



Marges

Revue d'art contemporain

16 | 2013

Art contemporain et Cultural studies

Huang Yong Ping face à l'art contemporain

Huang Yong Ping and Contemporary Art

Shiyan Li



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/259>

DOI : 10.4000/marges.259

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 mars 2013

Pagination : 44-59

ISBN : 978-2-84292-366-2

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Shiyan Li, « Huang Yong Ping face à l'art contemporain », *Marges* [En ligne], 16 | 2013, mis en ligne le 15 mars 2014, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/marges/259> ;

DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.259>

Huang Yong Ping face à l'art contemporain

1 *Magiciens de la terre*, catalogue d'exposition, (Paris, Centre Pompidou, 18 mai – 14 août 1989), Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 153.

La rencontre entre les cultures de l'aire occidentale et de l'aire extrême-orientale s'est développée tout au long des siècles avec des fortunes diverses. Les années 1980 ont brutalement soumis le milieu artistique chinois à l'arrivée massive de l'héritage de la modernité occidentale et de l'art contemporain. L'œuvre de Huang Yong Ping (abrégé dorénavant HYP) prend tout son sens dans ce moment particulier.

HYP a été repéré sur la scène internationale grâce à son œuvre intitulée *Reptiles* (fig. 1), à l'occasion de l'exposition « Les Magiciens de la terre » (1989) au Centre Pompidou. Cette œuvre est composée de trois machines à laver et quelques tonnes de papier imprimé « lavées » par celles-ci. Le papier ainsi mâché compose quelques sculptures gigantesques. Chaque sculpture prend la forme d'une tortue renversée. Cette forme est inspirée de la configuration du tombeau traditionnel du pays natal (Fujian – sud de la Chine) de HYP. À propos de cette forme étrange, l'artiste nous donne quelques indications: « La forme du tombeau ressemble à un animal rampant (comme la tortue, symbole de longévité en Chine). La culture est comme un tombeau, mais elle vit toujours, elle rampe toujours. [...] Laver les livres, laver la culture [...] relaver et ressécher**1**. ».

Cette explication peut donner naissance à une problématique touchant à l'histoire de la culture chinoise qui s'était transformée lentement et avait toujours célébré profondément sa fidélité à un héritage millénaire sans rupture majeure jusqu'à la seconde moitié du 19^e siècle. C'est au début du 20^e siècle que surgit un débat violent sur la culture chinoise. Après avoir subi les souffrances de la guerre civile et de la Seconde Guerre mondiale, et vécu l'époque traumatisante du pouvoir maoïste, les intellectuels chinois, dans les années 1980, stimulés par la culture occidentale, doivent affronter de nouveau le même questionnement. Comment trouver une solution face à ce défi qui dure depuis un siècle ? Dans le domaine artistique peut-on encore concevoir une pratique traditionnelle quand un art contemporain à vocation mondiale impose ses modèles ?

/2 Bomin Wang, *Zhongguo huihua shi*, [*Histoire de la peinture en Chine*], Shanghai, Renmin meishu chubanshe, 1982.

/3 Herbert Read, *Histoire de la peinture moderne*, Paris, Aimery Somogy, 1960 ; en chinois : trad. Pingjun Liu, Zicong Zhou, Shanghai, Renmin meishu chubanshe, 1979.

Deux ouvrages lavés dans un lave-linge

L'œuvre *Reptiles* de HYP trouve son origine dans une autre pièce intitulée *L'Histoire de la peinture chinoise et l'Histoire de l'Art moderne occidental lavés à la machine pendant deux minutes* (fig. 2) qui semble répondre aux problématiques posées. L'œuvre a été réalisée en 1987 alors que HYP était le leader du groupe Xiamen Dada en Chine. L'artiste avait mis les deux livres ensemble dans une machine à laver, après deux minutes, les deux livres étaient devenus une sorte de pâte à papier illisible. Ensuite ils avaient été déposés et présentés en forme de tas sur une vieille caisse en bois à l'aide d'un verre cassé de forme irrégulière.

Le choix des deux livres dans cette pièce est très significatif. L'auteur de *L'Histoire de la peinture en Chine*/2, Wang Bomin (né en 1924), peintre et historien de l'art, achève le livre en 1965, mais l'ouvrage ne voit le jour qu'en 1982. Pendant les années 1980, le livre est considéré comme le manuel incontournable faisant autorité dans le champ de l'histoire de l'art en Chine. Quant à *L'Histoire de la peinture moderne* d'Herbert Read, sa version chinoise est publiée en 1979/3. C'est l'un des premiers livres traduits en chinois et consacrés à l'art occidental après la Révolution culturelle. De Paul Cézanne à Joseph Beuys, le livre nous donne un aperçu général sur le cubisme, le futurisme, le dadaïsme, le surréalisme, le constructivisme, l'expressionnisme abstrait et la peinture contemporaine (dernier chapitre dans lequel apparaissent des artistes ne pratiquant pas seulement la peinture). Il fait souffler un vent d'émancipation sur l'art dans la Chine sortant de la Révolution culturelle.

L'un des ouvrages est réhabilité en Chine, l'autre importé de l'Occident. Les deux livres mis ensemble, se rencontrent. Cela signifie

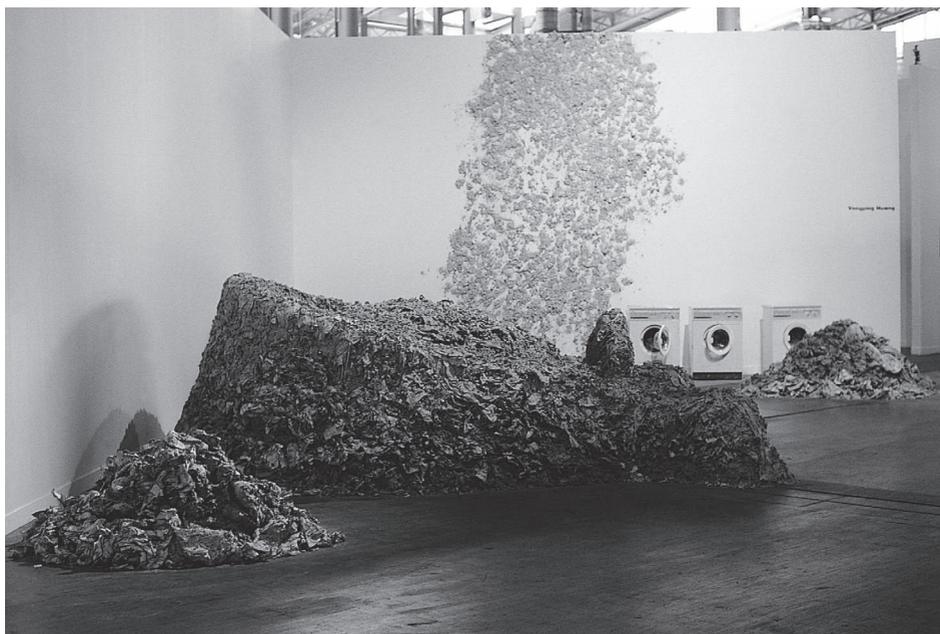


Fig. 1

Huang Yong Ping

Reptiles, 1989.

Installation : papier mâché,
machines à laver

7 x 4 x 3 m.

Exposition : « Les Magiciens
de la terre », Grande Halle
de la Villette, Paris, France,
1989.

© Huang Yong Ping.

Courtesy Huang Yong Ping.

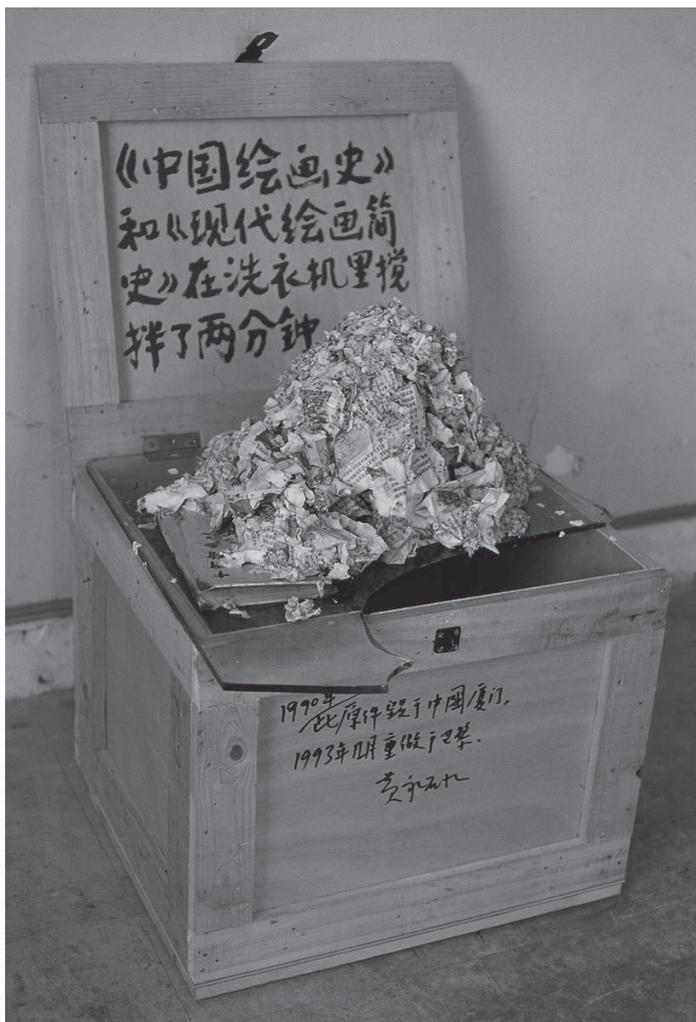


Fig. 2

Huang Yong Ping

*L'Histoire de la peinture
chinoise et l'Histoire de
l'Art moderne occidentale
lavés à la machine pendant
deux minutes, 1987.*

Boîte à thé chinoise,
papier mâché, verre.
76,8 x 48,3 x 69,9 cm.

© Huang Yong Ping.

Courtesy Huang Yong Ping.

/4 Voir Hanru Hou, « De Décrire la réalité au Théâtre du monde, l'art chinois depuis 1979 », trad. J. Lacoste, dans *Face à l'histoire 1933-1996*, catalogue d'exposition, 19 décembre 1996 – 7 avril 1997, Paris, Flammarion, 1996 ; *House of Oracles, A Huang Yong Ping Retrospective*, catalogue d'exposition, 16 octobre 2005 – 15 janvier 2006, Minneapolis, Walker Art Center, 2005, p. 15. Le livre de Wang Bomin est traduit incorrectement : *Histoire de l'art chinois*.

/5 Voir Lucien Bianco, *Les Origines de la révolution chinoise 1915-1949*, Paris, Gallimard, 2007, p. 70.

/6 Sa cause principale tient au fait que la Conférence de la Paix réunie à Paris décide de transférer au Japon les droits de l'Allemagne sur la province du Shandong.

/7 Grâce aux missionnaires italiens comme Michele Ruggieri et Matteo Ricci, la peinture à l'huile avait été introduite pour la première fois en Chine en 1579 sous la dynastie Ming.

/8 Formé à l'Académie Hanlin en Chine puis à l'Université de Leipzig en Allemagne. Son discours le plus célèbre est daté de 1917 et s'intitule *L'Éducation esthétique se substitue à la religion*.

qu'après avoir connu un long repli sur soi-même, la Chine, grâce à la *réforme* et à *l'ouverture* de Deng Xiaoping, peut d'un côté reconnaître sa propre histoire de l'art, et de l'autre, rencontrer l'art occidental et dialoguer avec lui. Mais de quel genre de dialogue s'agit-il?

Historiquement, c'est une question embarrassante. Tout d'abord il faut dissiper un malentendu quant au titre de cette œuvre de HYP. Car dans certains articles ou catalogues publiés en France ou aux États-Unis, le titre est écrit soit en français, *Histoire de la peinture chinoise...*, soit en anglais, *A History of Chinese Painting*/**4**... Avec ce genre de traduction, nous comprenons que c'est un livre consacré seulement à la peinture traditionnelle chinoise (*chinese painting*), c'est-à-dire à la peinture des lettrés à partir du 10^e siècle. En réalité, le livre de Wang Bomin décrit comment un art de la peinture dédié à de vastes compositions à destination du pouvoir, de la religion, ou décoratif, se transforme en un art de lettrés, – il naît sous les Song (960-1279), s'épanouit à l'époque des Yuan (1271-1368), se prolonge sous les Ming (1368-1644) et les Qing (1644-1911) et au-delà. Cette transformation lente reflète les schèmes de la pensée chinoise qui célèbrent viscéralement l'héritage sans cessation et sans rupture au cours de tant de siècles.

Cette pensée commence à être véritablement bouleversée lorsqu'elle est confrontée à l'Occident à partir de la seconde moitié du 19^e siècle, quand les contacts avec les pays occidentaux tournent au conflit. Néanmoins, il faut attendre le 20^e siècle pour voir la crise devenir de plus en plus manifeste. Le Mouvement de la nouvelle culture du 4 mai 1919/**5** en est un exemple/**6**. L'intellectuel chinois considère l'héritage de la pensée traditionnelle, notamment celui de la morale confucéenne, comme un obstacle fondamental et pense qu'il est l'une des causes de l'échec humiliant du pays. C'est dans ce contexte qu'a lieu la réintroduction de la peinture à l'huile en Chine/**7** avec le retour des étudiants envoyés en Europe par Cai Yuanpei (1868-1940), ministre de l'éducation/**8**. En s'inspirant de Kant et Schiller, Cai Yuanpei favorise l'importance de l'éducation esthétique. En suivant les idées du ministre Cai Yuanpei, les peintres chinois cherchent volontairement une voie entre l'art chinois et l'art occidental. Citons deux exemples/**9**.

Liu Haisu (1896-1994) excelle en peinture chinoise et en peinture à l'huile. Il expose ses idées dans *L'Éducation esthétique sauve la patrie*. En 1912, avec deux collègues/**10**, il fonde à Shanghai l'Institut des Beaux-Arts où il met en place une pédagogie occidentalisée avec par exemple l'utilisation du modèle nu pour l'apprentissage de la peinture. Il est considéré à cette époque comme le traître de l'art qui vaut moins qu'une bête. Après avoir voyagé et exposé ses œuvres en

Europe entre 1929 et 1935, il écrit une *Biographie de Paul Cézanne* et un essai sur *Shitao et le post-impressionnisme* dans les années 1920. Dans ce dernier, il estime que l'esprit du peintre Shitao (vers 1642-1707) concorde parfaitement avec celui de l'art post-impressionniste. Durant toute sa vie, le propos de Liu Haisu consiste à « fusionner la Chine et l'Occident pour créer, et à communiquer avec la tradition et s'adapter à la tendance du monde/11 ».

Un autre exemple chez les lettrés nous est donné par Xu Beihong (1895-1953)/12. En 1919, il part en France et étudie le dessin et la peinture à l'huile à l'École des Beaux-Arts de Paris. Il est fortement influencé par ses professeurs réalistes, notamment par Pascal Dagnan-Bouveret (1852-1929). Le succès considérable de Xu Beihong tient à ce qu'il intègre la technique de la peinture à l'huile dans la peinture chinoise et qu'il met l'accent sur l'importance de l'apprentissage académique à la manière occidentale. À l'opposé de Liu Haisu, il fait des critiques radicales à l'encontre de Paul Cézanne. Il désavoue les œuvres de Cézanne et les considère comme « médiocres », « vulgaires », « étourdies », « inférieures »/13. Il envisage d'élaborer un nouveau concept qui puisse aider à la construction d'une société nouvelle et développer un grand idéal en Chine, en proposant un réalisme national original.

Dans l'œuvre de HYP qui mélangeait de manière symbolique et bien concrète les deux livres dont nous parlons, l'œuvre de Cézanne apparaît comme le point crucial où se croisent les propos de *l'Histoire concise de la peinture moderne* (le premier chapitre intitulé « Les origines de l'Art Moderne » s'occupe tout d'abord de Cézanne) et *l'Histoire de la peinture en Chine*. Autrement dit, HYP reprend à nouveau ce débat historique daté des années 1920, qui a été oublié pendant la Révolution culturelle et qui reste toujours une problématique embarrassante dans les années 1980. L'artiste met ici en évidence l'épaisseur de ces controverses brûlantes et tout leur poids historique tout en prenant ses distances par son geste de « laver/14 ».

Couper la langue

À la fin des années 1970, les artistes chinois ont pu faire connaissance pour la première fois avec l'art contemporain occidental et certains aspects jusque-là ignorés de la modernité du 20^e siècle. Ils en ont été grandement impressionnés, voire bouleversés. De très nombreux artistes ont pu trouver des formes pour ce qui les habitait avec tant de force en s'inspirant de l'art contemporain occidental, qui fut comme un catalyseur pour eux. Cette nouvelle vigueur s'est accompagnée de débats théoriques. Au début des années 1980, la

/9 À propos de ce sujet, voir *Artistes chinois à Paris*, catalogue d'exposition, 9 septembre – 31 décembre 2011, Paris, Musée Cernuschi, 2011.

/10 Wu Shiguang (1885-?) et Zhang Yuguang (1885-1968).

/11 Propos cités par Zijun Yu, *La pensée sur les Beaux-Arts de Liu Haisu*, Voir le site officiel de Liu Haisu: [en ligne] http://www.lhs-arts.org/yanjiu_view.asp?id=178.

/12 À l'âge de sept ans, Xu Beihong commence à étudier la peinture chinoise avec son père. Il est formé plus tard à Shanghai à l'Université Zhendan, fondée par l'Église catholique.

/13 Beihong Xu, « Incertitude – une lettre ouverte à Xu Zhimo » dans *Les Essais de Xu Beihong sur l'art*, Ningxia, Ningxia Renmin chubanshe, 1994, p. 93.

/14 L'artiste américain John Latham avait dès 1966 fait mâcher par ses nombreux amis et étudiants les pages d'un volume du livre fameux de Clement Greenberg *Art et Culture* afin d'en faire une bouillie « digérée » présentée dans un flacon. Celui-ci sera placé par la suite dans un petit coffre de plomb.

/15 Xiaoshan Li
(né en 1957), « Dangdai
zhongguohua zhi wojian »
dans *Jiangsu Huakan*
[Revue de la peinture],
n° 7, 1985.

/16 *ibid.*, p. 457.

/17 Yong Ping Huang,
« Xiamen dada – une sorte
de post-modernisme ? »
(1986, extrait), dans
*Zhanbuzhe zhi wu, Huang
Yong Ping huiguzhan*
[La Maison d'augur :
une rétrospective
de Huang Yong Ping],
catalogue d'exposition
à l'UCCA, Pékin, 22 mars
– 15 juin 2008, Shanghai,
Renmin chubanshe, 2008,
p. 79.

/18 Voir Anne Cheng,
*Histoire de la pensée
chinoise*, Paris, Seuil,
1997, p. 412-413.

peinture chinoise est attaquée violemment, notamment dans un texte intitulé *Mon avis sur la peinture chinoise contemporaine*/**15**, publié en 1985. L'auteur, Li Xiaoshan, prenait position ouvertement pour la mise à mort de la peinture traditionnelle chinoise qui, n'ayant pas eu la capacité de se renouveler depuis des siècles, symbolisait l'oppression et devait être ainsi perçue comme un fardeau sur la voie de la reconstruction d'une nouvelle culture fondée sur la liberté d'expression. Il conclut que « la peinture chinoise est à bout de ressources/**16** ». Dans ce nouveau tournant de l'histoire de l'art chinois, on se réinterroge sur la pensée traditionnelle. Or, si la peinture chinoise se trouve vraiment aux abois dans sa confrontation avec l'art occidental du 20^e siècle, la pensée chinoise traditionnelle est-elle toujours une source pertinente pour les artistes chinois contemporains ? Quelle stratégie lance-t-on face à ce dilemme culturel, c'est-à-dire, comment dépasser tous les héritages formels tout en résistant à la puissance dominante occidentale ?

Face à ces problématiques, la stratégie de HYP consiste à reprendre la formule bouddhique : « couper la langue ». Cette stratégie s'inspire non seulement d'un aspect de la pensée du *chan* (devenu *zen* en passant au Japon) mais se rattache aussi aux idées de Marcel Duchamp et à l'œuvre de Ludwig Wittgenstein. En 1986, HYP écrit ces mots à propos de Duchamp : « Par rapport à n'importe quelle personne de l'Extrême-Orient moderne, Duchamp est la personne la plus proche de la contemplation silencieuse et de la sagesse d'un Laozi qui cache ses talents et attend le moment/**17**. ». Comment HYP comprend-il les œuvres de Duchamp ? Selon lui par exemple, la pièce *Fountain* (1917) de Duchamp aurait des affinités avec une branche de la pensée bouddhiste *chan*. Cette dernière est représentée notamment par l'École du Sud, dont le fondateur est Huineng (638-713) qui privilégie la formule : « Sans écrit ». On y trouve les *Gong'an* (*kōan* en japonais), un jeu de questions-réponses et d'anecdotes qui font partie d'une méthode célèbre (9^e et 10^e siècles) pour atteindre l'éveil que le maître transmet à son disciple dans l'école *chan*. Voici deux exemples de ces questions très célèbres : « Question : De quoi a l'air le Bouddha ? Réponse du maître Yunmen : d'un bâton en bambou pour s'essuyer les fesses » ; « Question : Qu'est-ce que le Bouddha ? Réponse du maître Dongshan : Trois livres de lin/**18**. ». La réponse semble absurde et peut paraître scandaleuse, or elle tient de là son efficacité. Elle est, en effet, une invitation à nous libérer des idées et des concepts qui nous troublent, pour mieux nous amener à nous frayer un chemin entre affirmation et négation, à cheminer entre les thèses opposées tout en ignorant la dualité sous toutes ses formes. Quant à HYP, il analyse ainsi : « [...] au lieu de répondre à la question

“Qu’est-ce que l’art?” [...] *Fountain* s’offre comme une méthode propre à *répondre* sans réponse [...] afin de dévoiler le non-sens du questionnement ainsi que celui de la réponse/19 ». Duchamp, au lieu de s’interroger à nouveau sur la nature de l’art dans son époque de décrépitude, s’en moque en en faisant quelque chose de dérisoire, tout comme le maître *chan* se moque du Bouddha en transmettant l’enseignement du Bouddha. D’ailleurs, Duchamp pose clairement la question : « Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d’“art”/20 ? ». J’emprunte à ce propos ces mots à Michel Guérin : « il s’agirait [pour Duchamp] [...] de découpler l’art et les œuvres [...]. Depuis le temps qu’ils vivent dans la langue et dans nos esprits de façon fusionnelle/21 [...] ». De même, la stratégie de HYP enjoignant de « couper la langue » consiste à échapper à la relation logique entre l’œuvre et l’art. L’artiste déclare que son œuvre « est réalisée par un linge/22 ». Autrement dit, HYP met fin désormais au cercle vicieux de l’œuvre et de l’art. Du coup, la formule bouddhique « couper la langue » établit un pont entre l’art duchampien et un des aspects de la pensée du *chan*. HYP pense également que *Fountain* rejoint effectivement le propos taoïste chez Zhuangzi (vers 369- 286) : le *tao* est partout présent, il se trouve « dans les fourmis, dans les mauvaises herbes, dans les tuiles du mur, dans le pipi et le caca/23 ».

C’est aussi à cette époque que HYP est fortement marqué par la pensée de Wittgenstein. Selon Wittgenstein, la proposition linguistique n’interprète pas le fait, et ne l’explique pas non plus : elle le « montre ». Cette pensée conduit HYP à se référer à l’école *chan* de Huineng. À propos de l’affinité entre le *chan* et la pensée de Wittgenstein, j’emprunte l’analyse d’Umberto Eco. Ce dernier dans un article reprend les propos de Watts, évoquant « l’exemple du moine qui, au disciple qui l’interroge sur la signification des choses, répond en levant sa canne ; le disciple explique avec beaucoup de subtilité théorique la signification de ce geste, mais le moine réplique que cette explication est trop complexe. Le disciple demande alors quelle est l’explication exacte du geste. Le moine répond en levant de nouveau sa canne/24 ». Cet exemple, selon Eco, pourrait justement rejoindre la phrase de Wittgenstein : « Ce qui *peut* être montré ne *peut pas* être dit/25. ».

Quant à la stratégie « couper la langue » de HYP, elle répond non seulement à l’exigence de la pensée du *chan* qui refuse des schémas dualistes mais aussi révèle l’esprit de Wittgenstein : un état de détachement ou de renoncement vis-à-vis des théories et des concepts philosophiques. Et cela, selon la logique de HYP, peut ramener à une certaine manière de penser de Duchamp. Du coup, « couper la langue » établit un pont entre art occidental et art chinois, le silence

/19 *ibid.*

/20 Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Paris, Champs/Flammarion, 1994, p. 105.

/21 Michel Guérin, *Marcel Duchamp, portrait de l’anartiste*, Nîmes, Lucie éditions, 2007, p. 22.

/22 Yong Ping Huang, « Notes d’un augure », dans *Zhanbuzhe zhi wu, Huang Yong Ping huiguzhan*, op. cit., p. 93.

/23 Zhuangzi, « Chapitre 22, Zhi Beiyou », dans *Zhuangzi*, Shanghai, Zhonghua shuju, 2007.

/24 Umberto Eco, « Le zen et l’Occident », trad. D. Féral, dans *Revue d’esthétique* n° 44, « Les artistes contemporains et la philosophie », Paris, Jean-Michel Place, 2003, p. 58.

/25 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1961, p. 84.

/26 *ibid.*, p. 177.

/27 *ibid.*, p. 175.
À la fin du *Tractatus*, le philosophe nous montre un chemin vers la mystique, mais il ne l'élucide pas d'avantage. Sur ce point voir Pierre Hadot, *Wittgenstein et les limites du langage*, Paris, Vrin, 2006, p. 43-44.

/28 Yong Ping Huang, « La pensée, la fabrication et l'activité de l'an 1987 », propos recueillis par Minglu Gao dans *Mur, l'histoire et la frontière de l'art contemporain en Chine*, Beijing, Zhongguo renmin daxue chubanshe, 2008, p. 116.

/29 Yong Ping Huang, « Autobiographie sur l'activité artistique de 1980 à 1986 », dans *Zhanbuzhe zhi wu, Huang Yong Ping huiguzhan*, *op. cit.*, p. 49.

/30 Voir François Jullien, *Nourrir sa vie : à l'écart du bonheur*, Paris, Seuil, 2005 ; Claude Larre et Élisabeth Rochat de la Vallée, *Zhuangzi – la conduite de la vie. De vide en vide*, Paris, Desclée de Brouwer, 1995.

/31 Zhuangzi, « Chapitre 3, Principe d'hygiène », dans *Zhuangzi*, *op. cit.*

répondant paradoxalement aux questions posées : face à l'art occidental, qu'est-ce que la Chine doit à nouveau emprunter, rejeter ? Comment adapter la culture occidentale ? Comment conserver sa propre identité ? Toutes ces questions convergent dans une seule pièce et se dissolvent dans une sorte de pâte à papier illisible.

Mais, si HYP tente d'échapper à toutes ces questions, comment lui-même voue-t-il son existence à l'art ? De même, si notre philosophe autrichien disait renoncer aux propositions du langage, comment philosopierait-il ? Regardons d'abord Wittgenstein. Après avoir écrit son *Tractatus logico-philosophicus*, il préfère laisser la place au silence pendant une bonne dizaine d'années, refusant même des réunions organisées par le club philosophique du *Cercle de Vienne* dans lequel certains philosophes considèrent pourtant les positions de son livre comme essentielles. On peut citer ses phrases qui sont un appel au silence : « Ce dont on ne peut parler, il faut le taire/26. » ou « Il y a assurément de l'inexprimable. Celui-ci se montre, il est l'élément mystique/27. ».

Quant à HYP, sa stratégie suggérant de « couper la langue » est aussi celle de « garder le silence ». L'artiste explique que la controverse qui a eu lieu depuis tant d'années entre justement dans une sorte de dualité : « En Chine, dès que nous parlons de la relation entre la culture chinoise et la culture occidentale, ou bien de la relation entre la tradition et la modernité, nous discutons souvent sur le point de savoir qui a ou n'a pas raison, ou bien nous les combinons ensemble. À mon avis, mettre les deux livres dans une machine à laver pendant deux minutes, cela est plus efficace que de chercher à résoudre le problème, et est plus convenable que des disputes sans fin/28. ». Les deux livres, largement répandus dans le domaine de l'art en Chine dans les années 1980, se trouvent maintenant physiquement mélangés « par un lave-linge/29. ». On a vu que HYP ne se considère pas comme l'auteur de l'œuvre. On verra par la suite, comment il invente une stratégie fondée sur un mouvement de retrait en se contentant de laisser le jeu des événements faire œuvre à sa place.

Nourrir la langue

Après s'être installé en France, HYP a volontairement abandonné la stratégie « couper la langue », il a employé une autre stratégie, celle qu'il appelle « nourrir la langue » en s'appuyant sur l'usage du *Yi king*. La formule « nourrir la langue » est empruntée à la fameuse phrase « nourrir sa vie/30 » de Zhuangzi/31. Zhuangzi décrit dans son texte comment le boucher Ding découpe un bœuf sans toucher ni les veines ni les artères ni les muscles ni les nerfs ni les os. Ici il s'agit de

l'usage du vide. C'est-à-dire que le couteau du boucher Ding tranche en suivant les grands interstices et se laisse guider par le chemin des principales cavités. Il ne s'agit donc pas de forcer mais de laisser apparaître la nature des choses et la difficulté se défait toute seule. La stratégie « nourrir la langue » de HYP se situe exactement dans cette perspective : ne pas forcer dans la recherche de l'idée, mais laisser venir la parole du *Yi king*. Il s'inspire également des ouvrages anciens, comme par exemple le *Livre de la dynastie Jin* et le *Manuscrit de l'histoire de la dynastie Qing*/32. Tous les deux nous expliquent que celui qui excelle dans l'« art » tient la position du milieu, et passe pour être en mesure de communiquer avec le ciel, la terre et l'homme. Quant à la pratique de l'« art », depuis le premier siècle avant J.-C., elle est classée dans la catégorie commune de la médecine et de la sorcellerie qui s'occupe de la géographie, de l'astrologie, de la divination, de la magie et de la géomancie. C'est ainsi que HYP déclare : « [...] Je pourrais dire que je suis un augure [...] cela détermine ma nature d'artiste/33. ». Et il explique : « La divination, est en elle-même une œuvre [...] elle n'est pas notre création [...] elle nous est offerte, elle peut nous permettre d'échapper au piège que nous tend le concept de création dans l'art contemporain/34. ». Autrement dit, l'artiste apparaît en augure et non en auteur.

Le plus fameux exemple de cette approche est *Le Théâtre du monde* (1993-1994). L'œuvre est une cage en forme de carapace de tortue faite par une structure métallique (fig. 3). À l'intérieur de la cage sont abrités 300 scarabées noirs, 200 cafards, 200 grillons, 10 mille-pattes, 1 phasme bâton, 3 scorpions, 3 araignées noires, 4 lézards, 1 crapaud et 2 serpents. Ils sont disposés dans les 23 petites cellules en forme de tiroirs. Les tiroirs sont ouverts sur le centre de la cage. Les bêtes sans nourriture vont s'entre-dévorer.

L'idée de l'utilisation des insectes est inspirée directement du *Yi king*. À l'aide de la consultation, HYP obtient l'hexagramme 18 : *Gu*/35. Son idéogramme se compose des vers disposés sur une assiette. Cela signifie que la nourriture dans l'assiette est pourrie et que naissent ainsi des vers. L'hexagramme lui-même est composé du vent et de la montagne ; le vent est au-dessous de la montagne. Le *yang* est en haut, le *yin* est en bas : cela signifie une époque de paix fermée sur elle-même qui est en train de s'écrouler, de se diriger vers le désordre. Cependant, la pourriture peut aussi être conduite vers le changement, la réforme. Donc, l'ensemble de l'hexagramme symbolise à la fois la pourriture et la réforme/36.

La forme de la tortue reste très présente dans l'œuvre de HYP. Nous la retrouvons dans les œuvres comme *Reptiles* décrite plus haut, *La Maison d'augures* (1992), *La Tombe renversée* (1994) et *Kearny*

/32 La dynastie Jin : 265-420. La dynastie Qing : 1616-1911.

/33 Yong Ping Huang, « Notes d'un augure », dans *Zhanbuzhe zhi wu, Huang Yong Ping huiguzhan*, op. cit., p. 93.

/34 *ibid.*, p. 92-93.

/35 Huang Yong Ping, catalogue d'exposition, 21 septembre 1995 – 15 janvier 1996, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995, p. 23.

/36 Pour dévoiler le sens de la réforme, Huang Yong Ping réalise l'œuvre *Le Pont* (1993-1995) qui est considérée comme une extension de la pièce *Le Théâtre du monde* (fig. 4). *Le Pont* évoque l'image d'un serpent qui rampe au dessus de la tortue. Selon la mythologie chinoise, puisque la tortue n'a pas de sujet mâle, elle ne peut être fécondée que par le serpent. À partir de l'époque Han, dans la sculpture et dans la littérature, la tortue est entourée par le serpent. L'ensemble des deux est considéré comme un seul animal symbolique, nommé *Xuanwu*. L'une de ses significations a trait à la procréation.

/37 Voir Léon Vandermeersch, « De la tortue à l'achillée » dans *Divination et rationalité*, Paris, Seuil, 1974. Du même auteur : « La conception chinoise de l'histoire », dans *La Pensée en Chine aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2007.

/38 Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, p. 228-243.

street (1995). La tortue « nourrit » le langage de HYP. Depuis les Shang (16^e-11^e siècle av. J.-C.), la tortue avec sa longue vie, avec sa carapace dorsale ronde comme le ciel, et sa carapace ventrale plutôt carrée comme la terre, est considérée comme un modèle de l'univers qui dure. C'est l'une des raisons pour laquelle les ancêtres chinois procédaient à des rites divinatoires sur la tortue et prétendaient interroger le cosmos insondable. Cet animal, peut-on dire, est le fondement de toute la civilisation chinoise. En effet, elle est le socle de tous les écrits idéographiques : les premières écritures chinoises apparaissent vers la fin du 13^e siècle avant J.-C. et sont des inscriptions gravées sur des carapaces ventrales de tortues (il est assez rare que l'on emploie la carapace dorsale). Le *Yi king*, avec toute l'importance qu'on lui connaît, y trouve lui-même son origine. Il y a plus d'un siècle on a découvert les premières archives officielles de la Chine : plusieurs milliers de carapaces sur lesquelles nous pouvons lire des phrases entières du *Yi king*/**37**. Il n'est donc pas étonnant que HYP emprunte la forme de la tortue pour *Le Théâtre du monde* afin de figurer symboliquement un univers avec ses secrets dans lequel nous ne pouvons prévoir ni le processus ni la conséquence des rencontres entre les insectes. Ces derniers, dans ce cosmos réduit, se battent, s'entre-déchirent, s'entre-dévorent jusqu'à la fin et le dernier insecte vivant est le plus fort. Cet aspect assez cruel renvoie à l'évidence à la cruauté de notre monde.

HYP s'inspire aussi du *Panopticon* imaginé par Jeremy Bentham à la fin du 18^e siècle. Le but de cette architecture est de permettre à un surveillant, résidant dans une tour centrale, de surveiller tous les prisonniers enfermés dans leurs cellules individuelles disposées autour de la tour. Notons bien que ces derniers ne peuvent pas savoir s'ils sont observés. Et la surveillance de la tour centrale décrite par le philosophe anglais va être remplacée par l'observation du spectateur. Ce système de surveillance a beaucoup attiré l'attention de Michel Foucault. Dans son ouvrage *Surveiller et punir*, il en arrive à la conclusion que le schéma panoptique est un intensificateur pour n'importe quel appareil de pouvoir. En ce sens, nous pouvons dire que tous les insectes dans l'œuvre sont, pour reprendre ce que Foucault décrit « [...] dans une utopie de l'enfermement parfait/**38** ».

L'usage du *Yi king*

Le vernissage de l'exposition « Hors limites » se déroule le 8 novembre 1994. *Le Théâtre du Monde* est présenté au public vidé des insectes en raison de l'opposition d'une part du public. Quatre sociétés pour la défense des animaux accusent l'artiste de mauvais traitements sur

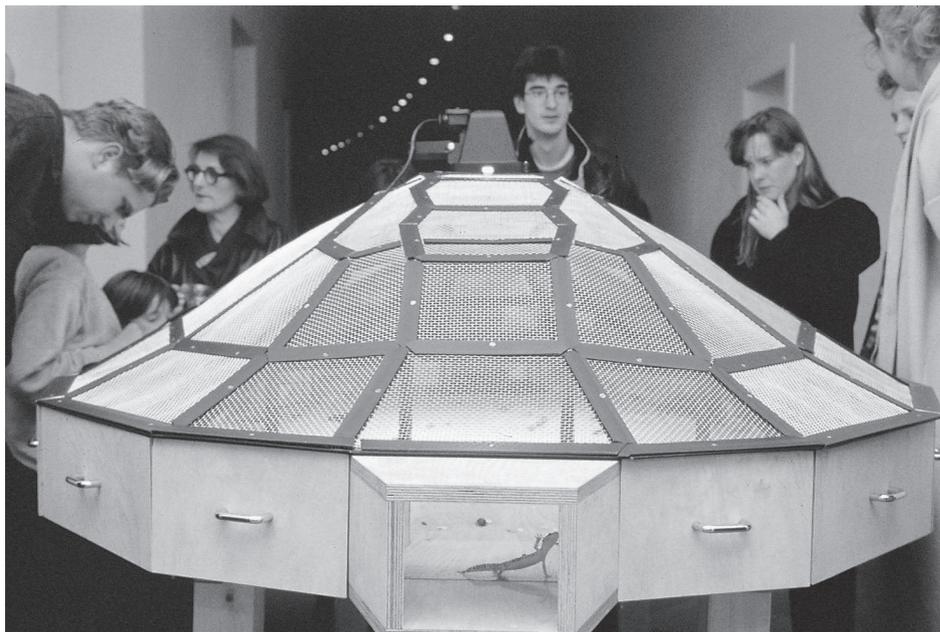


Fig. 3

Huang Yong Ping
Théâtre du Monde, 1993

Installation : cages
(métal, bois), araignées,
scorpions, criquets,
cafards, mille-pattes,
lézards, crapauds, petits
serpents.

66 x 295 x 175 cm.

© Huang Yong Ping.

Courtesy Huang Yong
Ping et Fondation Guy
et Myriam Ullens.

Collection Fondation Guy
et Myriam Ullens, Genève.



Fig. 4
Huang Yong Ping
Théâtre du Monde et
Pont, 1993-1995.
Installation : cages (métal,
bois), bronzes provenant
des collections du
musée Cernuschi à
Paris, tortues, serpents,
insectes.
10,4 x 3,2 x 1,8 m.
Exposition : Musée
national des Arts
d'Afrique et d'Océanie,
Paris, France, 1995.
© Huang Yong Ping.
Courtesy Huang Yong
Ping et Fondation Guy
et Myriam Ullens.
Collection Fondation Guy
et Myriam Ullens, Genève.

des insectes et font interdire l'œuvre/39. Tout au long de l'exposition, l'œuvre est présentée sous la forme d'une cage vide. Face à cette affaire, HYP reste silencieux. Il déclare ainsi: « la non-réaction est réaction [...] /40 ».

Agir sans agir, la position de HYP est celle d'un *entre*. La non-position est en effet une position: celle d'une disponibilité. Pour mieux comprendre, nous pouvons citer cette explication de François Jullien: « *Vide* signifie que le souverain laisse fonctionner le dispositif du pouvoir qu'il a en mains sans interférer dans sa démarche, et donc sans rien y ajouter de personnel: il se garde de manifester et même d'éprouver la moindre préférence, car celle-ci viendrait nuire, par l'arbitraire de sa subjectivité, à l'impeccabilité de ce fonctionnement; il se garde aussi de faire valoir son intelligence, car elle ne pourrait que brouiller, par le jeu qu'elle introduirait, la rigoureuse netteté du système, telle que l'impose sa cohérence; de plus, elle entraînerait les autres à rivaliser d'intelligence avec lui et, le rabaissant à leur niveau, livrerait le pouvoir à la compétition (et donc enrayerait son bon fonctionnement) /41. ». Nous pouvons dire que la réflexion de l'artiste s'inscrit parfaitement dans la logique du déroulement du procès qui est le message essentiel du *Yi king*.

La stratégie de HYP c'est, avec son silence, de profiter, voire d'exploiter, le moment défavorable où surgit le conflit. Car, aux yeux de HYP, l'emploi de la divination revient à mettre l'art dans un monde qui « ressemble à la vie réelle, ou bien à user d'une stratégie de la guerre dans un monde dangereux, autrement dit, c'est introduire le faste et le néfaste dans le processus de la réalisation et dans l'œuvre d'art elle-même [...] /42 ». Notons que l'opération de *Yi king* a déjà été employée par certains artistes, comme John Cage /43, dans un esprit différent. Cage systématisait une structure rythmique de manière *quasi-automatique* dans les *Sixteen Dances* à l'aide de la structure de l'hexagramme, ou bien, dans la pièce *Music of Changes* (1952), il organisait le tempo et le choix des notes en le soumettant au tirage au sort, ou encore, dans *Songbooks*, le *Yi king* intervient pour déterminer la nature de chaque solo et la technique de la composition.

Quant à HYP, en tant qu'augure, il s'appuie sur le moment le moins favorable pour rendre sa fonction positive. En ce sens, il a rempli parfaitement sa vocation. Car, le *Yi king* nous aide « non pas à chercher à éviter une condition apparemment moins enviable [...] mais à assumer la situation dans laquelle on est, si difficile soit-elle, en la faisant concorder avec la perspective d'ensemble de la réalité et son exigence de régulation /44 ». Laisser la cage vide paraît ainsi évident!

Se conformant au précepte fondamental du *Yi king* « agir sans agir », HYP choisit d'être « entre » afin d'épouser le moment le

/39 Voir Nathalie Heinich, *L'Art contemporain exposé aux rejets – Études de cas*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998, p. 155-192.

/40 Juliette Bousand, « Le Théâtre du monde de Huang Yong Ping... Hors limites ? Rencontre avec Huang Yong Ping » dans *Art Présence*, n° 13, 1995, p. 30-34.

/41 François Jullien, *Traité de l'efficacité*, Paris, Grasset, 1996, p. 122-123.

/42 Yong Ping Huang, « Notes d'un augure », *op. cit.*, p. 93.

/43 Les figures du *Yi king* sont aussi empruntées par des artistes comme Walter De Maria dans sa pièce 360° / *Ching/64 sculptures* (1981) et Richard Long dans son exposition « Heaven and Earth » (3 juin – 6 septembre 2009, Tate Britain, Londres).

/44 *ibid.*, p. 54.

/45 Voir Fabien Faure, Richard Serra – *ma réponse à Kyoto*, Lyon, Fage, 2008.

/46 François Jullien, *La Grande image n'a pas de forme*, op. cit., p. 145.

/47 *ibid.*, p. 146.

/48 Voir *ibid.*, chapitre XV : « Image-phénomène : peindre la transformation, la vie ».

/49 *ibid.*, p. 116-118.

/50 Zhijie Qiu, « Tu dois t'arrêter à tout moment, et te garder d'une sorte de radicalité – L'entretien avec Huang Yong Ping, octobre, 2000 », dans *Huang Yong Ping*, édité par Meichun Wu, Fujian, Fujian meishu chubanshe, 2002, p. 18.

moins favorable. Cet « entre » choisi par HYP répond en fait à la notion chinoise *jian* qui est à l'origine du fameux *mâ* des Japonais (et qui a d'ailleurs beaucoup inspiré Richard Serra/45). Selon son étymologie lisible dans l'idéogramme, « la grande porte se doit d'être fermée la nuit mais, tandis qu'elle est close, on aperçoit la clarté de la lune parce qu'il reste un espacement médian, entre les battants, que son rayon traverse/46 ». Tel est le vide interstitiel que le boucher Ding maintient en conduisant son couteau. Toutefois, contrairement à ce qu'on peut penser dans un premier temps, ce mot ne signifie pas une distance, ni une séparation entre les choses, mais signifie que la chose elle-même n'est pas en soi close ; elle possède la capacité de se déclore, ce par quoi elle se libère d'elle-même et respire/47. Une autre prononciation de cet idéogramme est *xian*, qui manifeste bien ce second sens en évoquant aussi la notion de « disponibilité ».

Cet « entre » est au cœur de la pensée chinoise et le lettré en fait la manifestation du binôme « souffle-résonance ». Le lettré peint non seulement l'« entre », c'est-à-dire l'entre montagne et eau, l'entre présence et absence, l'entre il y a et il n'y pas, mais il peint aussi – ce qui est plus important pour lui – la disponibilité de chaque chose, sa respiration, qui est la condition même de l'« entre ». La même remarque vaut en ce qui concerne la séparation supposée entre sujet et objet ainsi que la différence que l'Occident établit entre la chose et sa représentation. Sur ce dernier point on note que le lettré chinois ne considère pas de manière différente l'image et le phénomène. L'image est elle-même un phénomène parmi les autres phénomènes du monde. Elle n'est pas représentation ou simple signifiant, elle est animée par le souffle et le nom qui lui est donné affirme cette parenté éminente ; le mot *xiang*/48 désigne en même temps l'œuvre produite et le procès du monde.

Quant à HYP, il me semble que son usage du *Yi king* est une révélation de cette ancienne pensée du lettré. Car le *Yi king* nous conduit justement à dévoiler la nature de l'image comme phénomène. En ce sens, au lieu de laisser l'image s'enliser dans une forme concrète, il vaut mieux, pour HYP, épouser le procès des choses. Il s'agit donc de la fameuse *yi* : sens-intentionnalité/49 qui se trouve dans la peinture du lettré. C'est-à-dire qu'une fois que l'intentionnalité est atteinte nous pouvons quitter la forme. Le lettré nous laisse songer dans le vide insondable *entre* le ciel et la terre. De même, face à la censure, HYP nous dit que laisser la cage vide est « [...] aussi une manière d'exposer/50 ».

On trouvera cet esprit chez HYP dans ses propositions pour les installations gigantesques du *Projet Chauve-souris I, II, III* (2001, 2002, 2003). Ce projet s'inspire d'une affaire d'espionnage opposant la

Chine et les États-Unis. Le 1^{er} avril 2001, un avion espion EP-3 américain entre en collision avec un avion de combat chinois, en zone aérienne chinoise. Ce dernier s'écrase dans la mer et son pilote est porté disparu. De son côté, après avoir été endommagé, l'EP-3 est obligé d'atterrir en territoire chinois et peut être rapatrié aux États-Unis après d'âpres négociations et après avoir été découpé en morceaux. Chacun peut imaginer l'importance de cette affaire à l'époque. Les réalisations des œuvres répondant aux trois projets ont bien eu lieu, mais toutes ont été vouées à la censure. À plusieurs reprises, les autorités chinoises ont au dernier moment empêché le public de voir les œuvres. L'invisibilité des trois œuvres dévoile la tension politique entre trois pays : la Chine, les États-Unis et la France (HYP est français). La force de cette invisibilité tient à la continuité du propos de l'artiste. Cette continuité permet à la pensée de HYP de prendre son ampleur et sa force. Cette démarche qui rebondit, censure après censure, devient de plus en plus sensible, voire embarrassante pour les autorités officielles. Quant à HYP, il conclut : « L'intention d'exposer dans le but d'exposer est devenue de moins en moins importante. Néanmoins, la force conduisant à faire des œuvres d'art pour l'exposition devient de plus en plus importante. Une fois que la force prend sa forme, l'exposition peut être abandonnée/51. ». Cette phrase de HYP ne révèle-t-elle pas aussi certaines affinités avec celle que l'on trouve chez le peintre Tang Zhiqi (1579-1651) : l'« esprit [d'un peintre] parvient jusqu'au bout », tandis que son pinceau « ne peint pas jusqu'au bout », alors c'est « parfait » ?/52

Les œuvres de HYP peuvent apparemment se rapprocher de celles des artistes occidentaux. Elles forment, en effet, une synthèse subtile en s'appuyant sur Duchamp et sur Wittgenstein, en esquissant des rapprochements médités avec les sources de la sagesse antique chinoise. Pour y parvenir, HYP a construit sa démarche dans un mouvement de retrait constant par lequel il esquivait toute définition restrictive de sa pratique. Il prétend être dans la position d'un augure se contentant de laisser le jeu des événements créer des situations qu'il paraît accompagner. Sa stratégie d'agir sans agir lui permet de trouver sa place dans la logique du déroulement du procès, ce qui est effectivement le message fondamental du *Yi king*. Le parcours de « couper la langue » à « nourrir la langue » est une démarche qui consiste à rejoindre le plus ancien sillage de la pensée du lettré chinois : une acceptation d'un réel lui-même soumis à la respiration du monde – se laissant porter par le mouvement et où les occasions font œuvre.

Shiyan Li

/51 Yong Ping Huang, « Le Projet Chauve-souris », dans *Zhanbuzhe zhi wu, Huang Yongping huiguzhan*, op. cit., p. 60-61.

/52 Propos recueillis par François Jullien, dans *La Grande image n'a pas de forme*, op. cit., p. 118. Voir aussi Tang Zhiqi, *Huishiweiyuan*, Shanghai, Renminmeishu chubanshe, 1964.