Une critique d'art d'un « autre genre » : une réponse de la critique d'art chinoise à la mondialisation

« Another kind » art criticism : a response of Chinese art criticism to globalization

Anny Lazarus

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1198>

DOI : 10.4000/marges.1198

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 20 octobre 2016

Pagination : 62-73

ISBN : 978-2-84292562-8

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Anny Lazarus, « Une critique d'art d'un « autre genre » : une réponse de la critique d'art chinoise à la mondialisation », *Marges* [En ligne], 23 | 2016, mis en ligne le 20 octobre 2018, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1198> ; DOI : 10.4000/marges.1198

/20 *ibid.*, p. 39.

/22 « L'abstrait (abstrait ou nonfigurative [sic] en français), cela veut dire non figuratif, malgré la composition formelle de la forme, de la lumière, de la couleur, de la ligne etc., il ne présente pas la forme d'un objet concret. ». *ibid.*, p. 37.

/23 *ibid.*, p. 38.

beauté abstraite est au cœur de la beauté formelle, la préférence pour la beauté formelle et la beauté abstraite est instinctive chez les êtres humains/20. ». Dans l'article, l'auteur entre de plain-pied dans la définition de l'« abstrait/21 ». Pour lui, le terme « abstrait » est synonyme de celui de « non figuratif » qui, cependant ne veut pas dire « non objectif ». Par la suite, au lieu de définir la « beauté » l'auteur se contente de prendre les exemples de la composition changeante des fenêtres dans des jardins traditionnels, des pierres de rocaïlle, de la glycine plantée par le lettré Wen Zhengming (1470-1559) dans le jardin de Suzhou, de la calligraphie chinoise, du motif des veines du marbre du Yunnan... Cette énumération bien longue mélange à la fois la pratique du lettré traditionnel et les éléments naturels. Et l'auteur conclut qu'il y a deux sortes de beauté dans l'abstraction : la beauté naturelle et la beauté artistique/22 qui sont acceptées à la fois par les intellectuels et les travailleurs. L'auteur ne semble pas prendre conscience du sens exact de ces concepts nouveaux et des néologismes comme « abstraction », « non figuratif », « beau », « beauté », etc., introduits d'une manière progressive dans la pratique du lettré en Chine à partir du début du 20^e siècle. Il se contente d'établir son propre parcours de pensée en reliant l'« abstrait » et la « beauté » à une vision traditionnelle proprement chinoise. La pertinence théorique de l'auteur reste discutable, mais on voit aussi comment Wu s'approprie une culture étrangère pour faire renaître une culture traditionnelle qui, pendant l'époque de Mao, a été longtemps interdite. Tout en s'aventurant dans une définition de la beauté formelle moderne, Wu comme Feng, n'hésite pas à faire appel à la notion traditionnelle de « souffle-résonance/23 ».

En dépit d'un raisonnement solide, la proposition de Wu suscite de nombreux débats sous forme d'une quarantaine d'articles publiés entre 1979 et 1984 dans les revues artistiques les plus influentes. Et cependant Wu continue à défendre son idée et écrit une dizaine d'articles qui seront publiés dans les mêmes revues. En effet, Wu veut mettre fin à la prédominance du contenu figuratif sur la forme afin de trouver une liberté d'expression permettant à l'art d'échapper à la fonction politique dont Wu lui-même était la victime pendant la Révolution culturelle. En 1983, en toute logique, les positions de Wu sont condamnées radicalement dans le cadre de la campagne contre la pollution spirituelle [*jingshen wuran*]. On verra plus loin que le critique d'art Gao Minglu qui fait l'objet de la prochaine partie donne une analyse de la pensée de Wu qui s'appuie non pas seulement sur la notion de « souffle-résonance » revendiquée par Feng et Wu mais sur la notion plus ample d'intentionnalité dont le « souffle-résonance » n'est qu'un aspect.

L'École de l'intentionnalité [yi] et l'art abstrait selon Gao Minglu

L'école de l'intentionnalité/**24** est une formule proposée par le critique d'art influent Gao Minglu (né en 1949) lors de l'exposition intitulée « L'École de l'intentionnalité : trente ans d'"abstraction" en Chine » [« *Yipai: zhongguo "chouxiang" sanshinian* »] dont il fut l'organisateur. Ici le mot abstraction est entre guillemets pour bien marquer l'intention de l'auteur qui entendait désigner une « autre » abstraction que celle de l'Occident. L'origine de cette proposition tient à sa volonté de remplacer le concept de l'art abstrait de l'Occident afin d'établir une théorie d'art spécifiquement chinoise concernant la peinture ayant un aspect « abstrait/**25** ». Dès les années 1980, Gao a été très conscient qu'il existait un rapport de force inégal entre l'art contemporain occidental qui s'impose au monde et un art chinois qui prétend s'écrire aussi au présent et qui avance pourtant à tâtons sur des sentiers battus. Pour Gao, beaucoup de concepts et de courants imposés par le monde occidental ne peuvent pas être directement appliqués à l'art contemporain chinois malgré les emprunts considérables faits à ce monde. Dès lors, le souci de Gao consiste à repérer des courants, établir des notions et une méthodologie proprement chinoises qui répondraient à des phénomènes artistiques s'inscrivant dans une période particulière de l'histoire de l'art en Chine. La proposition de définir une École de l'intentionnalité est l'aboutissement de ses réflexions/**26**. Cette école s'appuie sur le concept nouveau de « culture pluraliste/**27** » que Gao met en avant dans ses analyses. Ce concept permet de distinguer et rassembler les cultures orientale et occidentale, que ce soit dans leurs composantes traditionnelles ou contemporaines. C'est à travers cet angle d'attaque que l'auteur veut engager un travail de critique d'art qui rassemble l'art du lettré chinois, l'art occidental moderne, les caractéristiques d'un art contemporain international et l'expérience proprement chinoise. On voit ici que l'École de l'intentionnalité tente de revisiter une tradition millénaire, la fait dialoguer avec l'Occident et avec les manifestations concrètes les plus actuelles de la pratique artistique chinoise. Cette ambition de réconcilier ces trois entités poursuit, en fait, les efforts de la pensée lettrée entrepris dès la seconde moitié du 19^e siècle. Le deuxième but de cette École est de mettre l'accent sur une nature universelle de l'homme [*renxing*], c'est-à-dire construire une sorte d'esthétique généreuse et ouverte qui s'opposerait à une esthétique fragmentaire et à la dégradation de l'humanité/**28**. L'auteur s'engage dans une lutte qui s'oppose en effet à l'industrialisation, la commercialisation et au pragmatisme cynique qui, selon lui, nuisent

/24 J'emprunte ici la traduction de François Jullien qui se trouve dans son ouvrage *La Grande image n'a pas de forme*, op. cit.

/25 Gao Minglu, *Yipailun, yige dianfu zaixian de lilun* [Théorie du courant du yi, une théorie qui subvertit la représentation], Guilin, Guangxi shifandaxue chubanshe, 2009, p. II.

/26 À propos de ses réflexions, voir Gao Minglu, *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art*, Beijing, Millennium Art Museum/ Buffalo, University at Buffalo, 2005.

/27 Gao Minglu, « L'école de l'intentionnalité : trente ans d'"abstraction" en Chine » (2007), [www.artresearchcenter.org/PublicDetails.asp?ID=13], consulté le 10 novembre 2015.

/28 *ibid.*

/29 *ibid.*

/30 *ibid.*

/31 Gao Minglu,
*Théorie du courant du yi,
une théorie qui subvertit
la représentation,*
op. cit., p. 9.

/32 Clement Greenberg,
Art et Culture (1961), trad.
A. Hindry, Paris, Macula,
1988, p. 152.

/33 Gao Minglu, *Théorie
de l'école du yi,
une théorie qui subvertit
la représentation,*
op. cit., p. 19.

aux pays du tiers-monde et en particulier à la Chine/29. Enfin, le dernier objectif est de bien définir un art spécifiquement chinois malgré la négligence et l'ignorance du monde occidental qui le range souvent sous l'étiquette d'art abstrait trouvant ses marques dans une histoire exclusivement occidentale/30.

L'art abstrait de l'Occident selon Gao Minglu

Gao a poursuivi ses études dans les années 1990 à l'Université de Harvard. Sa vision de l'art abstrait occidental s'est formée notamment à travers les écrits de Clement Greenberg, Yve-Alain Bois, Susan Sontag, Harold Rosenberg et Michael Fried. Dans l'ouvrage intitulé *Théorie du courant du yi, une théorie qui subvertit la représentation*, publié deux ans après l'exposition, Gao esquisse à grands traits le développement d'un art américain en partant de l'art abstrait jusqu'au Land Art, en passant par le Minimalisme et l'Art conceptuel. Concernant l'art abstrait, il cite notamment les artistes comme Malevitch, Mondrian, Kandinsky et Newman dont les œuvres, à ses yeux, sont strictement « codées » et « individualisées »/31, ce qui nécessiterait l'obligation d'avoir recours à l'explication de l'artiste, seule à même d'éclairer le spectateur. Dans cette modernité occidentale, il y aurait une scission entre la réalité purement visuelle de l'art et le langage qui tente de l'interpréter. Cet aspect, selon Gao, serait né d'une sorte de pensée dualiste typiquement occidentale et il emploie les mots « forme » [*xingshi*] et « contenu » [*neirong*] pour distinguer les deux réalités opposées. Elles doivent être rapportées à ce que Greenberg distinguait en opposant l'« extérieur » [*form*] à l'« intérieur » [*content*] de l'« espace pictural/32 ». La réflexion de Gao ne s'arrête pas sur ce couple de notions. Il pointe le fait que Greenberg considère que la peinture de son époque ne doit plus être le tableau illusionniste véhicule d'un imaginaire mais la révélation de la « vérité/33 » [*zhen*] de la peinture. Il est important d'éclairer le sens dans lequel il faut entendre cette « vérité » de la peinture. Le modernisme occidental aux yeux de Gao, reviendrait à se libérer du « contenu » afin d'apprécier l'« art lui-même ». Cette « évolution » [*jinhua*] dans l'histoire de l'art occidental, nous dit Gao, conduit en amont jusqu'à Platon qui condamne l'art et la poésie en général en ce que ceux-ci nous distraient d'une vérité d'ordre philosophique. Pour Gao l'abstraction, que désignent les théoriciens américains cités ici, atteint directement à l'« idée » [*linian*] au sens platonicien. Autrement dit, l'art ne serait pas porteur de sa propre vérité littéraire, seule l'idée serait vraie. Et l'abstraction serait une représentation de cette idée, seule réelle. Si le raisonnement de Gao semble ici à la fois ambitieux et bien imprécis,

cela lui donne cependant l'avantage d'établir un pont avec un discours de l'art chinois que nous évoquerons par la suite. En attendant, Gao voit dans l'art occidental un système que l'on peut diviser en trois parties principales : l'art de l'idée (l'art abstrait)/l'art de la représentation (réalisme)/l'art de l'enquête sur la signification de l'art (l'art conceptuel). Et les trois d'après lui, s'excluent mutuellement et n'ont de cesse d'aller vers leur affirmation la plus radicale.

Le sens du *yi*

Cette conception de l'art, issue de la pensée occidentale, dans la représentation qu'en fait Gao, ne pourrait pas, d'après lui, être féconde dans un pays non occidental comme la Chine. C'est pour cette raison qu'il s'attache à promouvoir son École du *yi*. Pour la définir, Gao cite la fameuse phrase : « Le Sage établit le *xiang* pour exprimer complètement son *yi*/34. ». Elle se trouve dans le *Yijing* selon lequel elle est associé avec le sinogramme *xiang* (ressemblance/image/phénomène)/35 : cela veut dire que le Sage d'abord trace les images diagrammatiques – trigrammes et hexagrammes « en combinant ces traits pour incarner la cohérence des phénomènes évolutifs qui [...] constituent la complexité des situations qui s'enchaînent dans le monde : par ces figures en intégrant les facteurs comme en dégagant les vecteurs, le Sage est à même à la fois d'en capter la ressemblance et d'en promouvoir l'efficacité/36 ». Le *xiang* contient trois éléments et désigne donc à la fois les figures diagrammatiques, les phénomènes évolutifs et le rapport de ressemblance entre ces deux aspects. Si cette complexité du *xiang* paraît difficile à appréhender, le *yi* reste encore plus insaisissable, puisqu'il désigne l'aspiration du Sage révélée par le *xiang*. Gao reprend ainsi l'ancienne signification du *yi* : « éclairer l'aspiration » [*mingzhi*] en ajoutant que l'intentionnalité dans un contexte contemporain est manifestée par l'engagement du sujet dans l'existence de manière concrète, dans sa dimension éthique et intellectuelle. Il met aussi en évidence la relation intime et nécessaire entre la justesse de la pensée et la plénitude de l'engagement. La fameuse phrase du *Yijing* prend alors tout son sens pour un critique qui veut pouvoir affirmer que l'émergence de la forme permet en même temps au sujet de découvrir la contemplation et la pensée/37. On doit se rappeler également que c'est la pureté des intentions de celui qui tire le *Yijing* qui est gage de la fécondité de cette opération. Mais comment l'auteur incarne cette notion dans un contexte contemporain ?

Gao fait encore un détour par la culture traditionnelle lettrée en la personne de Zhang Yanyuan (815-877) ; selon lui, l'intentionnalité est

/34 Propos recueillis par Gao Minglu, « L'école de l'intentionnalité : trente ans d'"abstraction" en Chine », *op. cit.*
L'origine du propos se trouve dans « Xici », A, § 12 dans *Yijing (Classique des changements)*, [http://www.ai5429.com/17/8x/00065.htm], consulté le 10 novembre 2015.

/35 Le premier sens de ce sinogramme est « éléphant ».

/36 François Jullien, *La Grande image n'a pas de forme*, *op. cit.*, p. 333.

/37 Gao Minglu, « L'école de l'intentionnalité : trente ans d'"abstraction" en Chine », *op. cit.*

composée de trois parties que l'on peut comparer à celles du système de l'art occidental tel qu'on l'a vu dans les lignes précédentes. Le lettré Zhang Yanyuan explique que l'« intentionnalité » exprimée par la figure [tuzaizhiyi] contient trois catégories : « le rationnel de la figure » [tuli], « la connaissance de la figure » [tushi] et « la forme de la figure » [tuxing]. En suivant la pensée de ce lettré, la première désigne la figure diagrammatique qui se trouve dans le *Yijing* [guaxiang]; la deuxième désigne l'étude de l'écriture [zixue]; la troisième désigne la peinture [huihua]. Gao nous propose de rapporter ces trois parties à celles du système de l'art occidental : l'abstraction (« le rationnel de la figure »), l'art conceptuel (« la connaissance de la figure ») et le réalisme (« la forme de la figure »). À la différence des trois composantes de l'art occidental qui seraient incompatibles entre elles, les trois catégories chinoises ont, les unes avec les autres, de profondes affinités, comme celles unissant la poésie [shi], l'écriture-calligraphie [shu] et la peinture [hua] qui expriment sous des états différents des réalités multiples comme le souffle- résonance [qiyun], la dimension d'esprit [shen], le détachement à son gré [yi], etc.

L'École de l'intentionnalité : une vocation à éclairer l'histoire de l'art contemporain chinois

L'exposition « L'école de l'intentionnalité : trente ans d'« abstraction » en Chine » réunit une quarantaine d'artistes chinois qui permettent à Gao de retracer l'histoire de l'art contemporain chinois et de la mettre en perspective à l'aide de la notion d'« intentionnalité ». Avec cette notion, il reprend l'histoire de l'art chinois contemporain et la divise en trois périodes : « Premier développement du courant de l'intentionnalité et l'« intentionnalité-image » [yixiang] » ; « Courant de l'intentionnalité des années 1980 – La peinture rationnelle et l'« intentionnalité-rationnelle » [yili] » ; « Courant du Maximalisme des années 1990 et l'« intentionnalité-espace-contextuel » [yichang] ».

Dans la première période, Gao refuse de classer Wu dans son école. Il pense que Wu a eu tort d'utiliser la formule « beauté abstraite ». Car l'art abstrait et le formalisme occidentaux n'auraient pas de relation directe avec la question du beau. Il affirme que la discussion sur la « beauté abstraite » et la « beauté formelle » au début des années 1980 ne favorise pas le développement de l'art abstrait mais fait apparaître une sorte de peinture stylisée et décorative, y compris dans la peinture à l'encre de Chine de Wu, qui tombe dans une sorte d'esthétisme, sans faire une étude profonde de l'art abstrait. Selon Gao, la vraie recherche de « l'art abstrait » (au sens où cette notion renvoie à sa définition de l'intentionnalité) se trouve dans les groupes

comme ceux des Étoiles, des Sans noms et du petit groupe de la peinture abstraite [*Chouxiang huihua xiaozu*], qui recherchent une « expression du moi » pour lutter contre le collectivisme idéologique maoïste. Ils utilisent en particulier la thématique de la nature et de la nature morte. Chez eux, se manifesterait l'« intentionnalité-image ». Pour Gao, l'École de l'intentionnalité n'est cependant pas une sorte d'expressionnisme qui exalte le sentiment. Aux yeux de Gao, cette expression serait avant tout une lutte qui s'opposerait au collectivisme idéologique du maoïsme qui dominait l'ensemble de la vie politique et sociale après la Révolution culturelle.

La deuxième période débutant au milieu des années 1980 est notamment marquée par le grand Mouvement artistique de la nouvelle vague '85. D'après l'observation de Gao, dans ce mouvement les termes « abstraction » ou « art abstrait » sont beaucoup moins mentionnés que dans la période précédente. Il ne sont plus considérés comme un moyen d'expression pour lutter contre la tradition et le conservatisme par rapport au début des années 1980. La « peinture rationnelle » [*lixing huihua*] apparue à cette époque répondrait à l'« intentionnalité-rationnelle », comparable à l'abstraction de l'Occident qui « représente l'art comme idée ». Cette dernière se divise entre l'abstraction lyrique et l'abstraction géométrique. Et aux yeux de Gao, les deux poursuivent leur chemin vers leur accomplissement : la première est conduite vers l'expressionnisme personnel tandis que la deuxième se dirige vers le raisonnement logique et la méthode discursive. Quant à la « peinture rationnelle », formellement elle ressemble parfois à la peinture symboliste, parfois à la peinture surréaliste, voire à l'abstraction géométrique de l'Occident. Mais il n'existe pas selon Gao une volonté d'amener chaque manière à ses ultimes conséquences. Au contraire le « rationnel » reste toujours en accord avec la connaissance [*shi*] et la forme [*xing*]. Il y aurait trois manifestations de l'« intentionnalité-rationnel » dans la peinture rationnelle. La première serait celle du « signe montagne-eau » [*shanshui fuhao*] ou bien « univers flottant » [*yuzhouliu*] qui, inspirée du surréalisme, utilise la technique de la peinture chinoise (encres superposées, encre brisé, encre éblaboussée) pour rompre la composition conventionnelle de la peinture traditionnelle afin de donner un effet visuel d'une union fondamentale entre le Ciel [*yang*] et la Terre [*yin*]/38. La deuxième serait celle du « signe philosophique » [*zhexue fuhao*]. Cette expression se manifeste chez les artistes/39 qui empruntent les signes de la cosmologie chinoise, semblables à des formes géométriques se trouvant dans la peinture abstraite occidentale. Mais ces signes, aux dires des artistes, proviennent du *Yijing*, du Yin/Yang et ils ne sont pas immobiles mais

/38 Les artistes cités par Gao sont Liu Zijian, Yan Binghui, Shen Qin, etc.

/39 Les artistes sont Yu Youhan, Li Shan, Zhang Jianjun, Chen Zhen, Ding Yi, Yang Zhilin, Huang Yali, Wang Chuan, etc.

/40 Les artistes sont
Gu Wenda, Wu
Shanzhuan, Xu Bing,
Qiu Zhenzhong, etc.

/41 Elle se déroula
au Millennium Art
Museum de Pékin
du 14 au 30 mars 2003,
puis aux États-Unis
du 5 décembre 2003
au 1^{er} février 2004, dans
le cadre des « University
Buffalo Art Galleries
and Museum Studies »,
State University of
New York, à Buffalo.
Voir *Chinese Maximalism*,
catalogue d'exposition,
Chongqing, Chongqing
chubanshe, 2003.

fluides, mouvants, ayant un rapport harmonique avec le peintre. La troisième expression serait celle du « signe de l'écriture » [*wenzi fuhao*] qui rassemble les artistes/40 qui déconstruisent la structure du sinogramme pour créer une nouvelle structure sémantique. Pour Gao la calligraphie, aux yeux des occidentaux, est proche d'un art « abstrait » mais les artistes chinois ne s'intéressent pas à cet aspect. Ils veulent en effet transformer l'écriture traditionnelle pour inciter le spectateur à découvrir une nouvelle sémantique contemporaine. Les artistes de cette époque dépassent en effet l'expression du moi et cherchent la grandeur de l'esprit qui tente de surmonter la modernité occidentale et l'art chinois traditionnel.

Quant à la troisième période concernant le courant du maximalisme, ce dernier est inventé par Gao lorsqu'il organise l'exposition intitulée littéralement « Doctrine de la multiplicité extrême chinoise » [*Zhongguo jiduo zhuyi*]. Gao traduit ce nom en anglais par « *Chinese Maximalism* »/41. L'aspect formel des œuvres rattachées à cette doctrine ressemble parfois à celui de l'art minimaliste, mais la démarche des artistes serait complètement différente de celle des artistes occidentaux. Gao rassemble des artistes comme Li Huasheng, Liang Quan, Ding Yi, Zhu Xiaohe, Zhang Yu, Xu Hongming, etc. qui manifestent à travers leurs œuvres une accumulation de lignes, de points, de formes géométriques. Souvent la réalisation d'une œuvre dure des jours, des mois, voire des années. Pour Gao, ce genre d'œuvre n'a pas grand-chose à voir avec la démarche de l'art minimaliste : elle est le fruit d'une accumulation répétitive du travail, en relation directe avec le caractère répétitif du quotidien. Le fait de nommer ce processus Maximalisme fait d'un côté référence implicitement, par antiphrase, au Minimalisme occidental et d'un autre côté, souligne une différence avec ce dernier. Dans la peinture minimaliste, on ne trouverait pas le processus « du minimal au maximal ». Gao ne manque pas de relier cette « doctrine » à l'École de l'intentionnalité et il la nomme « intentionnalité-espace-contextuel ». La notion « espace-contextuel » fait tacitement référence à celle de « théâtralité » de Michael Fried et à celle de « site » du courant Mono-ha. Mais le terme « espace-contextuel » est différent des deux, car il inclut non seulement le contexte environnemental dans lequel est exposée l'œuvre mais aussi le contexte du processus de fabrication de l'œuvre : l'importance du présent, le caractère répétitif du quotidien et de l'expérience individuelle. Ce processus selon Gao atteint au « non-sens ». Car les artistes maximalistes ne cherchent pas à trouver un sens dans leurs œuvres. Ils sont las d'entendre, depuis l'époque de Mao, que l'œuvre d'art est censée porter un sens, qu'il soit politique, culturel ou social. Ils se contentent d'enregistrer leur temps, leurs

gestes, leurs traces comme la démarche répétitive et méditative du maître bouddhique Shenxiu (606-706) qui nous invite à essayer sans cesse le miroir de notre esprit pour qu'il soit sans poussière pour atteindre le vide de l'esprit/⁴². Ce processus méditatif répété, qui peut aller jusqu'à l'infini, s'oppose en effet aux déchaînements des forces de production nouvelles dans les années 1980 et 1990 en Chine. À travers ces trois périodes, on voit que Gao veut pointer une différence entre l'art abstrait de l'Occident et la peinture contemporaine chinoise ayant un aspect semblable à celle de l'Occident. Il met pour cela l'accent sur l'expérience de l'aspiration personnelle de l'artiste en affirmant qu'elle est un héritage du lettré traditionnel. S'il est difficile d'expliquer le rapport entre l'expérience et l'intentionnalité, on peut citer l'exemple de Zhang Zao (actif au 8^e siècle) : « [...] lorsqu'il réalise une œuvre son intentionnalité se confond avec la transformation originelle, celle d'où naît constamment le monde [*yiming yuanyuan*]: tous les êtres, alors, se trouvaient "dans le trésor du for intérieur" et non plus "devant ses oreilles et ses yeux" /⁴³ ». Cette expérience est également citée par Gao Minglu deux ans plus tard dans son ouvrage *Théorie de l'école de l'intentionnalité, une théorie qui subvertit la représentation*. La peinture de Zhang Zao n'est plus une « peinture » mais la voie du tao qui révèle la relation immanente méditative entre la respiration du monde et le souffle du lettré. Selon Gao, cette expérience est essentielle pour son École. Cependant, pour introduire cette notion classique dans l'époque contemporaine, Gao importe un critère de jugement selon lequel l'homme/artiste doit parvenir à une intégration telle avec la « chose » [*wu*] et l'« espace-contextuel » [*chang*] qu'il puisse rejoindre, en amont de leur forme, leur logique d'avènement et par suite leur fonds d'immanence/⁴⁴.

/42 Propos recueillis par Paul Demiéville « Le miroir spirituel », *Choix d'études bouddhiques (1929-1970)*, Leyde, Brill, 1973, p. 112.

/43 François Jullien, *La Grande image n'a pas de forme*, op. cit., p. 252-253.

/44 Gao Minglu, *Yipailun, yige dianfu zaixian de lilun* [Théorie du courant du yi, une théorie qui subvertit la représentation], op. cit., p. 79-82. Gao emploie d'ailleurs, le binôme classique : « création-transformation » [*zaohua*] pour décrire ce stade dans lequel les trois ne peuvent pas être distingués l'un de l'autre.

Conclusion

Au cours de ce bref aperçu des idées développées par Gao, on a pu apercevoir ce qui pourrait bien être une méthode de pensée s'appuyant sur les ressources des champs sémantiques de certains mots de la langue chinoise et des champs lexicaux regroupant un vocabulaire issu d'horizons temporels et géographiques très divers. Sans reprendre tous les exemples abordés dans cet article, nous voudrions revenir sur le mot *yi* dont on a vu les nombreuses potentialités. À lire les lignes qui suivent de François Jullien, on sera convaincu que Gao n'a sans doute pas fini d'explorer toutes les ressources du *yi* : « Avant le Ciel et la Terre est l'un [...] l'un renvoie, comme à la source, à cet influx énergétique mobilisant de l'intérieur en vue de produire de l'avènement et pouvant par conséquent se déployer, dans le devenir

conscient de l'homme, aussi bien en point de vue, en intention, en vision, en état d'âme, en disposition, en signification, en désir, en volition [...] "ayant du yi" [*youyi*] signifie attentivement, exprès; tandis que "suivant le yi" [*shuaiyi*] signifie nonchalamment, à sa guise, au gré. En l'absence d'une théorie psychologique catégorisant les instances et les facultés, *yi* s'accorde avec le souffle vital [*yiqi*], ou l'aspiration du for intérieur [*yizhi*], ou la disposition affective [*yiqu*], ou le sens [*yiyi*], ou l'intérêt [*yiqu*], ou la visée [*yizhi*], ou la tendance [*yixiang*], ou la prévision [*yiliao*], ou l'imagination [*yixiang*], ou la pensée [*yisi*], ou la saveur [*yiwei*]/45. ». L'énumération des mots associés au sinogramme *yi* est bien longue. À travers cette explication du sinologue, on peut imaginer l'ambition de Gao qui use du *yi* pour réunir les artistes ayant des pratiques bien différentes. Gao dans son propos invente aussi des nouveaux mots comme « intentionnalité-rationnel » [*yili*], « intentionnalité-espace-contextuel » [*yichang*], etc. Quant au champ lexical autour de la notion d'abstraction, on doit admettre aussi sa très grande richesse puisque le critique n'hésite pas à lui associer des notions comme celle de l'« intentionnalité », du « souffle-résonance », de la « dimension d'esprit », du « détachement à son gré » et bien d'autres puisées dans la tradition chinoise; des notions comme celle d'« art », « abstraction », « beauté », « vérité », « idée », etc., puisées dans la tradition occidentale et tout un ensemble de notions philosophiques problématiques dans leur usage extra-européen telles que « humanité », « philosophie », « temps », « espace », etc. En jouant sur cette complexité, Gao s'applique à recomposer le paysage dynamique de l'art contemporain chinois et à lui donner des appuis théoriques capables de lui ouvrir une histoire singulière dans le vaste brassage de l'art international globalisé. Il répond à la difficulté d'instaurer un dialogue entre les deux mondes. On voit l'ambition de Gao: il veut mettre fin à une manière d'approcher l'abstraction selon une logique occidentale. Son mérite consiste à fonder une méthode d'analyse typiquement chinoise qui puisse répondre à une épistémè locale issue d'une longue tradition. Mais le développement de cette tradition a été lui-même fortement marqué de longue date par l'art occidental. Comment en effet dialoguer avec l'Occident alors que les pratiques artistiques et l'histoire de l'art moderne et contemporain chinois ont déjà été affectées plusieurs fois par l'arrivée massive de la culture occidentale et ceci tout particulièrement au niveau des emprunts linguistiques? Cependant, Gao ne semble pas être gêné par tous ces problèmes. Il utilise souvent des mots en anglais dans son texte pour expliquer sa pensée et ces mots, portant avec eux le souvenir de conceptions étrangères, ne peuvent pas, à l'évidence, lui permettre de construire

un discours en cohérence avec la pensée classique du lettré qui l'inspire/⁴⁶. Tout au long du développement de la pensée de Gao, il y a effectivement une sorte de confusion due à son usage oscillant entre des mots chinois classiques et des mots chinois modernes marqués par l'arrivée des notions occidentales depuis le début du 20^e siècle. Au cours de sa réflexion, il s'efforce d'utiliser des concepts et des notions occidentaux tels que « philosophie », « connaissance », « esthétique », « représentation », « théorie », « histoire de l'art », « humanité », etc. Or, peut-on employer les néologismes provenant d'un champ lexical issu de l'esthétique occidentale pour expliquer une pensée millénaire chinoise au risque de la systématiser d'une manière réductrice ? Peut-on, d'autre part, établir un dialogue sur un pied d'égalité, alors que, depuis une centaine d'années les notions occidentales ont déjà été massivement « importées » dans la langue chinoise ? Si l'on favorise une approche répondant à l'esprit des *Global Studies* qui tentent de décentrer une vision du monde unifiée et d'échapper à un universalisme imposé par le monde occidental, on ne peut que constater la difficulté pour la faire prévaloir alors que le travail d'emprunt et d'appropriation des notions occidentales est largement engagé. Gao a lui-même été gagné par les idées de l'Occident : « D'une façon générale, critique François Jullien à propos de l'intrusion du concept européen, le concept une fois rencontré, sa commodité éprouvée, on ne saurait désormais s'en passer, et cela au prix des pires distorsions, comme toute l'histoire de la pensée chinoise [...] du XX^e siècle le prouve assez ; le concept n'était peut-être pas universel dans sa compréhension, mais il le paraît désormais de par l'uniformité de son usage/⁴⁷. ». Je pense que c'est là une grande problématique pour les études des *Global Studies*.

Shiyan Li

/46 Par exemple, à la notion de *li* provenant de Zhang Yanyuan, traduite par le mot « rationnel » chez François Jullien, Gao associe le mot anglais *principle* et l'explicite en chinois par le néologisme « principe originel [*yuanli*] ». Il est frappant de voir que, dans son désir d'explicitation d'une notion purement chinoise, il fait appel à un néologisme chinois trouvant son origine dans une traduction des mots anglais *principle* ou *theory* (selon les contextes). Gao utilise également les mots anglais « *truth of principle* » pour traduire le mot *li*. Or il ne s'agit pas de trouver une « vérité » dans la pensée du *Yijing*.

/47 François Jullien, *Du « temps »*, Paris, Grasset, 2011, p. 36.

Une critique d'art d'un « autre genre » : une réponse de la critique d'art chinoise à la mondialisation

/1 Dans ce texte les noms de famille chinois apparaissent avant les prénoms, selon la convention en vigueur dans ce pays [NDLR].

/2 Deux documents recensent les traductions publiées dans les années 1980 : « Wenhua : Zhongguo yu shijie sili congshu [Culture : les collections de séries la Chine et le monde] », *Clarté*, 10 décembre 1986 ; Wang Xiaoming, « The Politics of Translation : Modes of Organization in the Chinese Translation Movement of the 1980s », *Traces*, 2001, p. 269-300. Voir aussi Anny Lazarus, *La Critique d'art contemporaine chinoise. Modèles théoriques et visions de l'histoire : les outils conceptuels des critiques d'art chinois*, Thèse, 2015, p. 182-184.

Un contexte politique totalitaire défavorable à la critique

La Chine – pays où, de tout temps, l'art, la littérature et la critique ont été liés à la morale et à la politique – offre des conditions peu propices au développement de la critique d'art, en limitant la liberté d'expression, en maintenant un contrôle sur les supports de l'information et les différentes structures pédagogiques. Pris entre une immense curiosité envers les théories occidentales et l'exigence de mettre en avant les spécificités de leur propre culture, les critiques chinois sont aussi soumis à une pression idéologique : le Parti, soucieux de son hégémonie, encourage depuis le début du nouveau siècle le retour au confucianisme et la mise en avant de la culture nationale. Et Xi Jinping/**1**, le nouvel homme fort du régime, lance à nouveau une campagne de lutte contre les valeurs occidentales, entravant d'autant le travail des critiques.

Alors que ces derniers œuvraient à fonder leur discipline, la mondialisation n'a pas épargné leur domaine d'étude, suscitant une attention importante. Les textes publiés au cours de ces quatre dernières décennies révèlent comment cette ouverture au monde a affecté leurs réflexions. L'une de leurs revendications, suscitée par la percée des artistes chinois sur la scène internationale, est de prendre en compte les singularités nationales dans toute analyse de l'art contemporain en Chine. Cette volonté qui se conforte au cours des années 1990 est une des réponses à l'emprise de la mondialisation.

La critique d'art chinoise : quatre décennies d'avancées et de questionnements

Au cours des années 1980 – décennie de « fièvre culturelle » – les écrits occidentaux, dont les traductions sortent en grand nombre^{/2}, exercent une fascination durable sur les critiques d'art qui s'attellent à fonder leur discipline sur le modèle de la critique occidentale. Lionello Venturi et Clement Greenberg sont à cette époque leurs références. Un attrait durable : en 2003, en exergue de *L'Ère de la critique*, une imposante anthologie en trois volumes rassemblant des textes d'une trentaine de critiques d'art, écrits depuis la fin de la Révolution culturelle, Jia Fangzhou n'hésite pas à invoquer Montaigne, en reprenant une citation de Georges Poulet^{/3}. Les premiers questionnements théoriques, souvent sous forme d'entretiens, sont publiés dans les revues spécialisées dès 1986, puis en 1989-1990 paraît une série de textes plus aboutis.

Simultanément, la peinture traditionnelle et ses maîtres vénérables sont violemment remis en cause par un étudiant en maîtrise, Li Xiaoshan, qui en dénonce l'indigence conceptuelle et les prouesses techniques affectées^{/4}. D'ailleurs, les huit cents ouvrages environ que compte le corpus classique, dont les plus anciens parvenus jusqu'à nous datent de la période pré-Qin (ca. 5^e siècle av. J.-C.)^{/5} n'ont, selon certains auteurs, aucun fondement théorique. Gao Minglu, dans *Théorie de l'École du yi : une théorie qui subvertit la représentation*^{/6} et Duan Jun dans l'article « Analyse du récent langage de la critique » considèrent que ces traités esthétiques, qualifiés d'élégants et de stylés^{/7}, ne sont d'aucun secours pour interpréter l'art contemporain.

Les années 1990 ou la « décennie des commissaires » – la censure des revues obligeant les critiques à endosser un nouveau rôle – sont marquées par une défiance vis-à-vis de l'Occident et de ses « curateurs », accusés d'apprécier les œuvres chinoises en fonction de leurs propres critères, tel Achille Bonito Oliva, particulièrement décrié lors de sa sélection des artistes pour l'exposition *Road to the East* à la biennale de Venise en 1993^{/8}. Les critiques, conscients de leurs lacunes théoriques, s'engagent dans une réflexion « méta-critique ». Certains bénéficient d'invitations afin de poursuivre leur formation à l'étranger^{/9}. Les années 2000 sont marquées par l'essor du nationalisme qui engendre un questionnement sur l'identité chinoise ou la « nature chinoise » [*zhongguoxing*], soit la « sinéité ». Reniant parfois leurs engagements des années 1980, alors qu'ils incitaient à se tourner vers les théories occidentales, certains tentent d'ancrer dans la culture orientale le processus d'élaboration des œuvres, en particulier dans leur analyse de l'art abstrait. Chez Li Xianting ou Gao Minglu, cette

^{/3} Jia Fangzhou (sld), *Piping de shidai. Era of criticism*, Nanning, Guangxi meishu, 2003, vol. I, p. 1.

^{/4} Li Xiaoshan, « Dangdai Zhongguohua zhi wo jian [Mon avis sur la peinture chinoise contemporaine] », *Jiangsu Huakan*, 1985-1987, p. 2-3.

^{/5} Voir Yolaine Escande, *Traité chinois de peinture et de calligraphie*, Paris, Klincksieck, 2 tomes, 2003 et 2009.

^{/6} Gao Minglu, *Yi pailun, yige dianfu zaixian de lilun. Yi Pai : A Synthetic Theory against Representation*, Guilin, Guanxi yanjiu daxue, 2009, p. 87.

^{/7} Duan Jun, « Dui zuijin piping yuyan de fenxi. Analysis of Recent Critical Language », *Pipingjia [Critique]* n° 2, décembre 2008, p. 81.

^{/8} Wang Lin, « Aoliwa bu shi Zhongguo yishu de jiuxing [Oliva n'est pas le sauveur de l'art chinois] » (1993), dans Jia Fangzhou, *op. cit.*, p. 75-79.

^{/9} Par exemple, Wu Hung dès 1980, Zhou Yan, Gao Minglu dès 1991. Ces auteurs ont soutenu leur thèse aux États-Unis.

/10 Je fais référence à deux catalogues publiés en 2003 : Li Xianting, *Nianzhu he bizhu. Prayer Beads and Brush Strokes*, Pékin, Beijing Tokyo Art Projects, 2003. Gao Minglu, *Zhongguo Jiduo zhuyi Chinese Maximalism*, Chongqing, Chongqing chubanshe, 2003.

/11 En effet, la Chine n'a pas connu une peinture abstraite influencée par Malévitch ou Mondrian. Cette abstraction-là est dénigrée car considérée comme un art bourgeois. De nombreux artistes au début des années 1990 se sont livrés à un travail ascétique, reprenant inlassablement le même geste, cherchant à révéler le temps de l'œuvre. Li Xianting établit des liens entre ces pratiques et l'apprentissage rigoureux de la calligraphie qui institue la copie des modèles comme principe pédagogique, ou encore les rituels bouddhistes où la méditation permet de faire le vide en soi, ce que revendiquent aussi ces artistes.

/12 Voir Yi Dan, *Xing Xing Lishi* [Histoire des Étoiles], Changsha, Hunan meishu, 2002.

/13 Gao Minglu, « Conceptual art with anticonceptual attitude : Mainland China, Taiwan and Hong Kong », dans Luis Camnitzer, *Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s*, New York, Queens Museum of Art, 1999, p. 127-139.

volonté est perceptible dans la terminologie empruntée aux pratiques culturelles nationales, populaires ou religieuses pour le premier, le deuxième réactivant les concepts classiques/10. Il s'agit aussi de nommer autrement les principaux courants artistiques, en utilisant un vocabulaire propre à la Chine, pour mettre en avant les spécificités des pratiques des artistes chinois. Par exemple, Gao Minglu substitue en 2003 « maximalisme » [*jiduo zhuyi*] à « art abstrait/11 », puis théorise en 2009 l'« École du yi » [*yipai*] avec la volonté de prendre en compte un grand nombre de démarches.

Dans les nombreux écrits historiques édités depuis le début des années 2000, c'est la question de l'origine de l'art contemporain chinois qui est posée. En général, la plupart des auteurs débute leurs ouvrages avec la fin des années 1970 en privilégiant le groupe d'artistes Les Étoiles [*Xingxing*]/12. Mais en tenant compte des bouleversements géopolitiques, en particulier la chute du mur de Berlin, le démantèlement de l'Union soviétique et la fin de la guerre froide, certains proposent l'année 1989 comme point de départ, ce que fait Gao Minglu, en 1999, lorsqu'il est en charge de la sélection des artistes de Chine, Hong Kong et Taiwan pour l'exposition organisée par Luis Camnitzer, « Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s/13 ». Puis en 2010, à l'occasion d'une exposition-bilan de trente années de peinture, Gao plaide pour une histoire non linéaire/14.

Au gré des divers anniversaires commémoratifs – les vingt ans de « China/Avant-garde », les trente ans du mouvement de 85, etc. – les auteurs proposent une relecture des œuvres et des différents mouvements. Une attention particulière concerne les artistes « amateurs » du collectif les *Wuming* (les « Sans nom », les « Anonymes ») qui ont transgressé les normes esthétiques imposées par Mao/15 dès la fin des années cinquante, devançant ainsi les membres des Étoiles. L'œuvre abstraite de Zhang Wei commence à être exposée en Occident et permet d'approfondir les connaissances sur l'émergence de l'abstraction en Chine/16.

He Guiyan analyse les différents discours narrant une ou des histoires de l'art contemporain chinois et défend une idée contestable : seuls les auteurs chinois sont aptes à écrire une histoire de l'art contemporain chinois/17, les spécialistes occidentaux sont suspectés de donner une interprétation trop politique des œuvres, pervertissant leur sens. Mais pour illustrer sa thèse, He choisit l'exemple d'un détournement d'une œuvre de Fang Lijun, non dans le cadre d'un écrit théorique, mais dans un article de presse, ce qui affaiblit sa démonstration. Une telle attitude illustre la vision sino-centrée de certains auteurs, un point de vue peu compatible avec l'indispensable impartialité de tout jugement critique.

Mondialisation, globalisation, globalisme

En français, « globalisation » est un anglicisme, synonyme de « mondialisation ». La langue chinoise a aussi formé deux termes *díqíuhua* [globalisation] et *quánqíuhua* [mondialisation]. *Quánqíu* signifie littéralement « terre entière » ; « monde entier », voire « pandémie ». *Quánqíuhua* a la faveur des critiques d'art. En revanche, « globalisme » qui se traduit par *díqíu zhuyi* n'est pas usité.

En raison de l'attitude d'Oliva qui dédaigna les conseils de Li Xianting lors de la sélection des œuvres pour la biennale de Venise en 1993, cette participation d'artistes chinois à une des manifestations les plus prestigieuses peut être considérée comme une première expérience – traumatisante – de la mondialisation : critiques et artistes prennent alors conscience qu'ils devront pour s'insérer dans les expositions internationales se soumettre aux diktats de l'Occident, dont la culture occupe une position dominante. Car comme le souligne Alain Quemin dans ses différentes études, dans le domaine de l'art, le pluralisme n'est qu'une illusion^{/18}.

Ainsi, afin de se conformer à la prédilection des Occidentaux pour le Pop politique et le Réalisme cynique – conséquence des choix d'Oliva – les artistes développent un style d'art « tourné vers l'étranger [*wai-xiangxing*] » et produisent des œuvres que Li Xianting qualifie, non sans ironie, de « rouleaux de printemps », le seul mets apprécié par les Occidentaux^{/19}, ou que Wang Nanming dénonce comme un art usant et abusant de symboles chinois. Cette stratégie de flatter le besoin d'exotisme a déstabilisé les autres pratiques négligées par Oliva, dont l'art expérimental qui était alors très marginalisé : c'est au tout début des années 1990, dans la banlieue de Pékin, que les artistes performeurs s'engagent dans des actions de plus en plus extrêmes. Li Xianting avait centré sa présélection sur ces œuvres qui souffraient d'un manque de visibilité. Les choix occidentaux controversés – reflets de la mondialisation – ont selon de nombreux critiques chinois, comme Li Xianting, Fan Di'an, Wang Lin et Wang Nanming – biaisé le développement de l'art contemporain chinois.

Contexte de l'apparition du terme « mondialisation »

Parmi les nombreux colloques répertoriés par Jia Fangzhou dans *L'Ère de la critique*, le sujet de la mondialisation apparaît pour la première fois officiellement dans l'intitulé des groupes de réflexion lors du colloque « Regards en arrière et perspectives sur l'historiographie des arts du XX^e siècle en Chine ». Organisé conjointement par le département des arts du Ministère de la culture et le département d'histoire

^{/14} Gao Minglu, « Meiyou xiantiao de lishi : Dui Zhongguo dangdai yishu shi xushi de sikao [Il n'y a pas d'histoire linéaire. Réflexions sur le récit de l'art contemporain chinois] », dans He Juxing (sld), *Zhongguo dangdai yishu sanshi nian (huihua) 1979-2009* [30 ans d'art contemporain chinois (peinture) 1979-2009], catalogue d'exposition, Pékin, Wenhua yishu, 2010, p. 47-59.

^{/15} Voir le témoignage de Wang Aihe, « Art apolitique, expérience privée et subjectivité alternative dans la Révolution culturelle », trad. C. Richou, *Perspectives chinoises*, « La mémoire de l'ère maoïste. Pratiques créatives et histoire parallèle », n° 2014/4, p. 29-39. Gao Minglu (sld), *Wuming : yige beiju qianwei de lishi. The No Name : A History of A Self-Exiled Avant-Garde*, Guilin, Guangxi shifan daxue, 2007.

^{/16} Quelques peintures de Zhang Wei étaient exposées par la Galerie Boers-Li à Art Basel en 2013. Waling Boers a édité la même année le catalogue *Zhang Wei : The Abstract Paintings 1977-now*.

^{/17} He Guiyan, « Hou yishu shi shidai de Zhongguo dangdai yishu shi shuxie – dui Zhongguo dangdai yishu shi shuxie zhong yixie wenti de sikao [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] », *Jinri Meishu [Art Today]* n° 3, août 2009, p. 32-39.

/18 Alain Quemin, « L'illusion de l'abolition des frontières dans le monde de l'art contemporain international : la place des pays "périphériques" à "l'ère de la globalisation et du métissage" », *Sociologie et sociétés*, vol. 34, n° 2, 2002, p. 15-40.

/19 Noté par Shao Yiyang dans « L'identité internationale de l'art chinois : débats théoriques sur l'art contemporain chinois dans les années 1990, dans Jason C. Kuo (Jisheng Guo) (sld), *Contemporary Chinese Art and Film, Theory Applied and Resisted*, Washington D.C., New Academia Publishing, 2013.

/20 Jia Fangzhou, *op. cit.*, vol. 1, p. 423.

/21 Commissaires Ai Weiwei et Feng Boyi.

/22 [www.ysppj.com], consulté le 21 décembre 2012.

/23 [http://www.artintern.net], consulté le 25 mai 2012.

/24 Pi Daojian, « Cong yuci zhuanhuan kan 80-90 niandai Zhongguo meishu piping [Lire la critique d'art chinoise des années 1980-1990 à partir des changements de termes] », dans Pi Daojian

de l'Institut central des beaux-arts, ce colloque s'est tenu à Pékin en septembre 2000 avec quatre sujets de réflexion centrés sur l'histoire des arts, les cadres et les objectifs de la recherche, la méthodologie, le processus de développement de l'historiographie des arts du 20^e siècle. Le quatrième sujet traitait de la « stratégie de développement de l'historiographie des arts dans le processus de mondialisation/20 ». Au même moment, ces questions orientent aussi les débats organisés dans le cadre de l'exposition « Fuck off » lors de la III^e biennale de Shanghai/21.

Fondé et animé par des critiques d'art, le site des critiques d'art chinois/22 [*Zhongguo yishu pipinjia wang*] ne propose aucun texte contenant les termes « globalisation » et « globalisme ». « Mondialisation » est privilégié, mais l'expression n'est pas utilisée dans les intitulés. En revanche, le site Art international/23 [*Yishu Guoji*], une plateforme d'échange d'informations basée à Pékin, consacrée à l'art national et international, fondée en 2008 par le critique Wu Hong, recense plus d'une centaine de textes dont cinquante-trois ont un intitulé contenant l'expression « mondialisation ».

C'est au milieu des années 1990 que le terme « mondialisation » apparaît dans le langage de la critique, dont Pi Daojian analyse l'évolution lors d'une intervention au premier colloque organisé en décembre 2003 au Musée des beaux-arts de Shenzhen/24. Pi étudie la terminologie privilégiée par de nombreux auteurs depuis la fin de la Révolution culturelle. Ainsi, au milieu des années 1990, les expressions politiques utilisées depuis la fin des années 1970 laissent la place à d'autres termes prisés par la critique tels que « mondialisation » [*quanqiuhua*] et ses corollaires « indigénisation (ou inculturation) » [*bentuhua*], « colonialisme culturel » [*wenhua zhimin zhuyi*], « post-colonialisme » [*houzhimin zhuyi*] et « post-modernisme » [*houxiandai zhuyi*].

Lors de ce même congrès, Gu Chengfeng dénonce les effets de la mondialisation culturelle qui conduit à transformer l'art en produit de loisirs/25. En Chine fleurissent en effet depuis la fin des années 1990 des « zones d'industrie culturelle », comme le regroupement de galeries à Caochangdi, un village situé au nord-est de Pékin, ou le 798, une zone artistique toute proche qui ressemble de plus en plus à un parc d'attraction. Si Gu propose un bilan globalement positif de la mondialisation économique, il est par contre plus réservé sur celui de la mondialisation culturelle qui a affecté les milieux académiques, en aggravant la perplexité des critiques, qui prenaient alors conscience de leurs défaillances théoriques. Pour Gu, la mondialisation culturelle est un effet direct de la mondialisation économique, c'est une situation subie, forcée, la Chine n'ayant pas d'autre alternative. Elle

s'accompagne d'une banalisation, d'une popularisation [*dazhonghua*] et d'une commercialisation de la culture, la destituant ainsi de sa position élitiste. Mais contrairement à l'économie, « la culture ne peut être quantifiée ni déterminée par une avance ou un retard. En outre, dans la lutte culturelle entre le centre et la périphérie, le courant dominant et les courants mineurs, s'entremêlent encore les éléments de lutte et les luttes intestines entre le nationalisme et l'hégémonisme culturel/26 ».

Gu insiste sur l'expression *minzu* sur laquelle est forgé le terme de « nationalisme » [*minzu zhuyi*] ou encore « nationalisation » [*minzuhua*]. *Minzu* est une notion particulièrement complexe, signifiant à la fois « ethnies » et « nation », chargée d'un enjeu idéologique et historique dans un pays multiculturel. Constituée de 56 « nationalités », dont celle des Han qui occupe la position dominante, on peut dire que la nation chinoise focalise déjà à son échelle tous les problèmes que pose la mondialisation à l'échelle internationale. Or la notion de « nationalisation » est aussi appliquée dans le domaine de l'art, par exemple, la nationalisation de la peinture à l'huile, qui fit largement débat dès 1949.

La polémique centrée auparavant sur l'opposition Est/Ouest s'est déplacée sur le dilemme identité/nationalité. Concernant la promotion de la peinture à l'encre (dénommée « peinture nationale » [*guohua*], Gu Chengfeng critique ceux qui en font une arme pour résister au post-colonialisme, au centralisme occidental ou encore à la mondialisation culturelle : ils nourrissent le nationalisme culturel venu renforcer le néoconfucianisme en vogue dans les années 1990. En instrumentalisant des pratiques artistiques comme la peinture traditionnelle ou l'encre expérimentale, en sacrifiant l'art lui-même, ils « soignent le mal par le mal ». Les caractéristiques de ce nationalisme culturel que condamne Gu sont, selon lui, les suivantes : promouvoir les cultures ethniques ; sélectionner soigneusement et étudier les œuvres confucianistes, taoïstes et bouddhistes ; renouveler les notions clés de la pensée chinoise comme le « juste milieu » ; guérir l'intellectuel chinois de la « maladie moderne ». Explicitant les liens complémentaires entre mondialisation et indigénisation, Gu montre que chaque emprunt artistique passe par cette indigénisation, il rejoint ainsi Gao Minglu qui consacre plusieurs de ses ouvrages aux emprunts et influences entre Orient et Occident créant une situation inédite qu'il désigne par le terme de « *cuowei* » (littéralement « position fautive » soit dislocation ou décalage).

Après avoir décrit ce contexte idéologique de la mondialisation, Gu Chengfeng aborde dans ce même texte les obstacles que rencontre la critique d'art, dont il souligne les déficiences conceptuelles. Ces

et Lu Hong, *Yishu xin shijie : 26 wei zhuming pipingjia tan Zhongguo dangdai meishu de zoushi* [Nouveau champ de vision de l'art : 26 critiques renommés discutent des tendances de l'art contemporain chinois], Changsha, Hunan meishu, 2003, p. 58-65.

/25 Gu Chengfeng, « Wenhua quandiqu yu meishu piping de renwu [La globalisation culturelle et la mission de la critique d'art] », dans *ibid.*, p. 199-210.

/26 *ibid.*

/27 Par exemple Hal Foster, « Critique d'art, une espèce en voie d'extinction », *Design & crime*, Paris, Les Prairies ordinaires, 2010, p. 137-157.

/28 Lu Hong, « Benti yishu zai quanqihua shidai ruhe fazhan [Comment développer l'art local au temps de la mondialisation] », [<http://blog.artron.net/space-62241-do-blog-id-69515.html>], consulté le 3 octobre 2015. Lu Hong avait au départ intitulé son intervention « Marcher vers le futur dans la fusion et le choc des cultures ».

difficultés concernant les critères de jugement, les stratégies et les missions de la critique. Tout comme en Occident, les critères de jugement de la critique chinoise étaient fondés sur les connaissances philosophiques allant d'Aristote à Hegel et Kant. Ces critères sont devenus obsolètes dans la confrontation d'un côté à la culture de masse, caractérisée selon l'auteur par les « tendances à effacer le sublime, à éviter le sens, à jouir des images, à souligner l'unicité de la perception » ; d'un autre côté à l'apparition de nouveaux matériaux et dispositifs tels que l'installation, la performance. Les critiques, déconcertés par ces nouvelles pratiques, n'ont pas toujours su en donner une interprétation et une analyse. Ils se sont retranchés dans un silence qualifié d'« aphasique » que Gu Chengfeng considère comme le déshonneur de la critique d'art contemporaine. L'autre difficulté créée par la mondialisation est la séduction qu'opèrent les grandes expositions internationales, au détriment de la réflexion et de l'esprit critique. Les critiques, commissaires à leurs heures, se transforment alors en promoteurs de l'art contemporain. Gu s'interroge sur la capacité des critiques à s'adapter à des critères de jugement en pleine mutation et à remplir leur mission de « pont » entre l'œuvre et le public. Notons que cette situation n'est pas propre à la critique chinoise, de nombreux auteurs occidentaux considèrent que la critique d'art en Occident est aussi en crise/**27**.

La même année Lu Hong participe au deuxième colloque sur le lavis d'encre intitulé « L'art chinois dans une vision internationale », qui se tient aussi à Shenzhen du 10 au 12 décembre. Il propose comme titre de sa contribution : « Comment développer l'art local au temps de la mondialisation/**28** ». Tout comme de nombreux auteurs chinois (Gao Minglu, Wang Lin, Gu Chengfeng, par exemple) Lu Hong dénonce l'idée d'une culture chinoise pure, inaltérée. De tout temps les personnes ont circulé, de nombreux artistes se sont formés à l'étranger et ont su faire œuvre personnelle en combinant différentes conceptions de l'art. Lu Hong montre d'abord l'influence de la calligraphie chinoise sur les peintres américains de l'expressionnisme abstrait en prenant l'exemple de Mark Tobey, puis inversement les effets de l'expressionnisme abstrait sur les artistes chinois à travers l'œuvre de Zao Wou-Ki qui a ensuite influencé toute une génération de peintres abstraits chinois, à l'origine du renouvellement de la pratique de l'encre parmi lesquels Yu Youhan, Wang Chuan ou encore Liang Quan, des artistes qui ne doivent rien à l'art occidental ni ne remettent en cause la tradition. Explorant le langage de l'art, loin de toute pression idéologique, ils ne font pas non plus la promotion d'une Chine contemporaine. Concernant la critique, Lu Hong condamne ceux qui considèrent que si le travail d'un artiste s'ancre dans la pensée

orientale tout en ravivant l'art traditionnel, la critique doit de même développer un nouveau langage en puisant dans les textes orientaux et non en empruntant le langage des auteurs occidentaux. Or c'est cette position contestable que défend Gao Minglu dans sa volonté de fonder un vocabulaire et une théorie propre à la Chine. Néanmoins, ses derniers apports dans *Théorie de l'École du yi* ont semé la consternation chez ses pairs. Cette tentative peu convaincante de Gao donne raison à Lu Hong, concevoir une telle « opposition Chine/Occident relève d'un mode de pensée arriéré ». Pour Lu, citant Karl Popper, les différences culturelles sont une chance, elles offrent l'occasion d'un défi et d'une opportunité, elles permettent de renouveler le regard sur sa propre culture, d'enrichir celle-ci de nouveaux concepts. Il faut pour cela combattre tout nationalisme culturel étreint ainsi que son opposé, tout cynisme culturel oublieux de ses racines. En appelant au dialogue entre les cultures, Lu Hong donne fin 2003 une vision optimiste de la mondialisation mais pointe aussi l'importance des débats sur la sauvegarde des traditions, la soi-disant « pureté » de la « culture chinoise ».

L'ouverture du champ de l'art a aussi affecté les critiques chinois, qui consciemment ou inconsciemment ont cherché à mettre en avant les « spécificités chinoises », subissant l'influence néfaste du nationalisme encouragé par le régime. Car la notion corrélatrice de la poussée du nationalisme est la « nature chinoise » [*zhongguoxing*] ou « sinéité ». Wang Nanming dans un ouvrage de 2012 dénonce l'attitude de ces artistes qui se rangent sous la bannière de la sinéité/²⁹. En effet, qu'ils vivent en Chine ou qu'ils soient exilés, pour s'intégrer dans les expositions internationales, ils n'ont pas d'autres choix que de mettre en avant leur identité chinoise, se laissant prendre ainsi dans les rets du post-colonialisme. La critique de la sinéité passe aussi par celle de la modernité. Ainsi la modernité propre à la Chine, une modernité « totalisante » que Gao Minglu défend n'est en fait selon Liao Shangfei/³⁰ qu'une indigénisation de la modernité, une situation jugée par ce dernier similaire à l'indigénisation du socialisme recherchée par les politiciens. La modernité n'est pas un problème de décalage comme le soutient Gao Minglu qui met en avant le concept de *cuowei* (ce qui est ancien pour autrui paraît toujours nouveau), mais de différence de points de départ.

Parmi les critiques d'art, la réponse de Gao Minglu à la complexité qu'apporte la mondialisation est certainement la plus emblématique. Engagé auprès des artistes expérimentaux depuis le milieu des années 1980, Gao poursuit une carrière internationale entre les États-Unis et la Chine, endossant à la fois les fonctions de critique, théoricien et historien d'art, commissaire d'exposition et enseignant.

/29 Wang Nanming, *Houzhimin rongyu: yishu de « Zhongguo xing » yu yishujia de « Zhongguo shenfen »* [Éloge du post-colonial: « sinéité » de l'art et « identité chinoise » des artistes], Pékin, Alte Brücke Verlag, 2012.

/30 Liao Shangfei, *Yi pai yu pipingxing yishu. Liang zhong lilun de bijiao yanjiu yu piping. A Critical and Comparison Study on Art Theory of Yipai and Critical Art*, Shanghai, Shanghai shudian, 2011.

/31 Surnom en référence à Confucius attribué à Gao par Craig Clunas dans « Naming Rights. On Gao Minglu's total Modernity and the Avant-garde in Twentieth-Century Chinese Art », *Artforum International* n° 50.1, 2011, p. 67.

/32 Gao Minglu (sld), *Meixue xushi yu chouxiang yishu* [Discours esthétique et art abstrait], Chengdu, Sichuan chubanshan jitian/Sichuan meishu, 2007. Id., « Xiandaixing de cuowei: dui Zhongguo dangdai yishu xushi de fanxiang » [Dislocation de la modernité: repenser le discours sur l'art contemporain chinois], dans *ibid.*, p. 28-44.

/33 Deux caractères différents: *yi* 意 de l'École du *yi*, *yi* 易 du *Yijing* [Livre des mutations].

La position de Gao Minglu, pour une critique « propre » à la Chine

Considérant que la terminologie occidentale n'est pas appropriée à l'analyse de l'art chinois, Gao Minglu en « rectificateur des noms/31 » élabore un lexique « propre à la Chine » pour nommer les tendances qu'il distingue dans le développement de l'art. La « peinture rationnelle », le « maximalisme », l'« École du *yi* », sont autant d'appellations proposées par Gao, qui s'appliquent à un art « abstrait-pas abstrait ». De même, il propose les expressions « Anonymes » [*Wuming*], l'« art d'appartement », le « mouvement de 85 » pour désigner certains courants artistiques des années 1980-1990.

En 2007, dans sa conférence « Discours esthétique et art abstrait », et dans son texte « Dislocation de la modernité: repenser le discours sur l'art contemporain chinois/32 », Gao s'attache à présenter les théories occidentales, en particulier la sémiologie et l'iconographie. Il met en évidence leurs défauts liés au dualisme qui hante la philosophie depuis Platon. De même, il considère que le concept de représentation mine l'art occidental, dont il classe les œuvres en trois catégories distinctes: art abstrait, art conceptuel et art réaliste. Reconnaisant que le poststructuralisme et le déconstructivisme ont apporté quelques améliorations à ces défaillances, il suggère que le remède serait dans la pensée classique chinoise. En 2009, il développe cette idée dans *Théorie de l'École du yi, une théorie pour subvertir la représentation*. Il affiche son ambition dès la préface: proposer un modèle théorique capable de prendre en compte la majorité des œuvres chinoises aussi bien que l'art contemporain occidental, une théorie « d'un autre genre ».

C'est une vision tripartite qui rythme tout le discours de Gao dans cet ouvrage: art abstrait, art conceptuel et art réaliste. Les trois catégories qu'il isole dans l'art occidental sont mises en relation avec trois concepts classiques: « *li* 理 » (le principe), « *shi* 识 » (les connaissances), « *xing* 形 » (la forme, la ressemblance). « *Li* » correspond à l'abstraction, « *shi* » au concept, « *xing* » au réalisme. Il justifie cette proposition en s'appuyant sur un texte de la fin de la dynastie Tang, *Annales des peintres célèbres des dynasties successives* de Zhang Yanyuan (ca. 813-ca. 879), qui se réfère au *Yijing* ou *Livre des Mutations*/33. Pour Gao, *yi* 意 est le résultat de la fusion de ces trois concepts *li*, *shi*, *xing*. Il serait proche du *dao*. Afin de résoudre les imperfections de la pensée occidentale, Gao propose aussi de confronter sa théorie à la philosophie de Heidegger: *yi* serait ainsi l'équivalent de l'« Être ». Ce caractère *yi* est très polysémique. Il qualifie une certaine attitude dans la pratique artistique – à la fois l'intention,

l'inspiration, la signification de l'œuvre – et pourrait désigner, d'après les longues explications de Gao, ce qui mobilise tout artiste quand il se met au travail : être en quelque sorte habité par son œuvre. Mais ne serait-ce pas ce que l'on attend de tout artiste digne de ce nom ? Pour les détracteurs de Gao, dont Wang Nanming et Lü Peng, *yi* n'est qu'un concept creux et les arguments de Gao ne sont absolument pas pertinents. L'exposition « *Yipai* : Pensée du siècle », présentée pour la sortie du livre au Today Art Museum de Pékin, n'apportait aucun éclaircissement quant aux critères utilisés par Gao pour répartir les œuvres de styles très différents en trois ensembles. De plus, les courtes introductions affichées à l'entrée des salles de l'exposition étaient rédigées dans un style classique abscons/34.

Dans son livre, Gao Minglu reprend les idées qu'il défend depuis « Maximalisme chinois » publié en 2003. Dans d'autres écrits, il s'attache à présenter la pensée occidentale, en particulier Panofsky, les auteurs de la *French Theory*, Peter Bürger ou Hal Foster. En opposant au dualisme un système trichotomique qu'il ancre dans l'invention des trigrammes par les devins de l'Antiquité, il s'attire les sarcasmes de nombreux détracteurs, en particulier de jeunes critiques comme Bao Dong ou Liao Shangfei/35. Ce retour aux classiques (le *Livre des mutations*, le *Daodejing*) afin d'y exhumer des concepts qui seraient plus efficaces et plus opératoires pour interpréter les œuvres contemporaines est unanimement dénoncé comme un repli, une reculade, un conservatisme, un nationalisme étriqué. Gao répond à ces critiques avec un certain dédain et parfois de manière pathétique/36. Pris dans le contexte de la mondialisation, ce livre illustre les dangers énoncés par Gu Chengfeng ou Lu Hong en 2003. L'attitude consistant à se figer dans une opposition Est/Ouest conduit inévitablement à l'échec. Car Gao se risque à défendre une position intellectuelle précaire, en cherchant à associer l'inconciliable : d'un côté, des œuvres résolument ancrées dans l'époque contemporaine, dont les techniques, le langage et les dispositifs sont très souvent empruntés à l'Occident, même si les thématiques peuvent être spécifiquement chinoises ; d'un autre côté des notions dont les contours sont trop flous pour être opératoires. En prônant une unité totalisante, Gao rejette l'étape de l'analyse indispensable à la synthèse, ce qui fragilise sa démarche intellectuelle.

À l'opposé, Wang Nanming, qui déconstruit notion après notion la théorie échafaudée par Gao/37, illustre une attitude plus cosmopolite. Diplômé en sciences politiques et juridiques, revendiquant l'influence de Marcuse et de l'École de Francfort, il défend un art non pas au service de la politique mais politisé, qui intervient, s'immisce dans la société, un art qu'il qualifie de méta-avant-gardiste et qui

/34 Exposition rassemblant des œuvres de quatre-vingts artistes, présentée en juin 2009 au Today Art Museum, à Pékin. Voir Gao Minglu (sld), *Yi pai : shiji siwei* [Yi pai : La pensée du siècle], Harbin, Harbin daxue, 2009.

/35 Voir Liao Shangfei, *op. cit.*, p. 44-51.

/36 Voir Gao Minglu, « “Yi pai” daodu : gei “yi pai” pipingzhe de jidian tishi [Guide de lecture de “yi pai” : quelques indications à ceux qui critiquent “yi pai”] », *Yishu shidai* (Art Time) 2009-7. Id., « Wo xiwang wo de ying shang [J'espère que quelqu'un trouvera ma cruelle blessure] », 2009, [<http://review.artintern.net/html.php?id=6696>], consulté le 27 avril 2014.

/37 Wang Nanming a publié en 2013 sur le site *Art international* trois articles pour attaquer la démarche de Gao. [<http://www.artintern.net>], consulté le 27 avril 2014.

/38 « Zhongguo dangdai yishu shi yi pinghua : fangtan duli pipingjia Wang Nanming [L'art contemporain chinois est un vase de fleurs : entretien avec Wang Nanming, critique indépendant] », *Dongfang yishu [Art oriental]* n° 9, 2005, [http://www.ssmuseum.cn/a/news/dynamic_art/2013/0415/2202.html], consulté le 9 avril 2016.

/39 Voir Liao Shangfei, *op. cit.*, p. 90.

poursuit les explorations des avant-gardes historiques. Il dénonce les attitudes post-coloniales des artistes et des critiques qui mettent en avant leur identité chinoise. Il démontre ainsi comment le gouvernement chinois célèbre paradoxalement de purs produits du post-colonialisme, c'est-à-dire des artistes – par exemple Cai Guoqiang – qui, en raison de leur immense notoriété internationale, portent haut les valeurs nationales. Or pour atteindre cette renommée, ces artistes souvent exilés, n'ont eu comme seul recours que de mettre en avant leur identité chinoise. Ils se sont conformés à l'attente des Occidentaux/38.

Wang Nanming soutient des démarches d'artistes qui n'hésitent pas à se mettre en danger ou qui tout au moins proposent des œuvres dérangeantes par une relecture de l'histoire ou la dénonciation des injustices. Ces artistes héritiers de Duchamp, Beuys et Warhol pratiquent un art, assimilé à une sorte d'« opinion publique » [*yulun*] qui peut faire bouger les consciences individuelles. Certains sont Chinois (Jin Feng, He Chengyao, Lei Yan ou Teching Hsie), d'autres sont Américains (le couple McCallum et Tarry)/39.

En guise de conclusion

En préparant ma thèse sur la critique d'art contemporaine chinoise, j'ai découvert l'immense connaissance des auteurs chinois attentifs au développement de l'art contemporain dans leur pays. Beaucoup sont des passeurs entre nos deux cultures, ils ont publié de nombreux articles dans les revues spécialisées présentant l'art et les théories de l'Occident. Certains comme Yi Ying ont traduit plusieurs ouvrages majeurs. Les références à la pensée occidentale traversent ainsi tous leurs écrits.

Les textes consacrés à la question de la mondialisation sont relativement peu nombreux, mais cette dernière, en modifiant considérablement le contexte social, économique et culturel, s'est invitée dans le travail des critiques, à travers la notion de sinéité qui devient vite omniprésente. Les critiques s'opposent quant à la manière de la prendre en compte. Gao Minglu la considère comme un concept spéculatif, porteur de la modernité chinoise. Wang Nanming la condamne et lui préfère 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. La critique et l'« art véritable », que Wang oppose à l'« art ennuyeux », qui reste du registre de la décoration, ne peuvent s'épanouir que dans une société libérale et démocratique.

Face à la mondialisation, certains auteurs restent très vigilants et tentent de se préserver de l'influence du nationalisme, tout en explorant les spécificités de leur propre culture, en cherchant aussi à proposer une « définition de la nature chinoise » dans un pays multi-culturel qui souffre de l'hégémonie de Pékin. D'autres, en revanche, à leur insu, semblent manquer de circonspection en concevant des hiérarchies entre les cultures et en prônant la supériorité de la culture chinoise. Ils prennent alors le risque de susciter la défiance de leurs lecteurs occidentaux, mais aussi chinois, comme l'attestent les nombreuses critiques visant l'ouvrage de Gao Minglu.

Anny Lazarus