ainsi, à travers le cas du musée de Songzhuang, les deux facettes de l'État chinois (Chau 2005) : l'État-parti central qui définit les politiques et l'État local qui les met en œuvre. De fait, le gouvernement du canton, en tant qu'État local, met en œuvre la politique culturelle de l'État en même temps qu'il offre son parrainage au musée afin de gagner en légitimité au sein de la société locale et développer son propre projet économique à partir de celle-ci.

L'exemple du musée de Songzhuang nous permet d'apercevoir le rapport nuancé de l'État et de la société chinoise actuelle : le projet du musée était d'abord considéré comme un projet local, initié par les deux chefs des groupes locaux, avant d'être soutenu par l'État local (le gouvernement de Songzhuang). Dans le même temps, celui-ci a pu apporter son soutien dans la mesure où la nouvelle politique culturelle de l'État-parti central le permettait et où il y trouvait lui-même son propre intérêt économique. Le musée en tant que lieu de jonction des trois groupes possède ainsi un rôle ambivalent : il offre à la fois « un symbole territorial » au territoire en promotion et « un espace de résistance » à la culture officielle de l'État-parti central. Le parcours de son directeur, le critique d'art Lao Li, permet de mettre en lumière ce rapport complexe entre l'État et la société chinoise d'aujourd'hui.

fig. 10
Sculptures de rue en forme
d'hommes exposées
au 5^e festival de Culture
et d'Art de Songzhuang, 2009
© Imagine China/AFP.

Lao Li ²²: du «parrain de l'art contemporain chinois» au «gentleman paysan de l'art»

Lao Li, critique d'art indépendant, possède un tel prestige dans le milieu artistique chinois qu'il a été surnommé, dans le monde occidental, le «parrain de l'art contemporain chinois ²³» (中国当代艺术教父, *zhongguo dangdai yishu jiaofu*). Lao Li fut l'un des premiers étudiants, après la Révolution culturelle, à être diplômé de l'École centrale des beaux-arts de Pékin. Après ses études supérieures, il a d'abord travaillé comme rédacteur pour le magazine *Beaux-Arts* («美术»), l'un des plus importants de l'époque. Défenseur de l'art contemporain, il a été renvoyé lors du mouvement de «l'anti-pollution spirituelle» en 1983. Deux ans après, il s'est lancé avec un petit groupe avant-gardiste dans la rédaction d'un nouveau magazine ²⁴. Tout au long des années 1980, il a constamment soutenu le «mouvement des arts modernes ²⁵».

La répression de 1989 a stoppé net la croissance des «arts modernes». Les magazines étaient censurés, les expositions annulées; quant aux anciens défenseurs de l'art contemporain, en perdant leurs postes ils ont pour la plupart abandonné leurs missions de résistance. Lao Li continua son travail de critique d'art, envoyant régulièrement des articles aux revues d'art de Hong Kong afin de faire connaître au monde le progrès artistique de la Chine continentale.

Dans le même temps, il fréquentait régulièrement le village d'artistes de Yuanming Yuan, où apparaissaient les premiers peintres chinois d'art contemporain internationalement reconnus. L'objectif était, d'une part, de connaître l'état de la création et, d'autre part, de proposer éventuellement aux artistes des soutiens matériels pour la vie quotidienne. Les relations solidaires et intimes que tissa Li pendant cette période difficile lui permirent par la suite, c'est-à-dire à l'époque de Xiaopu, d'occuper une place prestigieuse et prédominante au sein du groupe d'artistes.

La biennale de Venise de 1993 offrit pour la première fois aux artistes chinois l'occasion de monter collectivement sur la scène internationale de l'art contemporain. Lao Li, qui avait recommandé ces artistes, fut également reconnu parmi ses pairs internationaux. Dès lors, il fut considéré comme un personnage central dans le monde de l'art contemporain chinois.

Après son déménagement à Xiaopu en 2000, Li est devenu, à nouveau, le chef des artistes. Partenaire à présent du chef du village, il dirige le musée de Songzhuang, poste auquel il a très vite manifesté son engagement politique à l'égard de l'actualité chinoise. Si d'une part le critique d'art participe, par le musée, au développement de l'industrie culturelle au village, et dans l'ensemble de la zone de Songzhuang, il profite d'autre part de ce lieu pour exprimer ses opinions politiques et garder une distance avec l'État. Ce rôle ambivalent lui permet de se définir comme un «gentleman paysan de l'art» (艺术乡绅, *yishu xiangshen* ²⁶).

22. Lao Li, dont le vrai nom est Li Xianting, a relu cette partie du texte et nous autorise à utiliser son surnom Lao Li. Le texte se réfère à une interview réalisée par la journaliste chinoise Shu Kewen avec Li en 2008 (Shu 2008) tout en combinant les matériaux que j'ai recueillis sur le terrain.

23. Il s'agit d'un titre donné par Andrew Solomon, journaliste du *New York Times*. Dans un article concernant l'art contemporain chinois, Solomon employait ce terme pour désigner la place centrale du critique d'art et le présenter au monde occidental.

24. Il s'agit du *Journal des beaux-arts chinois* («中国美术报»).

25. Le mouvement des arts modernes, dit en chinois *85 xinchao* (85 新潮), est soutenu et organisé par les artistes et les défenseurs des «arts modernes» chinois au cours des années 1980 (notamment entre 1985 et 1989). Dans son article intitulé «L'essentiel n'est pas l'art», publié en 1985 (Li 2000), Li Xianting estimait qu'il s'agissait plus d'un «mouvement social» relevant d'une nouvelle idéologie que d'un «mouvement artistique» destiné à la création d'une nouvelle forme d'art.

26. Dans l'interview réalisée par le journaliste chinois Shu Kewen (Shu 2008), Li Xianting employait pour parler de lui le terme *yishu xiangshen*. La question du rôle de la *gentry* dans la société chinoise (绅士, *shenshi* ou 乡绅, *xiangshen*) a d'abord été étudiée par Fei Xiaotong [Hsiao-Tung] [Fei 1953]. Ce dernier s'interrogeait, entre autres, sur le rôle des intellectuels chinois au cours de la reconstruction des sociétés rurales en Chine au xx^e siècle. Nous supposons que Li, quand il emploie ce terme, se réfère au travail de Fei afin de signaler, de manière détournée, ce qu'est selon lui la nouvelle «mission» de l'intellectuel contemporain.

ci-contre

fig. 11
Li Xianting dans sa maison de Songzhuang
© Mitch Moxley.

fig. 12

Enfants regardant
une installation artistique
composée de vélos écrasés,
village d'artistes de
Songzhuang, Tongzhou,
2008 © Imagine China/AFP.

Conclusion

La genèse de Songzhuang est un processus de marchandisation du territoire local à partir d'une alliance entre les groupes locaux – artistes et villageois – et les agents de l'État local (le gouvernement du canton), ces derniers répondant à l'appel d'une politique culturelle définie par l'État central (le ministère de la Culture). À travers cet exemple, nous comprenons que l'État occupe, comme il l'a toujours fait, une place à la fois prédominante et diffuse dans la société chinoise. Ainsi, au cours du processus de marchandisation de Songzhuang, l'État local s'est d'abord imposé à la société locale par la création d'une association d'art semi-étatique. Ensuite, à travers la promotion des festivals, il a conféré un statut légal et une légitimité aux individus démunis d'identité officielle, en même temps qu'il négociait sa place et renforçait sa propre légitimité dans la société locale. Enfin, en offrant son parrainage aux groupes locaux par le biais du musée de Songzhuang, il a réussi à réaliser son propre projet territorial économique tout en restant en conformité avec la politique de l'État central. Il s'agit donc en fait d'un processus de reconnaissance du village d'artistes opéré par l'État à travers la marchandisation du territoire local. Un tel modèle d'action étatique peut être comparé à la canonisation par l'État des saints patrons des guildes ou des associations marchandes au début du ^{xx}e siècle dans le «vieux Pékin»²⁷ (Schipper 2008). À Songzhuang aujourd'hui, il s'agit d'art – et plus précisément d'art contemporain –, mais l'État opère pourtant selon un processus analogue.

En effet, le rapport de l'État à l'art contemporain – aux «arts modernes», pour reprendre l'expression des artistes eux-mêmes – a beaucoup évolué : le changement de statut du village d'artistes lui-même – du village illégal de Yuanming Yuan à la marque d'art territoriale «Songzhuang, China» créée par l'État local – en est une illustration éclatante. Dès lors, en tenant compte du fait que l'art contemporain était – et demeure très probablement – considéré, dans le contexte chinois, comme un «mouvement social» défendu par les citoyens plutôt qu'une forme artistique (voir *supra*), pouvons-nous dire qu'émerge en Chine un nouveau rapport entre l'État et la société ? La réponse doit être nuancée. Si l'on constate que de plus en plus d'espaces de résistance, prenant des formes différentes, apparaissent au sein de la société, un peu partout dans le pays²⁸, et permettent sans doute d'apercevoir la naissance d'une nouvelle «société civile», les actions de répression de l'État à l'encontre de ces mouvements initiés par les «citoyens modernes» se multiplient également, témoignant de la fragilité actuelle de cette société civile chinoise²⁹. En effet, la structure politique demeure inchangée et la relation entre l'État et la société plus ou moins semblable : l'État peut supprimer à sa guise ce qui lui semble dangereux. De ce point de vue, la genèse de Songzhuang relève d'un mode répressif d'exercice du pouvoir de l'État face à l'apparition de nouveaux acteurs sociaux (ici les artistes modernes), et la légalisation du statut des artistes devrait bien plutôt être considérée comme une mise en surveillance étroite de ces derniers.

27. Dans son article intitulé «Structures liturgiques et société civile à Pékin» (Schipper 2008), Kristofer Schipper démontre qu'à l'époque du «vieux Pékin» (vers 1900), certaines guildes ou corporations ont acquis des statuts supérieurs grâce à la canonisation de leurs saints patrons par l'empereur. Il démontre le mécanisme subtil selon lequel l'État impérial parvenait à autoriser, comme relevant du pouvoir local, des cultes en principe proscrits.

28. Ici, nous pensons aux divers mouvements de protestation qui ont surgi ces dernières années (dont le plus important fut celui du village de Wukan en 2011), aux nombreux procès civiques intentés par l'union de Gongmeng («Open Constitution Initiative») pour défendre la loi et la justice, mais aussi aux innombrables citoyens qui s'intéressent à la politique et participent donc quotidiennement aux débats politiques grâce à différents moyens. Parmi ceux-ci, le plus important aujourd'hui est sans doute le *weibo*, le Twitter chinois, qui devient un outil très puissant permettant de construire un «espace de résistance» en matière d'opinion publique.

29. Les exemples sont tout aussi nombreux : de la fameuse arrestation d'Ai Weiwei aux fréquentes condamnations à des peines de résidence surveillée de protestataires, dont le plus connu est sans doute l'avocat aveugle Chen Guangcheng.

Remerciements

Je tiens à remercier particulièrement Anne-Christine Trémon pour son aide tout au long de l'élaboration de cet article. Je suis également reconnaissante à Camille Salgues et Pierre Blavier pour leurs lectures attentives et leur correction de la langue française. L'article a aussi bénéficié des commentaires de Marc Abélès, de Brigitte Bapandier et des participants à la journée d'étude «Patrimoine et musées dans le monde chinois» organisée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative (LESC) et le département de Sciences sociales de l'École normale supérieure en juin 2011.

Bibliographie

Abélès, Marc

1990 *Anthropologie de l'État*. Paris, Armand Colin.

Baptandier, Brigitte

1994 « Le tableau talismanique de l'empereur de Jade. Construction d'un objet d'écriture », *L'Homme* 129 : 59-92.

2008 « Le texte en filigrane », in Brigitte Baptandier et Giordane Charuty (éd.), *Du corps au texte. Approches comparatives*. Nanterre, Société d'ethnologie : 7-24.

Brenner, Neil

1999 « Globalisation as reterritorialisation : The re-scaling of urban governance in the European Union », *Urban Studies* 36 : 431-451.

Cerny, Philip G.

1995 « Globalization and the changing logic of collective action », *International Organization* 49 : 595-625.

Chau, Adam Yuet

2005 « The politics of legitimization and the revival of popular religion in Shaanbei, North-Central China », *Modern China* 31 : 236-278.

2008 « An awful mark : Symbolic violence and urban renewal in Reform-Era China », *Visual Studies* 23 : 195-210.

La genèse de «Songzhuang». Par Nan Nan

Das, Veena et Poole, Deborah (Dir.)

2004 *Anthropology in the margins of the state*. Santa Fe, School of American Research Press.

Fei, Hsiao-Tung

1953 *China's Gentry: Essays on Rural-Urban Relations*. Chicago, University of Chicago Press.

Gupta, Akhil

1995 « Blurred boundaries : The discourse of corruption, the culture of politics, and the imagined state », *American Ethnologist* 22 : 375-402.

Gupta, Akhil et Ferguson, James

1997 « Culture, power, place : Ethnography at the end of an era », in Akhil Gupta et James Ferguson (éd.), *Culture, Power, Place : Explorations in Critical Anthropology*. Duke, Duke University Press : 1-29.

Ma, Mingjie et Sun, Liping

2002 « Forcer le peuple à s'enrichir ! », *Études rurales* 161-162 : 165-181.

Oi, Jean C.

1992 « Fiscal reform and the economic foundations of local state corporatism in China », *World Politics* 45 : 99-126.

Pedroletti, Brice

2011 « À Pékin, des artistes prolongent les "rassemblements du Jasmin" », *Le Monde*, 25 mars.

Pieke, Frank N.

2004 « Contours of an anthropology of the Chinese state : Political structure, agency and economic development in rural China », *Journal of the Royal Anthropological Institute* 10 : 517-538.

Schipper, Kristofer

2008 « Structures liturgiques et société civile à Pékin », in *La Religion de la Chine. La tradition vivante*. Paris, Fayard : 355-382.

Thireau, Isabelle

2002 « Introduction », *Études rurales* 161-162 : 9-16.

Trouillot, Michel-Rolph

2001 « The anthropology of the state in the age of globalization », *Current Anthropology* 42 : 125-138.

Bibliographie en langue chinoise

Li, Xiangting

2000 *Zhongyao de bushi yishu* (« L'essentiel n'est pas l'art »). Nankin, Jiangsu Meishu Chubanshe.

Shu, Kewen

2008 « Laoli qianshi » (« L'histoire de Lao Li »), in *Sanlian shenghuo zhouban (Lifeweek)*, 24 novembre.

ci-contre

Passant regardant les peintures en vente dans les rues lors du 5^e festival d'art et de culture de Songzhuang, village d'artistes de Songzhuang, Tongzhou, 2009

© Imagine China/AFP.