

## Art et identité

### CAS CHINOIS ET LEÇONS THÉORIQUES À EN TIRER

Frédéric LE GOURIÉREC  
(UNIVERSITÉ DE POTTIERS-CRIHAM)

Pour citer cet article :

Frédéric LE GOURIÉREC, « Art et identité – Cas chinois et leçons théoriques à en tirer », *Revue Proteus*, n° 14, (dés)identification de la figure de l'artiste, Phoebe Clarke et Bruno Trentini (coord.), 2018, p. 32-41.

#### Résumé

Les problèmes posés par l'implication ou l'effacement de l'identité de l'artiste dans son travail sont un enjeu très ancien de l'art chinois, puisqu'ils se manifestent notamment par la prolifération des pseudonymes adoptés par les artistes à partir de la dynastie Song, sans aucun rapport avec une prétendue influence de la modernité occidentale. Ce phénomène est consubstantiel de l'émergence de l'art lettré, dans le prolongement duquel, en dépit des apparences, s'inscrit l'art contemporain chinois. Les malentendus à ce sujet naissent d'une réflexion insuffisante sur les fondements moraux de la démarche artistique et sur son caractère ludique, même et surtout dans l'adversité. Les enjeux identitaires ne sont qu'un élément possible de ce jeu critique ; s'ils sont mis sur le devant de la scène, ce n'est pas tant parce qu'ils jouent un rôle majeur dans la pratique artistique que parce qu'ils facilitent le travail des commentateurs et des historiens, familiers de ces seuls enjeux et étrangers à l'art lui-même. Une œuvre de 1995 du groupe de la « Nouvelle mesure » permet d'appréhender l'hiatus entre les parties prenantes du monde de l'art.

Chine — peinture lettrée — art contemporain — nom d'artiste — faux artistique

#### Abstract

*The issues raised by the commitment or, on the contrary, the disappearance of the identity of the artist in his work are long-standing concerns in Chinese art, since they appear in particular in the proliferation of pseudonyms adopted by artists from the Song dynasty, without any relation with an alleged influence of Western modernity. This phenomenon is consubstantial with the emergence of literati painting, in the continuation of which, despite appearances, Chinese contemporary art evolves. Misunderstandings on this subject arise from insufficient reflection on the moral foundations of the artistic approach and on its playful character, even and especially in adversity. Identity issues only constitute one possible aspect of this play of critical choices; if they are put at the forefront, it is not really because they play a major part in artistic practice, but because they make things easier for commentators and historians, who are trained to focus on those sole issues and remain unaware of the art itself. A 1995 work by the "New measurement" group allows us to apprehend the hiatus between the stakeholders of the art world.*

*China — literati painting — contemporary art — art names — art forgery*

## Art et identité

### CAS CHINOIS ET LEÇONS THÉORIQUES À EN TIRER

Parler d'art, au sein des cercles détenteurs d'une autorité sur l'analyse de l'actualité artistique, qu'ils soient universitaires, marchands, ou qu'ils se situent quelque part entre ces deux statuts patentés, c'est souvent ne parler que d'identités et retracer des histoires qu'il est convenu d'appeler des « narrations » (de préférence en anglais), afin de déceler dans les œuvres et, très prosaïquement, dans la vie et les proclamations plus ou moins élaborées de leurs auteurs, des soubassements étrangers au champ traditionnel de l'esthétique, soubassements par postulat sexuels, politiques ou religieux, qui, en dépit de leur prétention à dépasser de loin la matérialité de l'œuvre, offrent la commodité d'être accessibles par la force de l'évidence à l'intuition d'un public ne disposant pourtant d'aucune connaissance intime ni même élémentaire de la culture dont émanent les données brutes sélectionnées à son intention dans les manifestations internationales.

Cette conjonction des questionnements artistiques et identitaires dans le discours est présentée, parce qu'elle semble récente et massive, comme un produit de la « modernité », dont la main invisible pousserait les uns à se réclamer d'une identité, donc à *s'identifier* dans le cadre d'une démarche reconnue comme artistique, et les autres par réaction à se désolidariser d'une histoire assignée, donc à se *désidentifier*, confirmant ainsi à leur corps défendant la pertinence artistique de l'enjeu. Traiter le sujet avec méthode imposerait de fastidieux préalables, mais commencer par contester à cette insaisissable « modernité », ainsi qu'à son ancrage occidental, tant l'antériorité que la précellence d'une réflexion en lien avec le propre de l'art qui toucherait à l'identité ou à son effacement est chose facile à la lumière de l'histoire de l'art chinois, de l'émergence de l'art lettré jusqu'à l'éclosion de ses avatars contemporains.

#### Le flou sur l'identité de l'artiste dans l'art classique chinois

Des pseudonymes et noms de plume aux supercheres en tous genres, les jeux de masques sont loin d'être inconnus des mœurs littéraires et artistiques occidentales, mais dans le cas chinois le phénomène prend un tout autre ampleur, en particulier à partir du XI<sup>e</sup> siècle sous la dynastie des Song, près d'un millénaire avant la seule « modernité » admise sans réelle discussion comme une référence à la portée internationale.

L'onomastique chinoise traditionnelle contribue clairement à instituer des frontières moins schématiques à l'identité personnelle que celles qui prévalent dans les cultures européennes. De toute antiquité et jusqu'à la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, même en dehors des milieux artistiques, un Chinois ne se contentait pas de son prénom de naissance et de la panoplie des sobriquets enfantins qui peuvent l'accompagner. Outre ce *míng* (名), il se dotait à l'entrée dans l'âge adulte et en concertation avec ses aînés d'un « prénom social », *zì* (字), le seul par lequel il serait désormais décent de l'appeler hors du cercle familial. Ce nom personnel public, nécessaire et unique, était parfaitement distinct des pseudonymes artistiques *hào* (號), quand bien même certains peintres sont parfois restés plus connus de la postérité sous leur nom social, voire leur nom de naissance, que sous tel ou tel de leurs noms d'artistes.

Malheureusement, dans le champ pictural, les rares évocations de la dispersion onomastique de la figure de l'artiste tiennent de la pure et simple décoration érudite, non d'une piste heuristique à exploiter afin d'éclairer la nature de l'art. Même quand il saute aux yeux, le bilan historique quantitatif n'est pas formulé de manière explicite dans les grandes synthèses. Le modeste appendice récapitulatif les « Artistes par période » sur lequel s'achèvent les *Trois mille ans de peinture chinoise* de

James Cahill<sup>1</sup> permet pourtant de constater d'un coup d'œil que les surnoms *hào* n'apparaissent timidement qu'à l'approche de la dynastie des Song, à l'exception apparente du cas de l'ancêtre rêvé de la peinture chinoise au IV<sup>e</sup> siècle, Gu Kaizhi, honoré pour la forme d'un *hào* anachronique en tant que tel et d'ordinaire tenu pour le simple surnom enfantin de « tête de tigre » (虎頭). Certes, des lacunes documentaires peuvent expliquer le moindre degré d'information pour les périodes reculées, si bien que les « noms personnels publics » ou les noms de naissance ne sont pas toujours connus, mais il est flagrant et généralement admis que les *hào* se sont répandus à partir des Song : les plus excentriques des peintres lettrés de cette dynastie s'en voient même attribuer plusieurs dans la recension de Cahill qui ne prétend pas à l'exhaustivité. Mi Fu (1051-1107), précurseur à plus d'un titre, en a déjà au moins quatre dès les Song et, sous la brève dynastie des Yuan, au XIV<sup>e</sup> siècle, la multiplicité des *hào* s'impose, avant de s'amplifier tout au long des deux dynasties suivantes, Ming et Qing. Cette dernière s'ouvre sur les figures de Shi Tao et de Badashanren (respectivement Zhu Ruoji et Zhu Da de leurs noms d'origine), lesquels frôlent ou dépassent la dizaine de *hào* dans le décompte très partiel de Cahill, avant de se clore sur un Qi Baishi (1864-1957) qui porte ces records jusqu'au cœur de la période communiste. Pendant la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le nombre de *hào* se contente de décliner, mais les prénoms sociaux *zì* amorcent, pour des raisons indépendantes des mutations artistiques, une disparition irrémédiable qui remet en perspective le déclin relatif des *hào*.

Les utilitaires spécialisés dans la compilation des noms d'artistes ne donnent pas davantage de clé interprétative, mais ils permettent d'appréhender un plus grand nombre de facettes et de conséquences du phénomène. L'incongruité de leur existence devrait d'ailleurs inspirer, à défaut de modestie, quelque prudence aux naïfs qui croient encore que l'Occident a tout inventé et que le reste du monde ne fait que suivre tant bien que mal. *L'Index des noms personnels et surnoms des peintres,*

*calligraphes et graveurs de sceaux chinois au fil des dynasties* se donne pour unique but d'établir une table de correspondance aussi complète que possible entre les noms et les surnoms des 16 000 artistes recensés<sup>2</sup>, tandis que le *Dictionnaire des noms des artistes chinois*<sup>3</sup>, qui affiche aussi de modestes ambitions de dictionnaire biographique, est pourvu d'un index final des surnoms des artistes qui compte à lui seul 306 pages très serrées renvoyant au corps de l'ouvrage. Si les spécialistes de l'art ont besoin d'utilitaires de plusieurs milliers de pages, tout incomplets qu'ils sont notoirement, pour apprendre qui se cache derrière un nom qui les intrigue dans leurs recherches, il n'est pas illégitime de se demander si les intéressés, surtout ceux qui se sont dotés d'une nuée de pseudonymes, tenaient à ce que leur art fût identifié ou même associé à ce qu'ils représentaient socialement.

Soit une page prise au hasard dans *L'Index des noms personnels et surnoms* et la même page dans la partie index du *Dictionnaire des noms d'artistes* : le surnom Shínóng (石農), littéralement « paysan de pierre », apparaît neuf fois dans le premier et douze fois dans le second, ce qui signifie qu'au moins douze artistes se sont donné ce surnom, qui n'a rien de valorisant ni d'original. Encore ne s'agit-il que de ceux qui ont pu être répertoriés en dépit de circonstances qui ont sans doute permis à d'autres de passer entre les mailles du filet. Dans le premier décompte, il s'agit uniquement d'artistes de la dynastie Qing ; cinq d'entre eux sont originaires de la même province, le Jiangsu, et trois autres de provinces limitrophes (le Zhejiang et l'Anhui), chacun s'exerçant à des spécialités identiques ou très proches. Cette homonymie est donc propice à bien des confusions. Mais dans le deuxième décompte, l'affaire se corse. Derrière deux des « paysans de pierre » supplémentaires se cachent deux Zhu Fu (朱芾) distincts, respectivement les Zhu Fu n° 2 et n° 5 parmi les cinq artistes de ce nom que recense le dictionnaire. Et

1. Voir James CAHILL *et al.*, *Trois mille ans de peinture chinoise*, N. Perront trad., Arles, Éd. Philippe Picquier, 2003.

2. Voir SHANG Chengzuo, *Index des noms personnels et surnoms des peintres, calligraphes et graveurs de sceaux chinois au fil des dynasties* (*Zhongguo lidai shubuaqia zhuanketia zihao suoyin*), Pékin, Éd. des Beaux-Arts du Peuple, 2002, 2982 pages.

3. Voir YU Jianhua, *Dictionnaire des noms des artistes chinois* (*Zhongguo meisujia renmin cidian*), Shanghai, Éd. des Beaux-Arts du Peuple de Shanghai, 1996.

ces Zhu Fu, l'un actif sous les Ming, l'autre sous la dynastie suivante, celle des Qing, sont tous deux originaires de la même province, la province du Fujian. Devant un tel imbroglio, le découragement de l'*Index*, qui ne les a pas recensés, devient compréhensible, tant il est difficile de savoir qui est qui. La question pourrait même encore se compliquer, car le prénom « Fu », que ces deux artistes obscurs partagent avec le fameux Mi Fu, a deux lectures dont nul ne sait laquelle est la bonne, y compris dans le cas de l'excentrique de la dynastie Song. Chinois et sinologues restent partagés entre admirateurs de « Mi Fú » et de « Mi Fèi », sans qu'il soit possible de trancher, mais il s'agit bien du même homme. Alors qu'un surnom aurait eu une fonction de désambiguïsation extrêmement bienvenue dans ce cas concret, en permettant de distinguer entre une poignée de Zhu Fu à la prononciation incertaine, il a fallu en rajouter et faire plonger deux anonymes de l'histoire de l'art dans une dépersonnalisation encore plus profonde en raison de leur choix du surnom Shínóng. Du reste, le cas n'est pas isolé et la même page de l'*Index* montre un bon nombre de surnoms non seulement très proches les uns des autres (la pierre a du succès), mais aussi utilisés chacun par plusieurs artistes dont les noms d'origine donnaient déjà lieu à des homonymies, comme le révèlent les « n° 1 », « n° 2 » ou même « n° 4 » qui suivent parfois leur identification.

Outre la confusion introduite par les artistes, délibérément ou non, un autre phénomène assez typique de l'historiographie de l'art chinois tend à suggérer que l'identification historique des artistes n'est pas forcément non plus le premier objectif de sa taxinomie. Le *Dictionnaire des noms d'artistes chinois* revendique dans la notice explicative de son index le recensement des surnoms collectifs et rétrospectifs, au contenu souvent fluctuant, dont l'historiographie traditionnelle chinoise est très friande. Il n'est pas un ouvrage d'histoire de l'art chinois accessible au public non spécialiste qui ne s'étende sur les « Huit excentriques de Yangzhou », les « Quatre Wang des Qing », les « Quatre Ren de Shanghai » ou nombre de jalons mnémotechniques équivalents. Mais d'autres dénominations sont moins transparentes et constituent de véritables jeux de pistes. Par exemple, l'expression « Une pierre et deux eaux » (一石兩水) englobe en

une désignation obscure un artiste dont le prénom en deux syllabes contient bien le mot « pierre » (石) et deux autres dont l'un a dans son prénom le mot « lac » (湖) et l'autre le mot « mer » (海), mais pas le mot « eau » *stricto sensu*. L'économie intellectuelle et la vertu de clarté à laquelle sont censées viser de telles identifications collectives se perdent encore davantage dans des cas comme celui des « Trois forêts » (三林), qui désignent trois artistes du même nom de famille, Ouyang, ce qui aurait dû suggérer un regroupement limpide (« les trois Ouyang »), mais l'historiographie a préféré user d'une syllabe qui se trouve être aussi un nom de famille très courant, la syllabe lín (« forêt »), commune aux trois surnoms dissyllabiques des artistes concernés, qui font d'eux, respectivement, une forêt verte (青林), une forêt plate (平林) et, pour changer, une forêt de pierres (石林). Au bout du compte, ce type de taxinomie conduit bel et bien à une *désidentification* littérale des artistes.

### L'art et ce qui n'en est pas

Sous ce premier aspect onomastique, la question de la désidentification de l'art s'est posée concomitamment à celle de l'art lettré, qui s'affirme d'emblée dans son opposition avec la peinture dite académique ou de cour, produite par des peintres professionnels. À l'autre extrémité de l'histoire de la peinture en Chine, le critique d'art Li Xianting<sup>1</sup>,

1. Li Xianting, né en 1949, est souvent surnommé le « parrain de l'art contemporain chinois », notamment par ses détracteurs, qui le considèrent à tort comme mû davantage par des préoccupations politiques qu'artistiques, et invoquent le titre de l'un de ses célèbres articles des années 1980, « L'important n'est pas l'art ». Il n'y rejetait pourtant pas les enjeux visuels des mutations de l'art, mais les replaçait dans le contexte critique qui leur conférait justement une valeur artistique. Li Xianting avait été, avec Gao Minglu et d'autres, le premier défenseur de groupes avant-gardistes de la fin des années 1970 (les Étoiles, les Anonymes, etc.), qu'il serait aussi facile de considérer comme formalistes que comme militants, mais aussi de l'émergence de la peinture abstraite, considérée alors comme un véritable combat politique, ainsi que des mutations de la peinture lettrée et de la calligraphie dites traditionnelles, donc supposées formalistes, ce qu'ignorent les commentateurs qui ne voient que l'aspect politique presque caricatural des œuvres du début des années 1990 qu'il a promues à travers le monde, alors qu'il était

figure tutélaire de l'art contemporain chinois depuis la fin des années 1970, voit à juste titre dans les courants qu'il a personnellement promus dans le monde entier, y compris les plus éloignés de l'esthétique visuelle de l'art lettré (pop politique, art cynique, art criard...), une continuité de cet héritage artistique en opposition irréductible à l'art produit en conformité à des critères déterminés, dont font partie l'obligation identitaire ou la revendication politique ; dans le cas de la peinture, une telle imagerie ne saurait être considérée comme de l'art que faute d'une réflexion minimale sur ce qui en est ou n'en est pas.

Parmi les ouvrages de référence sur l'art classique, *La Peinture chinoise* d'Emmanuelle Lesbre et Liu Jianlong, offre un angle d'attaque singulièrement bien choisi sur la conjonction entre art lettré et désidentification<sup>1</sup>. L'ouvrage revendique son refus de privilégier la peinture lettrée aux dépens du reste de la peinture chinoise, orientation qu'il estime contestable et qu'il attribue à un état d'ignorance antérieur à des recherches récentes auxquelles il s'associe ; il choisit en même temps de rompre avec les présentations purement chronologiques au profit d'une « démarche thématique et culturelle » privilégiant le traitement de la figure humaine, en particulier du portrait, où se joue bel et bien une part cruciale de la question de l'identification en art. Après six chapitres expressément centrés sur des thèmes sociaux (les cinq relations sociales<sup>2</sup>, le portrait en général, les portraits de femmes, la peinture de mœurs, la peinture religieuse, la peinture narrative), la « peinture de let-

trés », seul génitif subjectif de la série, est traitée entre la peinture de paysage et la peinture de fleurs et oiseaux. Pourtant, son contenu principal est bien celui qui était annoncé, puisqu'il traite de l'identification de l'artiste dans son œuvre et de la question de savoir ce que fait et ce que devient un lettré quand il peint. Dès lors, le chapitre prend une tournure originale, au point que les auteurs admettent d'emblée le fossé qui sépare ses développements de son entrée en matière, dont le traitement de la représentation picturale du lettré aurait pu justifier son rattachement au chapitre sur le portrait et donc s'inscrire dans la production de peintres professionnels, non de lettrés. Les portraits en question se signalent toutefois par leurs personnages minuscules et peu identifiables insérés dans des paysages imaginaires qui priment nettement sur eux. Alors que le lettré portraituré s'y dissout dans ses activités collectives et son environnement naturel, les colophons, commentaires ou digressions de ses amis et les siens propres, calligraphiés en marge de la peinture, n'apportent de compléments d'information que sur ses centres d'intérêt, ses émotions liées au moment représenté, et prennent souvent la forme de jeux poétiques chargés d'allusions incompréhensibles au tout venant, poésie ou prudence oblige.

L'essentiel du chapitre sur la figure du lettré rend clairement compte de ce à quoi tend *in fine* cette manière de s'incarner dans l'expression artistique, puisqu'il porte sur des peintures de buffles, de chevaux et surtout de végétaux, tels que le pin, le bambou, la fleur de prunier ou l'orchidée sauvage, auxquels les lettrés s'identifient avec bien plus de constance qu'aux contingences historiques dont ils n'aspirent qu'à se détacher ou à leur petite personne, pas encore réduite à quelques traits manichéens occultant la complexité des appartenances humaines, qu'il s'agisse des « cinq relations sociales » du canon confucéen d'antan ou des critères de genre, d'ethnie ou d'obédience politique d'un canon plus contemporain. Le détachement (*yì* 逸) est du reste le plus haut critère d'appréciation artistique chez les lettrés ; l'érémisme en est la forme sociale la plus achevée, souvent affichée dans les surnoms, parfois réellement pratiquée, mais c'est aller encore plus loin que de se dissocier de l'espèce humaine, ne serait-ce qu'en paroles. Shitao (littéralement « flot de pierres ») est aussi le

le seul critique majeur resté en Chine après les événements de 1989. Dans les années 2000, il a lancé la Fondation Li Xianting pour le cinéma documentaire et le cinéma indépendant, considérée par les observateurs aussi bien que par le pouvoir chinois comme un potentiel foyer d'agitation politique, ce qui lui a valu bien des tracas, alors même que le mode de fonctionnement artistique concret de ce cénacle marginal pourrait amener à comprendre rétrospectivement, au-delà de toute reconstruction spéculative, la réalité des mœurs lettrées d'époques révolues.

1. Voir Emmanuelle LESBRE, LIU Jianlong, *La Peinture chinoise*, Paris, Éd. Hazan, 2004.

2. Les cinq relations interpersonnelles majeures (五倫) conditionnant toutes les relations dans lesquelles se définissent les individus sont, selon le canon confucéen, les relations liant le souverain et ses sujets, le père et le fils, le mari et la femme, le frère aîné et le frère cadet, les amis entre eux.

« Moine concombre amer » et plusieurs des surnoms de Badashanren font de lui un âne... Le symbolisme animal ou botanique en peinture est sans ambiguïté voué à une interprétation morale et morale encore est la contrainte implicite de sa discrétion – puisqu'il faut souvent se reporter à des colophons alambiqués pour en percevoir le fin mot –, comme de la modestie du bestiaire ou de la végétation qui en sont le support. À cette morale du contenu discursif de l'image chez les lettrés répond en écho la restriction des couleurs, du degré de ressemblance visé, souvent de la proportion de la surface à peindre, autant de marques d'une aspiration elles aussi morale à une liberté non plus de la pensée mais de la technique et du geste de l'artiste, qui s'autorise en revanche des raffinements de l'encre et des virtuosités du trait rigoureusement incompatibles avec les exigences d'un travail professionnel. Que ce parti pris de liberté soit assimilé à un enjeu formel parce qu'il laisse des traces visuellement perceptibles ne change rien à sa nature morale aux éventuelles implications politiques évidentes à l'époque et encore compréhensibles aujourd'hui. Sur ces deux composantes analytiques de l'image peinte, sa technicité et son contenu verbalisable, identifiés par routine à de l'esthétique ou à du formalisme, il apparaît clairement, et bien des textes anciens ou contemporains le confirment, que l'explication de ce qui distingue l'art lettré, puis l'art moderne et contemporain, de l'imagerie académique des époques correspondantes, si belle ou admirable soit-elle, est à chercher dans le type de morale, et donc de plaisir escompté, qui préside aux choix dont elles sont l'expression pour l'auteur. Il n'y a pas de raison autre qu'une paresse intellectuelle authentiquement idéologique<sup>1</sup> de présupposer que la dimension identitaire, sociale ou politique, quel que soit le nom qu'on lui donne, est forcément celle qui chapeaute toutes les autres. La reconnaissance de sa subordination égale, dans ce cas d'espèce, au jeu critique constitutif de l'art lettré permet d'appréhender la cohérence de nombreux phénomènes toujours évoqués de manière disparate.

1. Sur l'acception du mot « idéologie », voir Frédéric LE GOURIÉREC, « Symptômes idéologiques dans le jeu de la traduction », dans *Traduction et implicites idéologiques*, sous la direction d'Astrid Guillaume, Éd. la Völva, 2016, p. 23-38.

Tout d'abord, certains simulacres d'identification sociale sont en réalité des identifications morales. Le surnom de « Badashanren » que s'est donné Zhu Da peut être pris dans son acception topographique de « l'homme des huit grandes montagnes » (八大山人), qui suggère déjà une forme d'ascétisme, mais les manuels d'histoire de l'art ne manquent pas d'informer les lecteurs, qui peuvent dès lors le vérifier *de visu* sur les œuvres, que la graphie cursive de cette signature tracée de haut en bas fait hésiter entre deux lectures, 笑之 « en rire » ou 哭之 « en pleurer ». Non seulement le moral de l'artiste devient sa raison sociale, mais l'état d'âme recherché n'est pas un état déterminé conduisant à une pratique concrète, comme les principes rigoureux guidant l'exécution d'une peinture académique ; au contraire, il s'agit d'un jeu de contrastes entre des sentiments qui ne s'assignent aucune finalité autre que ce jeu, de même que sur le plan du langage les mots à la rime sont moins convoqués pour la réalité qu'ils désignent que pour les effets que suscite leur mise en correspondance, ce qui ne les empêche nullement de désigner et de critiquer en même temps qu'ils sonnent.

Cette amorce d'une redéfinition morale des enjeux de l'identification sociale de l'artiste et de son œuvre affecte aussi fondamentalement le statut du faux. Si le faux ne se voit pas reconnaître la même valeur que l'original, quand bien même il lui serait rigoureusement identique par sa technique et son contenu, ce n'est pas tant en vertu du lien mystérieux qui le rattacherait à son auteur (la personnalité du faussaire pourrait parfaitement être plus riche ou plus attachante), mais parce que, dans l'exécution de l'œuvre, l'un se laisse aller au libre jeu de ses émotions, tandis que la seule implication morale de l'autre consiste à restituer fidèlement, si ce n'est servilement, la surface d'un spécimen ou d'un style, à l'émergence desquels son jugement n'a pas participé. Pour autant, il existe des pratiques proprement artistiques et non esthétiques du faux, comme celles qu'évoque Emmanuelle Lesbre dès son introduction : « Le primat accordé au nom et au renom des artistes a donné lieu en Chine aux mêmes pratiques obsessionnelles d'attribution des œuvres anciennes qu'en Occident. Il se trouve à l'origine des emprunts de noms dans la fabrication de pastiches, à des fins commerciales, ou plus subtilement créés dans le but d'éprouver le

jugement des prétendus connaisseurs ». Sans compter le pur plaisir du travestissement pictural ou du puzzle stylistique... Par ailleurs, « le recours à un nom emprunté à un peintre mort pouvait aussi masquer opportunément la véritable identité de l'auteur d'une œuvre à portée critique<sup>1</sup> » – le caractère pendable de l'œuvre pouvant aussi tenir à des audaces dans les choix techniques, dans le contenu visible ou symbolique, ou dans les modalités de combinaison de ces choix, potentiellement tout aussi politiques qu'une prise de position explicite. En tout état de cause, la dimension artistique du faux tient bel et bien à sa subversion du positivisme, voire du fétichisme, de l'identité, qui devient dès lors matière à jeu critique, donc à art, dans le mouvement même qui amène à l'effacement volontaire de l'identité de l'auteur réel.

Si le discours sur l'art chinois offre l'apparence d'un placage fluctuant de catégories sociologiques sans prise sur leur véritable objet, de nature morale et ludique, c'est en définitive parce que l'horizon intellectuel des spécialistes qui s'intéressent à lui est purement historique : aussi l'objet se doit-il de se conformer mécaniquement à leur propre pratique et à ses aléas, chaque génération étant tenue d'apporter une nouvelle pierre à l'édifice quitte à en ôter une ancienne, ne serait-ce que pour exister. Dans sa préface à la *La Peinture chinoise*, Caroline Gyss rappelle que l'opposition schématique entre courant lettré et courant professionnel commence avec les théorisations du peintre Dong Qichang au XVII<sup>e</sup> siècle ; la chute de ce point de vue hégémonique remonterait quant à lui aux dernières décennies et serait le fait de la « sinologie nord-américaine, avec ses multiples universités et ses cohortes d'étudiants », dont les avancées auraient réfuté l'axiome de « l'étanchéité des milieux lettrés et professionnels<sup>2</sup> ». Ce revirement, lié essentiellement à la prise de conscience du fait que les lettrés auraient souvent eu recours à des pratiques commerciales équivalentes à celles des peintres professionnels, est bien anecdotique au regard du fond du problème. Outre le fait qu'il y aurait eu bien d'autres manières encore de

remettre en question l'étanchéité entre les milieux, la convergence sociale et économique de deux groupes ne signifie pas qu'ils font la même chose : il suffit de changer d'époque ou de secteur d'activité pour s'en rendre compte, encore faut-il savoir faire fi des cloisonnements et des conservatismes universitaires. En Chine, les artistes contemporains sont formés à la même école que les peintres académiques, les illustrateurs ou les publicitaires ; du reste, les va-et-vient dans la carrière ou les cumuls alimentaires sont légions ; pour autant, les distinctions – morales – demeurent omniprésentes et les hiérarchies – morales – sont à double tranchant, l'art contemporain, dans le sillage de l'art lettré, n'étant pas toujours reconnu socialement comme supérieur aux autres pratiques issues du terreau des écoles d'art, loin s'en faut. Les configurations chinoise et occidentale se rejoignant en bonne partie sur ce point, il n'est pas interdit d'entrevoir de plus larges convergences entre les deux traditions artistiques, mais en faisant l'effort de considérer, pour une fois, la seconde (ce qu'elle est, du reste, chronologiquement) au prisme de la première.

### Étude de cas : la Nouvelle mesure à Santa Mónica

Les mises en jeu de l'identité dans le travail d'artistes contemporains chinois offrent un beau terrain d'étude de la marge de liberté qui reste à l'artiste dans la composition du sonnet attendu à partir de cette rime trop souvent imposée, mais, toute proportion gardée, guère plus que l'obligation de s'exprimer par la peinture sous telle ou telle de ses formes. Le cas de Sun Guojuan, artiste femme devant cacher sa nationalité nord-coréenne aux commissaires d'exposition étrangers, a déjà été analysé en détail, de même que celui de Zhou Tiehai, dont le titre des expositions personnelles, notamment « Ego » ou « L'artiste n'est pas là », ne donne qu'une faible idée de ses stratégies artistiques d'effacement en dépit de l'assignation au paraître à laquelle il se doit de déférer<sup>3</sup>. Les perfor-

1. Voir Emmanuelle LESBRE, LIU Jianlong, *op. cit.*, p. 9, pour cette citation et la précédente.

2. *Ibid.*, p. 7-8, pour cette citation et la précédente.

3. Voir Frédéric LE GOURIÉREC, « "La véridique histoire de Sun Guojuan". De l'identité dans l'art contemporain », dans le

mances immobiles d'un Ma Liuming assis et passif, obligeant insidieusement le public à faire, lui, le choix d'une pose à adopter en réponse à sa nudité et à son androgynie, mériteraient un traitement en longueur. Mais il est difficile de trouver une démarche artistique plus limpide et produisant un contraste plus flagrant avec le préjugé identitaire à vide sur l'œuvre que dans le cas du travail réalisé en 1995 au Centre d'Art Santa Mónica en Catalogne par Wang Luyan, Gu Dexin et Chen Shaoping, sous la bannière de la « Nouvelle mesure » (*xin kèdù*).

L'Œuvre 5 porte un titre aussi ouvertement impersonnel que le nom du groupe dans le carcan duquel les trois artistes renoncent volontairement à toute identité personnelle. Elle comporte deux parties. La première prend pour points de départ deux textes rédigés en catalan : le premier est une longue carte de visite de ce centre d'art destiné à mettre en valeur l'art catalan du xx<sup>e</sup> siècle, signée de son directeur, qui parvient à ne rien dire de ce qui est censé être son vrai sujet, l'art, absorbé qu'il est par les institutions et l'histoire ; le second est un texte d'une critique catalane spécialiste d'art contemporain chinois, qui présente les évolutions récentes de la Chine en supposant qu'elles en expliquent l'art, ce qui la dispense elle aussi d'en parler vraiment. Bien entendu, aucun des trois artistes ne

catalogue *Sun Guojuan 1984-2007*, Pékin, galerie YOU, 2007 ; « *Ego* », dans le catalogue de l'exposition *Ego* de l'artiste Zhou Tiehai, Pékin, galerie Art & Public de Genève, 2006.

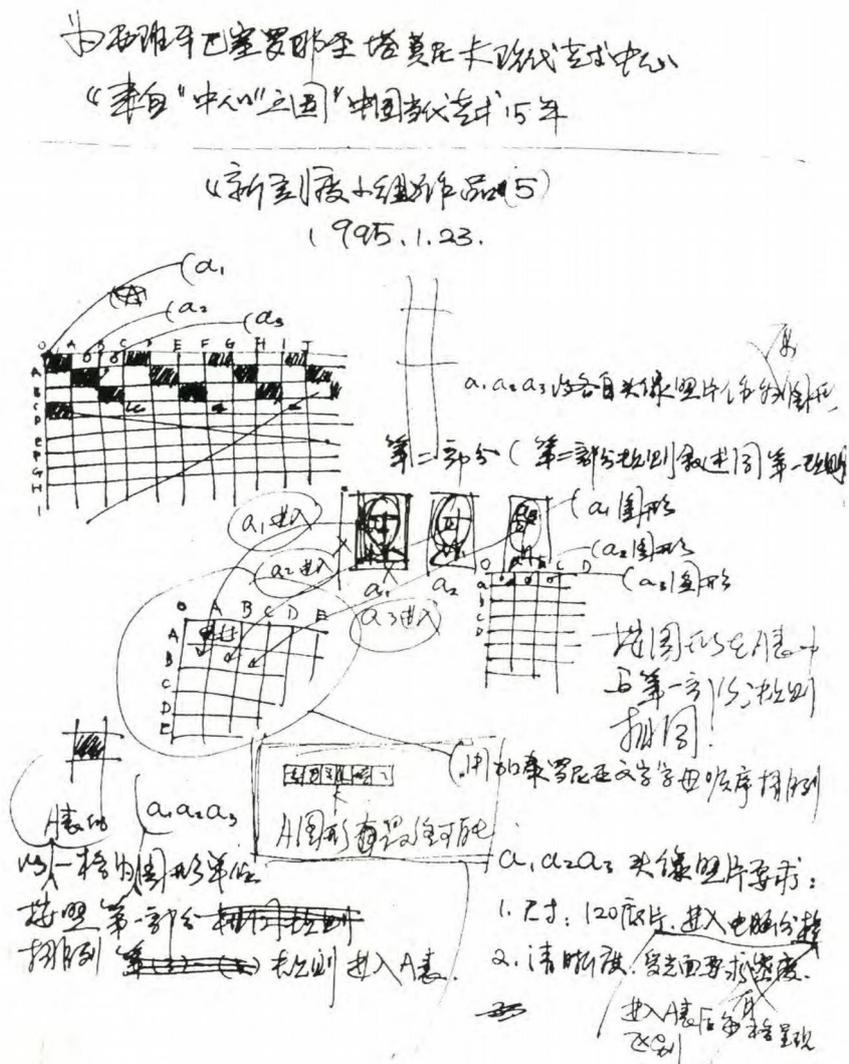


Fig.1 : Groupe « Nouvelle mesure », Œuvre 5, 1995. Extrait des règles initiales de transformation de la matière de départ, par décomposition au moyen d'une grille et recomposition au moyen du codage des cases sélectionnées.

comprend un traître mot de catalan. La deuxième partie de l'œuvre prend pour point de départ les photographies d'identité des trois artistes. Le catalogue expose un corpus de règles sur lesquelles ils se sont mis d'accord pour traiter cette matière sans avoir à s'impliquer personnellement (Fig. 1). Une grille est créée, qui s'applique à la matière de départ, et des coordonnées sont affectées à chaque case remplie par ladite matière, à ceci près que tout ce qui dépasse de la grille est rejeté, ce qui élimine environ les deux tiers de chaque texte de la première partie... Puis la mise en application aveugle des règles préétablies accomplit son office, étape par étape (Fig. 2), jusqu'au bout et sans

O	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M
"altres"	que,	generació	visions	conseqüència	més	artístiques	del	jove,	Els	seu	que	primers	
A	mitjans	limitacions	actual,	olis,	d'habitar	al	tintes,	en	mateix	instal·lacions	un	temps	i
B	actual.	incorporar-se	surt	En	a	de	aquest	les	l'ostracisme	sentit,	mostres	al	al
C	estimuls	Ferran	en	que	Garcia	aquestes	avui	Sevilla,	obres	en	Zush,	permet	dia
D	ja	món	Jové	del	occidental,	i	"paracigudes"	envien	Francesc	"de	els	Torres	producte
E	Beuys,	les	més	Situat	protegia	intimes	a	fins	a	la	fa	formar	Rambla
F	artistic	Centre	subjectiu	contemporani	d'Art	i	mundial.	Santa	concret,	Els	Mònica	per	segons,
G	marxa	context	el	de	que	Departament	l'art	representa	de	universal.	la	Cultura	"DES
H	Catalunya	Xina:	busquen	té	15	establir	a	anys	un	la	d'avantguardes	diàleg	Rambla
I	al	el	seva	temps	Palau	prolongada	que	Marc,	història	donen	i	la	joc
J	si	contradic-tòries	antic	mateixa,	del	de	durant	seu	la	mil·lenis,	propi	ciutat.	com
K	exposicions	de	Beijing,	d'art	l'univers,	gener	contemporani,	bressol.	de	el	de	1995	Centre
L	eixos	els	i	s'orienta	murs	de	l'activitat	de	les	del	l'antic	arts.	Centre
M	esquivava	quals	pels	tant	s'han	arquitectes	com	d'afegir	Helió	podia	tres	Piñón	tota
N	una	un	disponibilitat	capacitat	concepte	d'un	de	excluiu	espai	gairebé	de	permanent	800
O	de	diverses	pròpia,	joves	sales	que	artistes	d'exposicions,	va	catalans,	una	irradiar	a
P	en	ara	de	el	L'experiència	documentació	desenvolupament	pictòrica,	d'art	artístic	una	contemporani	d'una
Q	la	limitrofes	espai	Delegació	El	per	d'Arts	seu	mostrar	Plàstiques	voluntari	exposicions	Convertit
R	d'investigació	contemporani	mitjan	tot	de	segle	seguint	la	XIX.	la	Generalitat	La	referència
S	potències	i,	exposi-tius	industrialitzades	final-ment,	de	va	l'obertura	la	suposar	al	ciutat	per
T	la	xoc	de	Fundació	dramàtic	l'Art	Joan	de	Contemporani	Miró,	la	Alexandre	el
U	infor-mació	la	de	d'una	Fundació	"centre".	manera	Tàpies	Ja	especí-fica	i	en	sobre
V	de	especial-ment,	de	la	sobre	Barce-lona	dècada	els	i	de	artistes	neix	profund
W	compen-sar	tota	fan	unes	creati-vitat	del	certes	que	Centre	dificièn-cies	va	d'Art	patents
X	idoni	la	política	per	ciutat,	d'ober-tura	a	a	a	la	fi	l'exterior	difusió
Y	darrera	de	entitat	dels	la	especí-fica.	anys	perfecta	Les	setanta	simbiosi	linies	el
Z													

Fig.2 : Groupe « Nouvelle mesure », *Œuvre 5*, 1995. Extrait d'une étape de la transformation du texte catalan dans la première partie de l'œuvre.

trembler. À la fin, il ne reste plus que cinq mots dans la première partie de l'œuvre, qui affiche donc au milieu d'une page blanche : « *aleshores, generació d'investigació, Barcelona Fundació* » (la rime interne en -ació est le fruit du hasard). Quant au traitement des photographies d'identité, il aboutit à un élégant camaïeu de cinq cases grisées, mainte-

nues, contrairement aux cinq mots de la première partie, dans la grille qui leur a donné le jour, curieusement dépouillée en cette ultime étape des repères d'abscisse et d'ordonnée qui ont permis son fonctionnement (Fig. 3) : il s'agit sans doute d'un traitement formaliste et sensuel qui a été réservé à l'image parce qu'il aurait juré avec la

rigueur conceptuelle de la première partie...

Cette œuvre révèle clairement le fossé qui sépare la réalité de l'art de son commentaire et de son institutionnalisation : artistes et commissaires s'ignorent totalement, chacun menant sa barque en autarcie, sans chercher à comprendre l'autre, mais dans la meilleure entente économique et bureaucratique qui soit. Dans le catalogue de *Magiciens de la Terre*, Gu Dexin, dont le laconisme est légendaire, s'était fendu, à la demande des organisateurs, d'une définition de l'art qui s'applique très bien à cette œuvre postérieure de quelques années : « L'art, c'est ce qui est tiré de l'expérience d'une recherche de plaisir dans des activités très compliquées ». Cette définition, qui articule l'obtention d'un plaisir indéterminé à l'acquiescement d'un prix substantiel, est purement morale et ne fait pas l'ombre d'une allusion à une quelconque dimension sociologique, historique, identitaire ou politique, alors que ces questions jouaient un rôle majeur dans la conception de cette exposition

– mais elle ne fait pas davantage allusion à une quelconque dimension « formelle », visuelle ou esthétique de l'œuvre. L'*Œuvre 5* constitue un déni absolu et définitif des questions identitaires survolées plus que traitées par les organisateurs dans leurs présentations, mais aussi un déni de toute prétention à l'identification de l'artiste lui-même dans son œuvre : il n'est qu'à voir à quel magma dérisoire sont réduites les photographies « d'identité » des artistes. Et pourtant, la réalisation de cette œuvre, ni « identitaire » ni « formelle » dans toute sa sécheresse, a procuré du plaisir aux artistes, c'était même son seul but, et elle en a procuré justement parce que l'œuvre résultait d'un jeu

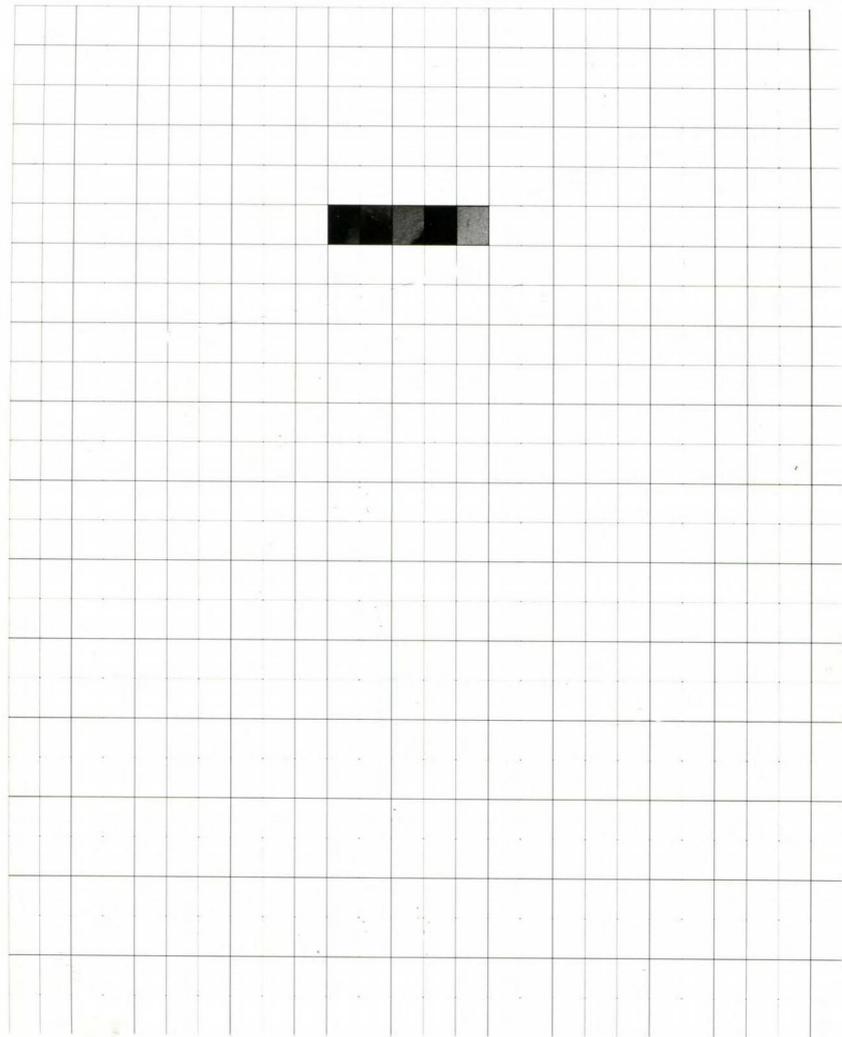


Fig.3 : Groupe « Nouvelle mesure », *Œuvre 5*, 1995. Aboutissement de la transformation des trois photographies d'identité des artistes dans la deuxième partie de l'œuvre.

de règles absurdes en ce qu'elles n'avaient d'autre fin qu'elles-mêmes. Un plaisir spécifiquement artistique, donc.

Dans le fond, il n'y a rien de nouveau dans une telle démarche, rigoureusement équivalente à celle des « rassemblements élégants » au cours desquels les lettrés réalisaient leurs œuvres en commun, souvent après s'être liés par des contraintes arbitraires. Il est rigoureusement impossible d'enfermer les œuvres d'art lettré ou d'art contemporain chinois dans une opposition entre formalisme et identité, quand le jeu critique constitutif de toute œuvre a toujours pioché librement et sans exclusive dans l'arsenal de l'une comme de l'autre, mais jamais dans l'esprit de réaliser un travail léché ou

de défendre une position, comme l'ont toujours fait les avatars académiques qui sont leur repoussoir, de la peinture de cour au réalisme socialiste, toujours beaux et formalistes, toujours militants et identitaires, simultanément et positivement. Mais les institutions du monde de l'art persistent à ignorer ce mécanisme purement artistique au profit de dichotomies faciles, si bien qu'elles ne trouvent rien à dire face aux œuvres qui aient un véritable rapport avec elles. Or, malheureusement, elles sont tenues de dire. Que dire, donc, si ce n'est la seule chose qu'elles sachent dire, à savoir raconter une histoire, souvent la leur, qu'elles croiront sans cesse retrouver dans l'histoire des autres, les niant *ipso facto* et les privant de leur identité jusque sur le terrain même de l'identité, loin de l'art ? À cet égard, ce catalogue catalan est plus éloquent qu'il n'y paraît.

Frédéric LE GOURIÉREC