L'atelier d'Ai Weiwei : « Make it simple »

Ai Weiwei's studio: « Make it simple »

Estelle Bories

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4429>

DOI : 10.4000/perspective.4429

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2014

Pagination : 143-149

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Estelle Bories, « L'atelier d'Ai Weiwei : « Make it simple » », *Perspective* [En ligne], 1 | 2014, mis en ligne le 31 décembre 2015, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/4429> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.4429>

L'atelier d'Ai Weiwei : « Make it simple »¹

Estelle Bories

En Occident le nom d'Ai Weiwei évoque une attitude anti-étatique et subversive dans l'art contemporain. Cette focalisation sur son statut de dissident ferait pourtant presque oublier qu'Ai Weiwei s'appuie sur une structure opérationnelle protéiforme pour mener à bien ses opérations et produire ses œuvres : son atelier à Pékin (258 Fake), situé dans le district de Chaoyang à Caochangdi². Cet espace de travail fait partie littéralement de la corporéité de l'artiste, tout particulièrement depuis son arrestation et sa disparition, entre le 3 avril et le 22 juin 2011, dans un centre de détention resté jusqu'à aujourd'hui inconnu. La destruction de son atelier à Shanghai quelques mois auparavant avait déjà été perçue comme un moyen de limiter ses actions à l'échelle du pays³. La visée aurait été de le maintenir dans la capitale politique afin d'exercer un contrôle plus poussé sur ses interventions. Véritable camp retranché constamment surveillé par des caméras, l'atelier pékinois d'Ai Weiwei reste pourtant un lieu de passage relativement important et ouvert au public (notamment aux étrangers). L'ancrage géographique, rendu plus fort par la restriction des déplacements qu'on lui impose, donne à ce lieu une visibilité surprenante dont il convient de définir davantage les enjeux et l'ancrage référentiel. Revenir sur la place de l'atelier dans son œuvre reste un moyen de mieux mesurer la manière dont il joue sur la perméabilité entre espace privé et espace public en vue de mener à bien ses projets et de se mettre en scène. Dans ce contexte, le lieu où travaille l'artiste est bien devenu le centre d'une approche à la fois intimiste et globalisée de la création. La prise en compte de l'atelier chez Ai Weiwei nécessite également de s'interroger sur le modèle de l'artiste entrepreneur qui structure le développement de la création contemporaine chinoise.

Dans l'intimité de l'artiste

Depuis son arrestation, Ai Weiwei met habilement en scène le poids du retranchement.

Il cultive avec beaucoup de savoir faire la mythologie de l'exil intérieur. Les sorties de son atelier sont orchestrées et relayées par son site. Il a décidé dernièrement de photographier tous les matins un bouquet de fleurs qu'il dépose dans le panier d'un vélo stationné devant la porte bleue de son atelier jusqu'à ce qu'il puisse regagner le droit de voyager librement en Chine et à l'étranger (fig. 1)⁴. Les documentaires qui lui sont consacrés intègrent des scènes où l'artiste exprime sa fureur à l'encontre des personnes chargées de surveiller ses allées et venues⁵.

Ai Weiwei veut être le catalyseur de contestations sociales. Il serait l'une des rares personnes à supporter volontairement la confrontation directe avec les représentants des autorités étatiques et agirait dès lors comme un rempart face à l'injustice sociale. Cette certitude trouve son origine dans son héritage familial et explique pourquoi il bénéficie d'un statut particulier dans les échelons artistiques nationaux. Ai Weiwei est en effet le fils du poète Ai Qing. L'itinéraire dramatique de ce peintre et poète est exemplaire : après des études en France, il a participé à l'aventure révolutionnaire et notamment à l'épisode de Yan'an⁶. Victime des campagnes antidroitiers à partir de 1958, lui et sa famille ont connu l'exil dans une zone excentrée du pays, le Xinjiang⁷. Après la mort de Mao Zedong en 1976, Ai Qing, comme d'autres grands écrivains, ont été réhabilités⁸. Malgré la complexité de leur rapport au parti communiste chinois, ils incarnent les figures d'artistes impliquées dans l'histoire de la modernisation de la littérature chinoise au début du xx^e siècle⁹. Dans le schéma des héritages culturels qui prévaut encore

1. Ai Weiwei, photographie dans la série *With Flowers*, 15 mai 2014 (<http://aiweiwei.com/projects/with-flowers>).

aujourd'hui, l'aura dont bénéficie le père d'Ai Weiwei complique toute attaque trop frontale des autorités chinoises contre le fils rebelle.

À la fin des années 1970, Ai Weiwei participe au mouvement Xing Xing (« Les Étoiles »), point de départ, pour certains historiens de l'art chinois, de l'activisme artistique en Chine à une époque où les excès du maoïsme sont déjà critiqués¹⁰. Entre 1981 et 1993, il séjourne aux États-Unis, où il s'est formé à Parsons The New School for Design à New York¹¹. Il évoque alors son besoin de quitter sa terre natale, partant de la conviction qu'il ne reviendrait plus dans un pays pour lequel il ressent un désamour violent¹². Ai Weiwei évoque la décennie passée aux États-Unis comme un moment intermédiaire, un stade où il ne cherchait ni vraiment le succès ni à pénétrer la sphère artistique¹³.

En 1993, dès son retour en Chine, il embrasse réellement la carrière d'artiste et de promoteur de la vie culturelle chinoise. En 1997, il co-fonde les China Art Archives & Warehouse¹⁴. C'est à cette époque qu'il entame sa collaboration avec les grands collectionneurs d'art contemporain et notamment avec Uli Sigg, l'ancien Ambassadeur de Suisse en Chine. Le tour de force d'Ai Weiwei est d'avoir élaboré son langage plastique au moment même où l'art contemporain chinois commençait à gagner une visibilité. Rapidement mis à contribution dans l'organisation d'expositions à l'étranger, il devient, au début du XXI^e siècle, l'un des principaux acteurs de la phase d'internationalisation.

En 1999, année où il sera présent à la Biennale de Venise, il fonde l'atelier Fake Design, qu'il construit lui-même et dont le matériau de base (la brique) deviendra un élément matriciel de son travail (fig. 2). L'implantation de son atelier à Caochangdi va être à l'origine du développement d'une zone de galeries et de centres d'art. Fake Design sera d'ailleurs

chargé de la conception de certains bâtiments, dont celui qui abrite la galerie Urs Meile. Sa capacité à regrouper la chaîne de production et de diffusion est caractéristique de son implication dans le développement de zones artistiques. À Caochangdi, outre son lieu d'habitation et son studio, Ai Weiwei bénéficie de la présence de galeries européennes et américaines représentant ses œuvres dans des espaces dont il a été le concepteur. Si d'autres personnalités de la vie pékinoise, dont le critique d'art Li Xianting, avaient réussi à regrouper des ateliers d'artistes à Songzhuan, Ai Weiwei ajoute une dimension plus internationale à l'ensemble¹⁵.

À ce stade, la distinction entre l'espace de travail et celui de la vie privée n'intervient pas. C'est pourtant sur son histoire personnelle qu'il fonde la conception de son atelier. Ai Weiwei évoque l'importance de son vécu dans sa manière de concevoir une architecture minimaliste. L'austérité et l'aspect rudimentaire des conditions de vie que lui et sa famille ont connues pendant la révolution culturelle auraient en effet marqué son rapport à l'espace. Comme le révèlent ses propos : « Nous avons creusé un carré sous le niveau du sol, formant des bibliothèques en évidant les murs par endroits et un lit en laissant un emplacement plat surélevé, et si le plafond était trop bas, nous avons simplement à creuser davantage »¹⁶.

La typologie du système de production d'Ai Weiwei est articulée autour d'une combinaison référentielle qui entre en résonance

2. Vue du quartier d'artistes Caochangdi à Pékin, conçu par l'atelier d'Ai Weiwei Fake Design.

avec son propre vécu. L'artiste cite très souvent la Haus Wittgenstein à Vienne, la maison conçue par Ludwig Wittgenstein pour sa sœur en collaboration avec Paul Engelmann, comme source d'inspiration de son atelier¹⁷. Le thème du passage de la conception à la pratique ainsi que l'austérité formelle ont résonné chez lui de manière particulière. Les références au Bauhaus sont également nombreuses sans forcément être très précises. Quoi qu'il en soit, la création de son atelier confirme l'acte de naissance de son modèle de création : l'atelier est plus qu'un lieu physique, mais la matrice où l'artiste revisite l'histoire l'art du XX^e siècle en y incorporant des données personnelles ou en lien avec le passé chinois.

Une structure réticulaire

Pénétré également par le modèle « Warholien » – un artiste dont il revendique très souvent l'héritage – Ai Weiwei a contribué à organiser, avec des sponsors économiques actifs, une multitude de projets nécessitant le recours à de nombreux collaborateurs. Cependant, dans le système d'Ai Weiwei, contrairement à la Factory d'Andy Warhol, les artistes dans son giron peinent à émerger. Si des noms d'assistants ou de collaborateurs sont parfois mentionnés (le musicien Zuoxiao Zuzhou, les artistes Zhaozhao ou He Yunchang), force est de constater que l'imposante personnalité d'Ai Weiwei laisse peu de place à d'autres esprits créateurs. Ce phénomène, que l'on pourrait percevoir comme une expression d'égotisme, trouve une part de sa justification dans la mise en scène du sacrifice de sa vie privée. Donner de sa personne est une constante dans son travail. À ce sujet, il faut rappeler que son arrestation a mis un terme aux critiques virulentes stigmatisant son inconscience dans l'organisation d'un projet, intitulé *Citizens' Investigation*, autour du terrible tremblement de terre qui avait affecté le Sichuan en 2008. Ai Weiwei avait réuni une centaine de bénévoles chargés de constituer la liste la plus exhaustive possible des enfants tués lors de l'effondrement « des écoles au mur de tofu »¹⁸.

L'environnement juridique assez flou dans lequel le studio d'Ai Weiwei évolue lui donne la possibilité de développer facilement des projets,

mais ce laissez-faire peut, à d'autres moments, se retourner contre lui. L'une des accusations dont il était l'objet lors de son arrestation reposait sur les pratiques frauduleuses de sa société Fake Cultural Development. C'est ainsi sous l'angle économique que ses activités sont attaquées¹⁹. Dès lors, comment Ai Weiwei pourrait-il légitimement critiquer les pratiques de corruption en Chine alors que l'absence de transparence financière règne au sein de sa société ?

Ai Weiwei est donc critiqué en tant qu'entrepreneur de l'art. L'envergure internationale de ses projets est particulièrement prise pour cible.

La dimension entrepreneuriale de l'atelier que nous avons évoquée est en effet décisive. Cette structure actualise la somme de réseaux informels de l'artiste sans laquelle la production des œuvres serait impossible. Il est frappant d'observer combien les liens qu'il a pu tisser avec des sponsors et des marchands d'art, en même temps que ceux qui le rapprochent des commissaires d'exposition les plus influents du moment, ont contribué à l'insérer dans une chaîne économique très flexible²⁰. Dans la plupart de ses ateliers travaillent des assistants chinois et étrangers qu'il peut mobiliser à volonté. Il n'y a pas réellement de maîtrise d'ouvrage, seulement un cahier des charges relativement étroit et des assistants qui veillent à l'application des procédures visant la production des œuvres.

Autre élément marquant : à chaque étape de sa production artistique, Ai Weiwei met en circulation des archives et des documents qui facilitent la représentation d'une continuité de sa création. Cette traçabilité a tendance à renforcer la contextualisation de son travail²¹. Là encore, l'atelier n'est pas un simple instrument technique mais une métaphore complète de tout un système esthétique où les interférences avec le domaine privé semblent de plus en plus scander l'évolution de son œuvre²². Il se crée une archéologie systématique fondée sur la diffusion des documents internes et des phases préparatoires de son travail.

En parallèle de cette dimension rétrospective, le modèle de l'atelier d'Ai Weiwei doit être envisagé au regard de l'essor des ateliers d'artistes en Chine. Après des séjours plus ou moins longs en Occident, et une fois leur notoriété

3. Ai Weiwei, *Forever*, 2003, vue de l'installation au Mori Art Museum, Tokyo, 2009.

internationale acquise, des créateurs reviennent s'installer dans leur pays d'origine. Même si l'artiste Zhang Huan est emblématique de cette tendance, Ai Weiwei fut l'un des premiers à organiser un espace de création d'une telle ampleur et à mêler autant de domaines d'activités.

L'expansion capitaliste chinoise, alliée à la faiblesse du coût du travail et à l'exploitation des anciennes grandes infrastructures de type soviétique, a très fortement accéléré le phénomène.

La collusion avec les autorités locales reste un point ambigu, mais la plupart des artistes, dont Ai Weiwei, ont bénéficié, directement ou non, de l'effort d'investissement et de subventions des provinces chinoises. Par conséquent, la capacité de monter des projets d'envergure, et donc de mobiliser un capital humain et financier important, a connu un accroissement exponentiel. Le projet *Ordos 100* de 2008, conçu par Ai Weiwei et l'agence d'architecture Herzog & de Meuron, atteste de cette faculté d'action à l'échelle régionale. Cent architectes de renommée internationale, issus de vingt-sept pays, étaient conviés à créer une zone d'habitation en Mongolie intérieure. Ainsi s'est imposée une singularité dans le paysage artistique des grandes villes chinoises : l'atelier d'artiste qui fonctionne comme bureau d'études. Des entretiens avec Ai Weiwei sur sa façon d'envisager la conception d'un œuvre ressort cette volonté de gigantisme, qu'il conçoit comme un moyen apparemment paradoxal de s'appropriier le minimalisme autrement²³.

Le thème de la beauté fonctionnelle et de l'usage artisanal de matériaux nobles rejoint son obsession pour des formes simples. On retrouve l'idée qu'Ai Weiwei répète inlassablement : « repousser la ligne de partage entre métier et artisanat ». Cette préférence catégorielle est liée à son attachement à l'art conceptuel, combiné aux mouvements *arts and crafts* et à la réévaluation des arts et traditions populaires (dans la veine, par exemple, de Sôetsu Yanagi).

De même, dans sa production artistique, les références aux ateliers d'assemblage et aux organisations corporatistes s'imposent. Ce sont elles qui agissent lorsqu'il crée *Forever Bicycles* en 2003 (fig. 3), une œuvre dans laquelle il réunit des vélos mythiques produits dans une usine, aujourd'hui fermée, de la Shanghai Forever Company, créée en 1940²⁴. Le regard sur ces pièces d'antiquité est également un moyen d'inscrire dans l'histoire les dernières bribes d'une culture globalement détruite pendant la Révolution culturelle²⁵.

La collusion entre l'architecture, le design, l'artisanat et la production de masse est un attribut clé dans le développement des actions d'Ai Weiwei. Les bénéfices offerts par sa notoriété artistique au niveau international servent au lancement de projets coûteux dont l'ampleur prend, selon lui, le caractère d'un mythe. C'est sans doute dans *Sunflower Seeds*, créé en 2010, que cette dimension est apparue avec le plus d'éclat. Projet réalisé pour la Turbine Hall de la Tate Modern, il est financé en partie par l'entreprise multinationale d'agroalimentaire Unilever. Ai Weiwei a pu faire produire dix tonnes de graines de tournesols en porcelaine dans des ateliers de Jingdezhen (province du Jiangxi ; fig. 4), une ville réputée pour la qualité

4. Artisans de la ville de Jingdezhen fabriquant des graines de tournesol en porcelaine pour l'œuvre d'Ai Weiwei, *Sunflower Seeds* (2010).

5. Ai Weiwei et Olafur Eliasson, vue de *Moon*, création multimédia (www.moonmoon-moonmoon.com).

de sa céramique mais particulièrement touchée par la crise économique. L'œuvre d'Ai Weiwei a permis de faire travailler pas loin de mille six cents personnes sur presque une année. La délocalisation de l'atelier de l'artiste participe à la survie économique d'une activité manuelle sur le déclin. C'est dans sa capacité d'intervention et dans l'esprit de solidarité empathique manifestée pour le peuple chinois que consiste la singularité du projet. Ai Weiwei confronte alors l'identité de l'artiste à celle de l'anonymat des artisans dans une proposition qui joue sur la dissonance entre le gigantisme du dispositif et la simplicité formelle.

L'exil intérieur qu'il connaît du fait d'être largement confiné à son atelier l'incite également à une dématérialisation des pratiques. Le contexte de raidissement politique particulièrement important depuis le renouvellement de la direction du parti communiste chinois en novembre 2012 y est aussi pour beaucoup²⁶. Le projet commun qu'il a développé avec le studio d'Olafur Eliasson, *Moon*, a abouti à la création d'une plateforme digitale (www.moonmoonmoon.com ; fig. 5) qui a pour ambition de développer un espace de liberté où chacun a la possibilité de laisser une trace de son individualité. Les témoignages écrits ou dessinés laissés sur la représentation de la lune par les internautes alimentent un espace d'intervention délimité par aucune frontière apparente. Cette œuvre collective de résonance mondiale, au stylisme visuel efficace, produit des impressions

fugaces qui semblent toutefois s'éteindre une fois épuisée la rhétorique du partage, de la libre circulation des idées et des capacités de l'art à briser les murs. « En établissant des liens dans un espace réservé à l'imaginaire – en déterminant ce que nous voulons partager, et de quelle manière – nous pouvons produire un résultat encore plus important. À travers des messages et la communication non verbale, dans une langue propre à chacun, l'œuvre collective devient un manifeste en faveur de la liberté personnelle, la créativité et l'activité »²⁷.

La question ouverte est bien celle de savoir si l'atelier, dans sa phase de dématérialisation, ne ressemble pas à une grande maison vide où se terrent des appareils métaphoriques précaires aux contours vagues...

L'image qu'Ai Weiwei souhaite diffuser lorsque l'on aborde ses interventions à l'aune de son atelier est incontestablement celle d'un humaniste²⁸. Cette posture se traduit par la maîtrise de la multitude de compétences qu'il met en œuvre dans ses projets. Les articles souvent hagiographiques qui lui sont consacrés se plaisent d'ailleurs à énumérer ses différents titres (artiste, architecte, designer, spécialiste d'antiquités chinoises et de pierres précieuses). Comme ce fut le cas pour Marcel Duchamp en son temps, certains critiques n'hésitent pas à établir un parallèle avec Michel-Ange. En outre, depuis son implication dans le tremblement de terre du Sichuan, l'essentiel de sa production est tourné

vers le champ social. De ce point de vue, il est l'un des rares artistes à valoriser l'héritage de la fièvre humaniste (*qingli renwen reqing*) qui a fait suite à la mort de Mao Zedong²⁹.

À partir du début du XXI^e siècle, il semble que l'on soit passé de l'expression d'une personnalité artistique à la personnalisation d'un exercice artistique entendu comme avant-gardiste. Celle-ci s'est manifestée par un passage vers la systématisation de certaines pratiques développées au sein de l'atelier (généralisation du travail en réseau, utilisation des archives, gestion simultanée de plusieurs projets). Avec la mutation vers un art mondialisé, c'est un véritable « moment » Ai Weiwei que connaît l'histoire culturelle chinoise. Le trait singulier de cette transformation est probablement de marquer la mutation d'un art conceptuel vers une véritable entreprise sociale.

1. « Make it simple » est la phrase qu'Ai Weiwei a choisie pour qualifier sa pratique de l'architecture et du design.

2. Mary-Ann Ray, Robert Mangurian, *Caochangdi, Beijing Inside Out: Farmers, Floaters, Taxi Drivers, Artists, and the International Art Mob Challenge and Remake the City*, Hong Kong, 2009.

3. Ai Weiwei avait construit dans la banlieue proche de Shanghai un atelier qui devait servir de base au développement d'une zone culturelle, comme il avait pu le faire à Pékin. Bien qu'il ait reçu l'aval des autorités locales en 2010, l'accusation d'une utilisation non conforme du terrain aboutit à sa démolition en janvier 2011. Ai Weiwei a largement documenté l'épisode et a également organisé à Pékin, où il était assigné à résidence, un repas diffusé via Twitter pour « célébrer » la destruction de son atelier.

4. Voir le site <http://aiweiwei.com/projects/with-flowers> (consulté le 16 avril 2014).

5. Un nouveau documentaire sur Ai Weiwei a été réalisé récemment par Andreas Johnsen, intitulé *Ai Weiwei: The Fake Case* (2013). Beaucoup de scènes ont lieu dans son atelier.

6. Située dans la province du Shaanxi, Yan'an a été le siège du parti communiste chinois de 1935 à 1948. C'est là qu'a été définie une vision de l'art révolutionnaire reposant en partie sur l'intégration de pratiques folkloriques ou populaires chinoises : calendriers de la nouvelle année (*nianhua*), gravure sur bois (*muke*), bande dessinée (*lianhuanhua*). Mao Zedong, « Talks at the Yan'an Forum on Literature and Art », dans Mao Zedong, *Selected Works*, III, Pékin, 1967 ; David E. Apter, « Le discours comme pouvoir : Yan'an et la révolution chinoise », dans *Cultures & Conflicts*, 13-14, printemps-été 1994, publié en ligne : <http://conflits.revues.org/>

index205.html (consulté le 5 juin 2014) ; Merle Goldman, *China's Intellectuals: Advise and Dissent*, Cambridge (MA), 1981 ; John King Fairbank, Merle Goldman éd., *China: A New History*, Cambridge (MA), 2006.

7. Suite aux premières dénonciations des abus du stalinisme au XX^e congrès du Parti communiste en février 1956, Mao laisse la possibilité aux intellectuels de critiquer le Parti communiste chinois dans l'optique de mieux le réformer. Cet appel à la prise de parole publique débouche, à partir de juillet 1957, sur une répression qui marque la fin de la Campagne des cent fleurs. De nombreux intellectuels sont accusés de mettre en péril l'héritage révolutionnaire pour protéger les intérêts de la classe bourgeoise. Contrairement à la Révolution culturelle, les conséquences de cet événement sont encore difficiles à évoquer en Chine. Merle Goldman, Leo Ou-Fan Lee éd., *An Intellectual History of Modern China*, New York, 2002 ; Marie-Claire Bergère, *La Chine de 1949 à nos jours*, Paris, 2000.

8. Sur le lien des artistes au pouvoir politique, voir Merle Goldman, Timothy Cheek, Carol Lee Hamrin éd., *China's Intellectuals and the State*, Cambridge (MA), 1987 ; Richard Curt Kraus, *The Party and the Arts in China (The New Politics of Culture)*, Lanham (MD), 2004.

9. *A Century in Crisis, Modernity and Tradition in the Art of Twentieth Century China*, Julia Frances Andrew, Kuixi Shen éd., (cat. expo., New York, Guggenheim Museum SoHo/Bilbao, Guggenheim Museum Bilbao, 1998), New York, 1998.

10. Ralph Crozier, « The Crimes of the Gang of Four: A Chinese Artist's Version, Notes and Comments », dans *Pacific Affairs*, 54/2, été 1981, p. 311-322.

11. Lors de ce long séjour à New York, Ai Weiwei exerce différents métiers, notamment celui de portraitiste de rue. Il gagne également de l'argent aux jeux et en s'impliquant dans des activités autour de la vente d'antiquités.

12. Les photographies prises par Ai Weiwei lors de son épisode américain sont à présent intégrées dans la plupart des expositions le concernant : *Ai Weiwei, Entrelacs*, (cat. expo., Winterthur, Photomuseum Winterthur/Paris, Jeu de Paume, 2011-2012), Winterthur/Paris/Göttingen, 2011.

13. *Ai Weiwei: Works, Beijing 1993-2003*, Charles Merewether éd., (cat. expo., Berne, Kunsthalle, 2004), Hong Kong, 2003 ; Karen Smith, Hans Ulrich Obrist, Bernhard Fibicher, *Ai Weiwei*, Londres, 2009.

14. Ai Weiwei était à cette période en contact avec Hans Van Dijk. Ce dernier se trouvait en Chine à Hangzhou, où il étudiait la peinture pendant l'émergence de la nouvelle vague de 1985. Il a, par la suite, joué un rôle important dans la promotion de l'art chinois à l'étranger. En 1993, il fonda le New Amsterdam Art Consultancy et, en 1998, il créa avec Ai Weiwei et Frank Uytterhaegen les China Art Archives and Warehouse. Il organisa également de nombreuses expositions, dont *China Avant-Garde: Counter-Currents in Art and Culture*, Jochen Noth, Wolfger Pöhlmann, Kai Reschke éd., (cat. expo., Berlin, Haus der Kulturen der Welt, 1993), Berlin, 1993.

15. C'est sur ce modèle qu'il aurait pu être amené à développer une zone artistique à partir de son atelier de Shanghai.

16. « [...] we dug out a square below ground area, making bookshelves by digging out spaces in the walls and a bed

by creating a raised flat area, and when the ceiling was too low, we just dug the floor deeper » (*Ai Weiwei: According to What?*, Deborah E. Horowitz éd., [cat. expo., Tokyo, Mori Art Museum, 2009], Kyoto, 2009, p. 163).

17. Nana Last, *Wittgenstein's House: Language, Space and Architecture*, New York, 2008.

18. Voir le site <http://aiweiwei.com/projects/5-12-citizens-investigation> (consulté le 17 avril 2014).

19. Ai Weiwei est accusé de crimes économiques. Les chefs d'accusation seraient à mettre sur le compte de la pratique de fraudes fiscales (sommés d'argent non déclarés, destruction de documents). Il a en outre été accusé de bigamie, de plagiat et de diffusion de documents à caractère pornographique. Les incertitudes entourant l'instruction du dossier laissent entrevoir une répression méthodique fondée sur la toute-puissance d'application de la loi chinoise. Les méthodes utilisées lors de son interpellation à l'aéroport de Pékin alors qu'il était en partance pour Hongkong, l'encerclement dont fut l'objet son atelier de Caochangdi, la disparition de certains membres de son entourage ainsi que les interrogatoires auxquels furent soumis sa femme et ses collaborateurs témoignent d'une planification orchestrée de la disparition d'une figure centrale de la vie artistique chinoise. La condamnation de l'artiste repose sur le franchissement d'un seuil de tolérance. L'artiste, qui avait bénéficié d'une relative liberté, se retrouvait soudainement la victime d'un système répressif qu'il avait à cœur de mettre à jour et dont il documentait, au moyen de divers supports (Internet, installations, documentaires), les mécanismes. La disparition d'Ai Weiwei dans un lieu tenu secret a révélé un mécontentement prononcé de l'État chinois à l'égard des Occidentaux, qui, aveuglés par la défense des droits de l'homme, déniaient le principe de souveraineté législative chinoise et prendraient un marginal, suspecté de crimes économiques, pour un héros. Si les motifs d'accusation ne sont pas clairs, l'attitude adoptée face aux condamnations internationales est la suivante : les puissances étrangères auront beau s'évertuer à demander la libération d'Ai Weiwei, il sera jugé en fonction de critères définis par la loi chinoise. Les autorités chinoises déplorent une ingérence dans les affaires judiciaires nationales qui traduit une fâcheuse tendance des Occidentaux à dénigrer la Chine et à vouloir modifier le système de valeurs du peuple chinois.

20. En dehors de Uli Sigg, qui a grandement contribué à l'intégrer dans un réseau international, nous pouvons également mentionner Hans Ulrich Obrist : *Ai Weiwei Speaks with Hans Ulrich Obrist*, Hans Ulrich Obrist éd., Londres, 2011. En dehors de cet aspect relationnel, la facilité de monter des projets de grande ampleur en Chine rentre aussi en ligne de compte. La possibilité d'investir des lieux inoccupés sans avoir trop de contraintes administratives contribue au développement de projets artistiques. L'essor de zones culturelles rentre également dans le jeu de la valorisation immobilière.

21. L'exposition du travail photographique d'Ai Weiwei organisée à Paris au Jeu de Paume en 2012 avait été l'objet de controverses. Certains critiques d'art reprochaient le peu d'intérêt de ses photographies au niveau formel. Plus

récemment encore, Jed Perl, dans un article au titre évocateur (« Ai Weiwei: Wonderful Dissident, Terrible Artist ») remettait en perspective l'œuvre d'Ai Weiwei. Selon lui, l'exposition présentée en 2013 au Hirshhorn Museum and Sculpture Garden à Washington (*Ai Weiwei: According to What?*) mettait en évidence le caractère peu novateur de l'œuvre de l'artiste chinois. Jed Perl, « Ai Weiwei: Wonderful Dissident, Terrible Artist », dans *New Republic*, février 2013, publié en ligne: www.newrepublic.com/article/112218/ai-wei-wei-wonderful-dissident-terrible-artist (consulté le 17 avril 2014).

22. À la suite de son incarcération, Ai Weiwei avait mis dans son atelier des caméras qui tournaient vingt-quatre heures sur vingt-quatre. *S.A.C.R.E.D.*, une œuvre de 2011-2013 qui reproduit différentes scènes de sa période de détention, symbolise cette transition formelle.

23. Ai Weiwei, *Ai Weiwei's Blog: Writings, Interviews, and Digital Rants, 2006-2009*, Lee Ambrozny éd., Cambridge (MA), 2011 ; Obrist, 2011, cité n. 20 ; *Ai Weiwei: So Sorry*, (cat. expo., Munich, Haus der Kunst, 2009-2010), Munich, 2009.

24. Les références explicites à Marcel Duchamp (*Roue de bicyclette*) et à Robert Rauschenberg (*Riding Bikes*) sont mêlées à l'histoire sociale chinoise.

25. *Ai Weiwei: Ways Beyond Art*, Elena Ochoa Foster, Hans Ulrich Obrist éd., (cat. expo., Madrid, Ivorypress, 2009), Madrid/Londres, 2009.

26. Il est à noter que la vie artistique en Chine est rythmée par des cycles d'ouverture, pendant lesquels les autorités lâchent du lest, et des périodes répressives liées notamment à la commémoration de certains événements (manifestations de la place Tiananmen de juin 1989, anniversaire du PCC, etc.).

27. « By connecting in spaces for imagination – by determining what to share and how to share it – we can create a greater outcome. Through messages and non-verbal communication, in a language unique to each person, the collective work becomes a testament to personal freedom, creativity, and activity » (www.moonmoonmoonmoon.com/#sphere).

28. Le catalogue de l'exposition Ai Weiwei organisée à Munich en 2009, revient tout particulièrement sur cet aspect. *Ai Weiwei: So Sorry*, 2009, cité n. 23.

29. La liquidation de la fièvre humaniste (*qingli renwen reqing*) fut proclamée dans un premier temps par l'artiste Wang Guangyi lors d'un symposium tenu à Huangshan en 1988. Cette tendance a par la suite été accentuée par le retour à une attitude pragmatique dans le sillage des répressions de Tiananmen en 1989. Wu Hung éd., *Contemporary Chinese Art: Primary Documents*, New York, 2010. Voir également Yan Chen, *L'Éveil de la Chine : les bouleversements intellectuels après Mao, 1976-2002*, La Tour d'Aigues, 2002, et Lun Zhang, *La Vie intellectuelle en Chine depuis la mort de Mao*, Paris, 2003. Tout le travail documentaire d'Ai Weiwei ainsi que des projets comme *1001 Chinois* ou *Sunflower Seeds* attestent de cette conception humaniste.

Estelle Bories, chercheur indépendant
estellebories@hotmail.com