

## L'art contemporain chinois, entre métissage créatif et globalisation

Que restera-t-il de la diversité des cultures si elles ne se renouvellent pas ? Il est de bon aloi de prendre le contre-pied des craintes formulées à cet égard. Et bon nombre d'anthropologues de défendre que, malgré les évidences, l'humanité est une immense machine à fabriquer de la différence, que nous sommes bien loin d'une uniformisation culturelle du monde et que toutes les inquiétudes nourries à cet égard sont réactionnaires<sup>1</sup>. Le débat est compliqué, la culture n'est pas seulement la démultiplication infinie des objets de consommation, des possibilités de réalisation personnelle, elle forme un tout, où tout s'agence, interagit, s'organise, prend sens, évolue sur le temps long, jusqu'à avoir structuré, au fil des siècles, des ensembles holistes, forts, cohérents, coercitifs, repérables, profondément différents les uns des autres. Qu'en restera-t-il après le laminage de la mondialisation, dans quelques années, alors que le mouvement s'accélère de façon exponentielle, progresse en vitesse et en puissance ? Et que devient l'art face à la globalisation ? Dans ses formes contemporaines, il est à l'avant-garde des mouvements profonds de la société, un prisme au travers duquel on peut voir les rapports de force en présence, jusqu'à esquisser une réflexion sur les enjeux qu'il recouvre. L'art contemporain chinois nous en offre un bel exemple, dans la mesure où il émane d'une civilisation restée des siècles durant fermée sur elle-même. Face à la constante homogénéisation des modes de vie à échelle mondiale, la question est moins de savoir si les artistes avec une biographie chinoise produisent encore des œuvres aux spécificités chinoises, que de comprendre par quels dispositifs ils ont été progressivement intégrés au système de l'art contemporain mondialisé. Au plan de la méthode, il convient d'adopter une

approche constructiviste, au sens où l'entend Bruno Latour, quand il montre, à propos de la recherche scientifique, que la vérité est construite, qu'elle mobilise des institutions, des réseaux d'acteurs qui vont lui permettre de s'imposer à tous comme une évidence<sup>2</sup>. Et cela vaut sans doute davantage encore pour l'art. Sans entrer dans la boîte noire, celle des débats sur le jugement esthétique, il importe de s'intéresser à une question essentielle, celle des processus et des institutions par lesquels se construit l'art contemporain légitime. Pour cela, nous nous efforcerons de mettre en évidence les réseaux invisibles que tissent entre eux les musées, les foires, les galeries, les collections privées, par lesquels circulent l'art et les artistes contemporains chinois. Nous y ajouterons, quand cela est possible, le point de vue de quelques-uns des protagonistes. Entre métissage et assimilation, l'issue est encore incertaine, le débat reste ouvert et l'art contemporain chinois nous offre une belle opportunité d'y contribuer.

### Une « assimilation artistique » ?

L'art contemporain chinois est né après la révolution culturelle, en rupture complète avec une tradition séculaire de l'art classique chinois enseigné alors dans les écoles académiques de la Chine populaire. Il s'est développé dans les années 1980 en surfant sur la vague de sympathie mondiale qui a suivi la répression de la place de Tiananmen. Au début, les commissaires d'exposition et autres experts internationaux, avaient l'habitude d'aller faire leur marché dans les *hutong* de Pékin. Le

2. Bruno LATOUR, *La Science en action. Introduction à la sociologie des sciences*, Paris, La Découverte, 1989 ; « Les vues de l'esprit, une introduction à l'anthropologie des sciences et des techniques », texte cité dans *Sciences de l'information et de la communication, textes essentiels* sous la direction de Daniel BOUGNOUX, Paris, Larousse, 1993.

1. Paul RASSE, « La diversité des cultures en question », *Hermès*, n° 51, Éditions CNRS, 2008, p. 5-49.

mouvement, collectif au départ, sans doute plus cynique que critique à l'égard des pouvoirs en place, exprimait la soif de liberté et d'ouverture au monde. Et puis, une sélection s'est opérée. Le mouvement s'est individualisé au fur et à mesure que les artistes, pour la plupart très jeunes, ont commencé à être connus, à voyager à l'étranger et, pour certains d'entre eux, à devenir célèbres.

En 2003, le *Guangdong Museum of Art*, le musée d'art contemporain de Canton, réunissait 120 artistes pour une rétrospective de l'art contemporain chinois des dix dernières années. Les experts japonais, américains, français, allemands ou anglais, invités pour un symposium international pendant l'exposition, étaient tous d'accord pour reconnaître le très bon niveau et la représentativité des choix opérés par les commissaires, sous la direction de Wu Jung, un Chinois, professeur à Harvard, et bien sûr, sur la qualité du travail fourni par les artistes. Mais que pouvait-on y voir, au-delà de la subjectivité, de l'émotion, du jugement esthétique ? On y retrouvait des déclinaisons de ce que l'on a l'habitude de voir ailleurs dans les grands musées européens ou nord-américains, l'art contemporain en train de se faire, certes, mais aussi l'art phagocyté par la mondialisation. « Finalement [...] » conclut Wu Hung à propos des artistes, « ils étaient aussi profondément globalisés<sup>1</sup> ». La plupart des œuvres présentées sont de l'art vidéo, des performances, des *happenings*, du *net art*, du *body art*, des photos d'art, des sculptures et parfois des tableaux, entre installation, *ready-made* et *art conceptuel*. Elles ont été réalisées par des Chinois, mais auraient tout aussi bien pu être fabriquées et exposées par des artistes contemporains européens ou nord-américains. Certaines œuvres, peut-être la moitié ou le tiers d'entre elles, traitaient de la Chine, dans le sens où l'on y voyait des Chinois, des situations

1. Traduit de l'anglais : « *finally [...] they were also thoroughly globalised* », Wu Hung, Introduction, dans *The first Guangzhou Triennial, Reinterpretation: A decade of Experimental Chinese Art, 1990-2000*, Éditions *Guangdong Museum of Art*, 2002, p. 17. L'exposition s'est terminée le 19 janvier 2003. Il en reste la trace dans l'imposant catalogue réalisé à cette occasion sous la direction du professeur Wu Hung.

ou des éléments de la culture chinoise, comme par exemple de la calligraphie, ou des références à la révolution. Cependant, que l'on ne s'y trompe pas, le signe est chinois, mais la langue est celle de l'art contemporain, et lui ne se fait pas en Chine. Le vocabulaire est peut-être chinois, mais la structure du langage, le sens qui découle de l'organisation des mots dans la phrase se fabrique dans les grandes métropoles européennes et nord-américaines. La globalisation, ce n'est pas seulement la *World Culture* de Mickey ou de *McDonald's*, c'est aussi la culture des élites du monde. Canton avait déjà son parc d'attractions et de nombreux *fast food*, la ville a maintenant son musée et sa foire d'art contemporain. C'est un peu la même conclusion à laquelle parviennent les commissaires d'exposition Matthias Frehner (directeur du *Kunstmuseum Bern*) et Christoph Heinrich (ancien directeur du département d'art contemporain de la *Hamburger Kunsthalle*) dans le catalogue accompagnant la grande exposition itinérante *Mahjong – Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg* [*Mahjong – Art contemporain chinois issu de la collection Sigg*]<sup>2</sup> :

Les artistes chinois se sont rapidement insérés sur la scène internationale de l'art et ont recouru avec virtuosité aux médias, techniques et formes d'expression développés en Occident<sup>3</sup>.

2. L'exposition s'est déroulée au *Kunstmuseum Bern* du 13 juin au 16 octobre 2005 et à la *Hamburger Kunsthalle* du 14 septembre 2006 au 18 février 2007.

3. Matthias FREHNER et Christoph HEINRICH, traduit de l'allemand, catalogue de l'exposition *Mahjong – Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg* [*Mahjong – Art contemporain chinois issu de la collection Sigg*], Ostfildern, Hatje Cantz, 2005, p. 10. Avec des contributions de Weiwei Ai, Bories Estelle, Boyi Feng, Fibicher Bernd, Frehner Matthias, Heinrich Christoph, Hanru Hou, Xianting Li, Li Pi et Sigg Uli. Ce vaste catalogue de 360 pages, qualifié par Matthias Frehner et Christoph Heinrich d'« ouvrage de référence pour tous ceux qui se consacrent à l'art contemporain chinois » comprend une interview avec le collectionneur Uli Sigg, des écrits des commissaires d'exposition, des explications et des analyses individuelles des œuvres, ainsi qu'une présentation générale du développement socio-politique et artistique de la Chine de ces trois dernières décennies.

L'art contemporain chinois est paradoxal. D'un côté, ses auteurs ont recours de manière récurrente à des éléments propres à la culture chinoise, et de l'autre, ils produisent un genre d'œuvres typique dans le monde de l'art contemporain occidental. Ce paradoxe a fait le succès de la création plastique chinoise. Prenons Wang Guangyi, l'un des plasticiens chinois les plus célèbres et sans doute des plus significatifs, fondateur du mouvement *Political Pop Art*, dans lequel il parodie la peinture de propagande chinoise en la métissant avec les principes du *Pop Art* américain. Il a exposé dans les plus grandes galeries et musées d'art contemporain du monde, de Paris à Hong Kong, en passant par São Paulo et New York. Ses tableaux ont un air de déjà vu, puisqu'ils rappellent fortement l'esthétique du *Pop Art* américain quand ils n'y renvoient pas explicitement, cependant ils possèdent leur spécificité en raison de leurs références à la peinture de propagande chinoise. Pour ne citer qu'un exemple particulièrement marquant, l'œuvre s'inscrivant dans la *Great Criticism Series*, représentant trois catégories de personnages emblématiques du Maoïsme – un soldat, un travailleur et un mineur – et comportant les célèbres termes *Campbell's Soup – Tomato*<sup>1</sup>, combine l'imagerie des affiches de l'Art Socialiste durant la Révolution Culturelle avec celle du consumérisme de l'ouest utilisée par Warhol. Et cela constitue un bel exemple du métissage créatif de la mondialisation que bon nombre d'anthropologues encensent<sup>2</sup>. Mais en contre-fond se dessinent les jeux du pouvoir, le réseau des acteurs où se prennent les décisions, et qui, finalement, tient les rennes esthétiques de l'art contemporain.

Les experts et décideurs de la scène artistique internationale sont tout à fait conscients de l'aspect « familier » de la peinture chinoise contemporaine, rassurante qu'elle est de jouer avec les codes connus de l'esthétique, mais ils ont également reconnu dans ces œuvres une

démarche à proprement parler « chinoise », qui distingue les créations de celles du passé. Artistes et décideurs s'entendent, sans concertation, comme par évidence, et certainement avec un peu d'humour et suffisamment de recul, sur une démarche qui se caractérise à la fois par son caractère coutumier et son côté inédit :

L'art avant-gardiste chinois doit avant tout être considéré avec, en arrière-plan, les énormes bouleversements sociaux et économiques, que le pays a traversés ; de nombreuses œuvres reflètent en particulier la tension entre les idéaux socialistes, officiellement toujours en vigueur, et le consumérisme rendu possible grâce aux réformes capitalistes<sup>3</sup>.

En créant des œuvres qui ressemblent à la production plastique occidentale, les avant-gardistes chinois, les artistes de l'*Art expérimental chinois* ou du *Nouvel Art chinois* manifestent une capacité d'« assimilation artistique ». De la même manière que les premières générations d'immigrés tentent de s'approprier au mieux la langue, la culture et le mode de vie du pays d'accueil, les artistes de la scène contemporaine chinoise ont recours aux codes universels de représentation dans l'art contemporain, au langage invisible, mais reconnu de tous dans l'univers de la création plastique dominée par l'Occident et singulièrement par les États-Unis. Néanmoins, en maintenant dans leurs créations des éléments propres à la culture d'origine et surtout en faisant le choix de rester vivre en Chine et ainsi de représenter le pays, les plasticiens contemporains chinois se distinguent délibérément du *mainstream* cosmopolite, qui vit et travaille entre Paris, New York, Londres et Berlin.

L'artiste Ai Weiwei en est un exemple représentatif. Célébré par les acteurs des grandes institutions artistiques occidentales, Ai Weiwei – classé 41<sup>e</sup> sur 100 des artistes les plus renommés en 2014 par *Artfacts* – propose des performances et installations alliant objets de la culture traditionnelle chinoise et esthétique de l'art contemporain occidental. Connu pour son *happening* de 1995, durant

1. Cf. <[http://www.ravenclart.com/upimg/artwork/auction\\_12/127.jpg](http://www.ravenclart.com/upimg/artwork/auction_12/127.jpg)>, consulté le 14 mars 2015.

2. Paul RASSE, « La diversité culturelle en question », dans *Les Essentiels d'Hermès*, Éditions CNRS, 2013.

3. Matthias FREHNER et Christoph HEINRICH, catalogue de l'exposition *Mahjong*, *op. cit.*, p. 10.

lequel il a laissé tomber et donc se briser un vase datant de la dynastie Han, ou pour son installation fragile à la *Documenta* de Cassel, en septembre 2007, constituée de portes et de fenêtres chinoises anciennes en bois, qui se sont effondrées durant la période d'exposition, Ai Weiwei exprime à travers son œuvre une vive critique du système politique chinois. Arrêté et incarcéré en Chine pendant de longs mois, l'artiste a toutefois choisi de continuer à vivre et travailler dans son pays d'origine et d'être, avec sa démarche et sa production artistique, le représentant de son pays. Cette attitude est à l'image du caractère paradoxal de l'art contemporain chinois et du difficile positionnement des artistes du pays : entre adaptation et contestation du pouvoir politique en place.

### Regard sur le pouvoir esthétique à travers le prisme de l'art contemporain chinois

L'art contemporain chinois doit sa reconnaissance comme genre non seulement aux comptes rendus publiés par la presse américaine généraliste et celle spécialisée en art dans les années 1990<sup>1</sup>, mais encore à l'achat d'œuvres d'art contemporain chinois par des collectionneurs occidentaux, ainsi qu'aux nombreuses expositions qui lui ont été consacrées dans les musées<sup>2</sup> et galeries<sup>3</sup> de prestige et les biennales et foires d'art<sup>4</sup> de renom. Les

Belges Guy et Myriam Ullens, ainsi que le Suisse Uli Sigg, sont, dans leur catégorie, considérés comme les plus fervents collectionneurs des œuvres d'art contemporain chinois. Leurs collections constituées à partir des années 1980/90 comprennent des œuvres allant du tableau à la vidéo, en passant par la photographie et l'installation. Guy Ullens a même créé une institution culturelle privée à but non lucratif en Chine, pour exposer sa collection : le *Ullens Center for Contemporary Art (UCCA)* à Pékin. En choisissant d'implanter son établissement en Chine, le collectionneur témoigne de sa volonté de maintenir une partie de la production culturelle chinoise qu'il possède, dans son pays d'origine. La légitimation s'est faite dans les pays occidentaux, mais pour affirmer la provenance et l'identité chinoise des œuvres, le collectionneur s'est engagé à édifier un temple de l'art contemporain chinois en Chine.

L'exposition *Mahjong*, quant à elle, a réuni les travaux les plus représentatifs de l'art contemporain chinois détenus par Uli Sigg<sup>5</sup>. Dans l'exposition étaient présentées les œuvres d'artistes tels que Geng Jianyi, Sun Guoqi et Zhang Hongzhan, Liu Wei, Sun Yuan, Pak Yong Chol, Shi Guorui, Lu Hao ou encore Wang Xingwei. Parmi les travaux exposés figurait même un portrait du collectionneur, réalisé par Zhou Tiehai, mettant ainsi en avant la position centrale des collectionneurs dans la légitimation de l'art contemporain. Cette « expo-événement » témoigne à la fois de la reconnaissance dont bénéficie la création contemporaine chinoise par les grandes institutions muséales occidentales et de l'approbation des choix esthétiques opérés par un collectionneur. Comme le décrivent les commissaires d'exposition Matthias Frehner et Christoph Heinrich :

Il s'agit d'une collection d'art contemporain chinois, dont l'ampleur et le niveau sont jusqu'ici restés inégalés. Harald Szeemann [le commissaire d'exposition], qui a fortement contribué à la diffusion de l'avant-garde chinoise en Occident à travers l'intégration de nombreux

1. Cf. HOU Hanru, « Le Plaisir du Texte : *Zen and the Art of Contemporary China* », *Flash Art*, vol. 26, n° 173, nov. - déc. 1993, p. 64-65, et Andrew SOLOMON, « *Their Irony, Humor (and Art) Can Save China* » [Leur ironie, humour (et art) peut sauver la Chine], *New York Times Magazine*, 19 décembre 1993.

2. Cf. les expositions *Mao Goes Pop, China Post-89* au *Museum of Contemporary Art* de Sydney, du 02 juin au 15 août 1993, *Silent Energy* au musée *Modern Art Oxford*, en 1993, et *Mahjong – Chinesische Gegenwartskunst aus der Sammlung Sigg* [Mahjong. Art contemporain chinois issu de la collection Sigg] au *Kunstmuseum Bern*, du 13 juin au 16 octobre 2005, et à la *Kunsthalle* d'Hambourg, du 14 septembre 2006 au 18 février 2007.

3. Cf. l'exposition *New Art from China, Post-1989*, qui s'est déroulée à la galerie *Marlborough Fine Art* de Londres en 1993.

4. Cf. *The First Asia-Pacific Triennial of Contemporary Art*

à la *Queensland Art Gallery – Gallery of Modern Art* de Brisbane, du 17 septembre au 05 décembre 1993 et *Passaggio ad Oriente*, à la *45<sup>e</sup> Biennale de Venise*, en 1993.

5. Cf. catalogue de l'exposition *Mahjong*, *op. cit.*

artistes chinois lors de la Biennale de Venise en 1999, s'est beaucoup reposé sur les connaissances d'Uli Sigg, ainsi que sur les prêts issus de sa collection. La réception de l'art contemporain chinois en Occident est ainsi en grande partie déterminée par le collectionneur Sigg et sa capacité avérée de jugement de la qualité<sup>1</sup>.

Par-delà, l'exposition *Mahjong* illustre l'interdépendance des différents acteurs du monde de l'art contemporain entre eux, autrement dit que chacun, artiste, collectionneur, commissaire d'exposition, directeur d'institution muséale, fait partie d'un réseau de légitimation et que ses choix ne peuvent véritablement être imposés que grâce à leur acceptation par les représentants des autres structures artistiques.

L'art chinois contemporain légitimé, quant à lui, se caractérise par son respect des habitudes esthétiques occidentales. Les œuvres ne divergent pas vraiment de ce que l'on avait l'habitude de voir déjà. Et la reconnaissance des artistes s'est faite en Occident. En considérant l'exemple des artistes exposés à la biennale rétrospective de Guangzhou (Canton) en 2003, on peut voir que tous sont nés en Chine, ont fait des études dans les universités et les écoles d'art des grandes métropoles du pays, mais leur consécration s'est faite en Occident. En lisant leurs biographies, et la liste des grandes expositions collectives qui leur sont consacrées, on peut voir scintiller la constellation des villes et des grandes institutions qui, toutes ensemble, font l'art contemporain chinois. Citons le SFMOMA, à San Francisco, l'*Institute of Contemporary Art* à Londres ou encore les biennales d'art contemporain de Lyon, Venise et Melbourne. Ainsi peut-on dessiner une carte mondiale des lieux d'autorité où se forment les canons esthétiques de l'art contemporain.

1. Matthias FREHNER et Christoph HEINRICH, traduit de l'allemand, catalogue de l'exposition *Mahjong*, op. cit., p. 10.

## Un dispositif silencieux, mais puissant et incontournable

Le *Chinese Avant Garde Art*, l'*Experimental Chinese Art*, le *New Chinese Art*, ainsi qu'on l'appelle un peu partout, ne se fabrique donc pas en Chine, mais dans tous les lieux institutionnels qui invitent, exposent et font circuler un panel d'artistes chinois soigneusement sélectionnés. Citons encore l'exposition que le *Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain* de Nice (MAMAC) a consacrée à Cai Guo-Qiang<sup>2</sup>, l'un des artistes contemporains chinois les plus demandés. Les œuvres présentées manifestent presque toutes un fort lien avec l'histoire, l'identité ou la tradition de la région d'accueil, comme en témoignent les travaux réalisés sur place, intitulés *Travels in the Mediterranean* [Voyages en Méditerranée] : un dessin à la poudre à canon et un bassin composé d'eau et d'huile d'olive. Que Cai Guo-Qiang ait été sélectionné par le MAMAC pour une exposition individuelle n'est pas une coïncidence. Parmi les plasticiens contemporains chinois – et comme le révèlent les classements d'artistes, dont le but est de mesurer la résonance que connaissent les créateurs actuels auprès des connaisseurs – Cai Guo-Qiang figure parmi les plus demandés. C'est à lui qu'en 2009 ont été vouées, en comparaison avec ses collègues chinois, le plus grand nombre d'expositions monographiques dans des musées de renommée internationale à travers le monde<sup>3</sup>. Ses œuvres ont été le plus fréquemment intégrées dans des expositions collectives d'importance<sup>4</sup>, ont fait l'objet

2. L'exposition *Cai Guo-Qiang* s'est déroulée au Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain (MAMAC) de Nice, du 12 juin 2010 au 9 janvier 2011.

3. Notamment *Cai Guo-Qiang – Fallen Blossoms*, au *Philadelphia Museum of Art* ; *Hanging Out in the Museum* au *Taipei Fine Arts Museum* et *Cai Guo-Qiang – Je veux croire* au *Museo Guggenheim de Arte Moderno y Contemporáneo* de Bilbao.

4. Notamment dans la *4th Echigo-Tsumari Art Triennial 2009* à Niigata-ken, *Hellwach gegenwärtig* au MARTa de Herford (18 juillet au 13 septembre 2009), *In-finitum* au *Palazzo Fortuny* de Venise (6 juin au 15 novembre 2009), et *The China Project* à la *Queensland Art Gallery/Gallery of Modern Art* de Brisbane (28 mars au 28 juin 2009).

d'acquisitions par des musées réputés<sup>1</sup>, et enfin, c'est à lui qu'a été consacré le plus grand nombre d'articles dans des magazines d'art de prestige<sup>2</sup>. En exposant les œuvres de Cai Guo-Qiang, le musée niçois ne prend pas de risque. Qui lui reprochera de célébrer l'un des créateurs les plus demandés du moment ? En montrant les travaux d'un artiste légitimé, il ne peut que gagner en notoriété.

Les artistes savent bien d'ailleurs, que pour être invités, sortir et voyager, leur création doit se situer à l'intérieur du cadre esthétique général fixé par les institutions et décliné à l'infini dans les lieux d'exposition. En décembre 2004, le collectionneur Uli Sigg a adressé un court texte autour de l'art contemporain chinois, suivi de cinq questions, à 37 artistes chinois, qui, plus tard, participeront tous à l'exposition *Mahjong*. Dans le catalogue de l'exposition sont retranscrits ce regard porté sur la culture et la création contemporaine chinoise, ainsi que les cinq questions et les réponses de chacun des artistes<sup>3</sup>. D'après Uli Sigg, la disposition, en Chine, au cours des 25 dernières années, à adopter des idées, des concepts et des produits occidentaux, a produit une culture contemporaine qui modifie, voire ignore totalement certaines des valeurs et traditions considérées comme typiquement chinoises. Si bien que, les artistes contemporains chinois auraient de

nombreux points communs avec les créateurs occidentaux :

Tous vivent dans un monde moderne urbain et se consacrent par-là aux mêmes questions qui sont liées à ce mode de vie spécifique. Ils disposent des mêmes informations – auxquelles ils ont accès à tout moment – sur l'art issu de tous les continents, ils voyagent et deviennent inévitablement une partie de ce système global de l'art, qui forme de plus en plus autant les œuvres d'art que les carrières d'artistes<sup>4</sup>.

À la première question que pose le collectionneur, à savoir s'il existe dans les œuvres d'artistes chinois des particularités qui les différencient du *mainstream* global et que l'on pourrait ainsi qualifier de typiquement chinoises, les artistes Sun Yuan et Peng Yu répondent que « L'art contemporain chinois peut aussi être qualifié d'art contemporain occidental à prégnance chinoise<sup>5</sup> ». Shi Jinsong, pour sa part, reconnaît : « Bien sûr je cultive du point de vue de la construction une forme de représentation chinoise, même si, en apparence, l'œuvre ne manifeste aucune, pour ainsi dire, caractéristique chinoise<sup>6</sup> ». Luo Brothers, quant à lui, affirme sans détour : « L'art contemporain chinois est un clone de l'art occidental. C'est seulement parce qu'il a été créé par des Chinois qu'il est typiquement chinois<sup>7</sup> ».

Dans la deuxième question, Uli Sigg demande aux artistes si, en vivant en Chine ou en ayant vécu en Chine, ils ont des préoccupations différentes, une perception différente, un autre langage visuel et des sensibilités autres. Lu Hao répond :

En particulier dans les grandes villes, l'environnement quotidien de la société chinoise actuelle se distingue à peine de celui dans d'autres pays. De même, les artistes chinois ne sont pas différents d'autres artistes<sup>8</sup>.

Sun Yuan et Peng Yu rajoutent :

Il ne faut pas oublier que l'ombre de l'art contemporain occidental fait partie du paysage duquel a émergé l'art

1. En 2010, Cai Guo-Qiang est représenté dans 31 collections publiques dans 15 pays.

2. À défaut d'articles consacrés à Cai Guo-Qiang en 2009, on peut citer des parutions antérieures et postérieures, notamment Roberta SMITH, « Cars and Gunpowder and Plenty of Noise » [Voitures et poudre à canon et beaucoup de bruit], *The New York Times*, 22 février 2008. Disponible en ligne : <[http://www.nytimes.com/2008/02/22/arts/design/22cai.html?pagewanted=all&\\_r=0](http://www.nytimes.com/2008/02/22/arts/design/22cai.html?pagewanted=all&_r=0)>, consulté le 14 mars 2015 ; Magdalena KRÖNER, « Cai Guo-Qiang. Die Leute sehnen sich nach Romantik, Mut und Wagemut » [Cai Guo-Qiang. Les gens aspirent au romantisme, au courage et à l'audace], *Kunstforum International*, tome 189, 2008, p. 176 ; et Germano CELANT, « Germano Celant Interviews Cai Guo Qiang », *Art in America*, 28 juillet 2010, <<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/interviews/germano-celant-interviews-cai-guo-qiang/>>, consulté le 14 mars 2015.

3. Cf. catalogue de l'exposition *Mahjong*, *op. cit.*, p. 51-57.

4. Voir dans le catalogue le propos de Uli Sigg, *Ibid.*, p. 51.

5. Sun Yuan et Peng Yu, *Ibid.*, p. 53.

6. Shi Jinsong, *Ibid.*, p. 54.

7. Luo Brothers, *Ibid.*, p. 53.

8. Lu Hao, *Idem*.

contemporain chinois. [...] En même temps, le marché de l'art, qui impose certaines exigences à l'art contemporain chinois, joue un rôle majeur, et ce marché de l'art est évidemment également occidental<sup>1</sup>.

Yang Shaobin estime que nous sommes face à :

Une uniformisation globale, qui influence le quotidien de toutes les populations » et que « dans un État qui s'ouvre au monde extérieur, une authenticité peut à peine être conservée<sup>2</sup>.

À la troisième question, celle de savoir, si différences il y a, si elles se maintiendront à l'avenir, Weng Fen déclare :

Dans le cadre de la mondialisation, les problèmes de la Chine ne sont plus seulement des problèmes chinois. Ils ont des répercussions sur le monde entier, de même que l'environnement global se répercute fortement sur la Chine. Les questions qui seront traitées à l'avenir, seront probablement des questions d'intérêt global, et les artistes chinois se démarqueront uniquement par leur mode d'expression<sup>3</sup>.

Zhou Xiaohu, pour sa part, pense qu'« Il n'existe pas de différences majeures entre artistes chinois et occidentaux », l'important étant de « toujours créer de nouvelles formes d'art, de nouveaux concepts et de nouvelles règles de jeu<sup>4</sup> ».

Dans sa quatrième question, Uli Sigg demande aux artistes si, dans leurs propres travaux, ils font délibérément usage d'aspects typiquement chinois, si, au contraire, ils l'évitent volontairement, ou encore si cela ne joue tout simplement aucun rôle. Dong Wenshen note :

Je n'en fais pas consciemment usage et ne l'évite pas volontairement non plus. Pour moi, le typiquement chinois est sans importance<sup>5</sup>.

Qiu Xiaofei, quant à lui, déclare :

Mes œuvres sont uniquement des traces que le temps a laissées. Je fais usage de la période contemporaine pour reproduire mon temps passé. Est-ce typiquement chinois<sup>6</sup> ?

Pour Weng Fen :

Le typiquement chinois est sans importance. Ce qui compte est que nous vivons dans un grand monde globalisé, devant l'arrière-plan d'une longue histoire. D'elle nous pouvons tirer tous les motifs. Cela ne joue aucun rôle si quelqu'un vient de l'est ou de l'ouest. Ce qui m'intéresse uniquement c'est de savoir de quelle façon je peux illustrer de manière efficace ce que je veux dire<sup>7</sup>.

À la cinquième et dernière question du collectionneur, à savoir si tout ce trouble autour du typiquement chinois n'est pas tout simplement absurde, la majorité des artistes répond par l'affirmative. Weng Fen considère que cette thématique n'est qu'un marqueur de notre temps<sup>8</sup> et Yue Min Jun que :

L'expression art contemporain "chinois" existe seulement parce que nous avons connu, après une longue période d'isolement du monde extérieur, une soudaine ouverture<sup>9</sup>.

Enfin, Liu Rentao estime :

[...] qu'il n'est pas nécessaire d'accorder une trop grande importance aux particularismes chinois. [...] Le typiquement chinois a seulement été imposé comme concept par commodité, pour décrire un domaine, pour pouvoir discuter autour de quelque chose ou pour pouvoir lister des éléments<sup>10</sup>.

En somme, même si plusieurs des artistes interrogés reconnaissent se baser sur l'esthétique occidentale, ils ne décrivent pas en quoi le langage développé par l'art contemporain d'Occident leur semble plus pertinent. Les points de vue dévelop-

1. Sun Yuan et Peng Yu, *Ibid.*, p. 54.  
2. Yang Shaobin, *Ibid.*, p. 55.  
3. Weng Fen, *Ibid.*, p. 54.  
4. Zhou Xiaohu, *Ibid.*, p. 57.  
5. Dong Wenshen, *Ibid.*, p. 51.

6. Qiu Xiaofei, *Ibid.*, p. 53.  
7. Weng Fen, *Ibid.*, p. 54.  
8. *Idem.*  
9. Yue Min Jun, , catalogue de l'exposition *Mahjong*, *op. cit.*, p. 56.  
10. Liu Rentao, *Ibid.*, p. 53.

pés sur leurs propres créations restent relativement superficiels. On peut penser que cette posture, emprunte de retenue et délibérément diplomatique, vise à insérer leur production plastique, dans le paysage de l'art contemporain occidental. La démarche des plasticiens contemporains chinois, en rupture avec leur propres traditions picturales, relève d'une appropriation des codes de l'art contemporain légitimé à échelle internationale pour permettre à la production artistique du propre pays de trouver également sa place sur la scène de l'art.

Les artistes se doivent donc de créer des œuvres susceptibles de coïncider avec une esthétique contemporaine mondialisée. Mais plus que cela, le génie des grands artistes ne tient-il pas autant à leurs dons créatifs, qu'à leurs talents pour se faire reconnaître, qu'à leur capacité à avoir pu pénétrer le système institutionnel pour y exister, et faire légitimer leur création ? Il est bien difficile d'aller au-delà, de décrypter leurs parcours, la part due aux origines sociales, au milieu dans lequel ils ont grandi, aux écoles d'art qu'ils ont fréquentées, aux rencontres, aux opportunités qui leur ont été offertes, qu'ils ont suscitées et choisies au bon moment, à leur talent de créateur bien sûr qui a su tout à la fois s'inscrire dans une époque et s'en distinguer, mais aussi à leur environnement social, à leurs ambitions, leur égo, leur charisme, leurs sens des relations utiles, leur capacité de séduction, leur intuition, leur intelligence de la communication et bien d'autres qualités encore conjuguées dans une savante alchimie. Pour susciter l'attention des décideurs du monde de l'art, les artistes doivent se démarquer par leur originalité, leur singularité et leur côté transgressif, tout en respectant les codes et les canons esthétiques du moment. Ils doivent aussi, incontestablement, posséder des capacités communicationnelles et managériales, essentielles, pour se mettre en scène et gérer leur autopromotion de manière efficace<sup>1</sup>.

1. Cf. Fiona FRIEDMANN, *Faire carrière sur la scène de l'art contemporain : entre originalité de la création et stratégies d'autopromotion*, « Première partie : L'évolution du statut des praticiens de l'art », « Chapitre III : Le triomphe de la singularité au xx<sup>e</sup> siècle » et « Chapitre IV : Particularités et obligations de l'artiste contemporain » (« 6. La nécessité

Le dosage, l'agencement de ces talents, demeure, heureusement sans doute, indécodable, et déjà parce que les *stars* de l'art contemporain sont inaccessibles et se construisent un personnage bien loin de ce qu'elles sont ou plutôt de ce qu'elles auraient pu être en d'autres circonstances<sup>2</sup>.

### Un collège invisible

En tout état de cause, aucune institution, publique ou privée d'art contemporain, grande ou petite, n'est en mesure d'imposer des choix radicalement différents de ce que font les autres. Chacune doit tenir sa place, chacune regarde les autres et se sait regardée. Il faut accueillir des artistes reconnus, et les artistes reconnus sont forcément ceux que les meilleures d'entre elles exposent déjà, ceux qui circulent dans le réseau pour leurs propres qualités artistiques, mais aussi parce qu'ils sont formatés pour cela. Bien sûr, chaque événement, chaque exposition peut apporter sa parcelle d'innovation et même faire émerger des nouveaux talents. Mais cela doit se faire impérativement sans remettre en question la cohésion de l'ensemble par lequel tout tient. Dans le monde de l'art comme dans celui de

d'être innovant »), thèse de Doctorat en sciences de l'information et de la communication soutenue à l'Université de Nice-Sophia Antipolis en 2010.

2. Dans *L'Élite artiste*, Nathalie Heinich peine à décoder les règles d'un système de recrutement qui pourtant existe, dit-elle, car il permet la démarcation entre grands, moyens et médiocres artistes, si bien qu'au final l'opacité des règles accrédite les représentations d'une indexation de l'excellence sur le privilège de naissance que représente le don inné. De son côté, Pierre-Michel Menger relève l'indémêlable imbrication d'individualisme, de réseaux denses, de liens interindividuels et de multiples solutions d'intermédiation. Fiona Friedmann y ajoute encore la capacité à faire du *buzz*, l'obligation d'entretenir sans cesse des formes d'autopromotion, de communication événementielle (*Faire carrière sur la scène de l'art contemporain*, op. cit., p. 174 et p. 335). Et tous de conclure à l'inextricable piège que représente la singularité de l'artiste, l'obligation de se distinguer, de se démarquer des autres, et en même temps, de se faire reconnaître par l'institution (Nathalie HEINICH, *L'Élite artiste – excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, voir notamment p. 344 et p. 349 ; Pierre-Michel MENGER, *Portrait de l'artiste en travailleur – métamorphoses du capitalisme*, Paris, Seuil, 2002, voir notamment p. 46).

la science, personne ne possède la vérité s'il ne la partage avec les autres. Ensemble, les foires internationales, principalement occidentales, les plus célèbres galeries, les collections privées de milliardaires avisés, mais surtout les grands musées d'art contemporain constituent un « collège invisible », au sens où l'entendent les scientifiques et plus particulièrement les spécialistes de la bibliométrie, c'est-à-dire un réseau informel d'acteurs qui se citent et soutiennent les uns les autres, un réseau par lequel circulent les artistes reconnus. Ces derniers s'efforçant de consolider leur position et d'accroître leur notoriété, de progresser dans la hiérarchie institutionnelle en se faisant inviter dans des lieux toujours plus prestigieux. Ils y viennent indiscutablement avec un peu de la notoriété des précédents lieux par lesquels ils sont déjà passés, ainsi que le résume et l'égrène leur biographie affichée à l'entrée de l'exposition ou dans les catalogues et les dépliants qui l'accompagnent.

Car dans ce jeu, chaque lieu institutionnel doit lui aussi maintenir et développer sa réputation, affirmer son rayonnement en choisissant des artistes pour le moins consacrés par d'autres institutions de même niveau, ou mieux encore, en attirant des artistes plus célèbres, estampillés dans des réseaux plus prestigieux, mais en leur offrant, dans ce cas, davantage de place, de moyens et de visibilité. Bien sûr, d'autres éléments entrent en considération, comme le charisme, le talent, les réseaux de relations, l'acharnement, le bon goût, la clairvoyance, les compétences professionnelles des conservateurs et des commissaires d'exposition. Cependant, ces qualités, pour essentielles qu'elles soient, jouent à la marge, même si elles font la différence et pencher la balance vers le haut, pour permettre l'ascension de l'institution dans la hiérarchie des musées. Aucune institution, si prestigieuse soit-elle, n'est à elle seule en mesure d'imposer un artiste, pas plus que ne le sont les conservateurs ou les commissaires d'exposition, voire les collectionneurs, mais tous participent au jeu. Sauf exception et à la marge, elles ne peuvent faire mieux que ce que leur autorise leur réputation, les moyens dont elles disposent, leur classement dans la hiérarchie informelle et silencieuse des grands lieux où se fait l'art contemporain. De leur côté, dans une carrière bien menée, les

artistes doivent toujours eux aussi s'efforcer de progresser au sein de cette hiérarchie, et en tout cas, même s'il leur arrive de prêter des œuvres ici et là, de concentrer leurs efforts, de réserver le meilleur de leur création aux institutions les plus célèbres et gratifiantes possibles. En abîme, les propositions artistiques qui ne réussissent pas à pénétrer le système de légitimation ou qui y parviennent trop exceptionnellement et par des entrées trop éloignées du centre sont forcément déclassées ; d'autant plus déclassées que ce système hiérarchisé est plus mondial que jamais, étalé dans les médias qui s'arrachent les interviews des artistes les plus célèbres et n'ont pas une ligne pour tous les autres.

Le marché (les galeries, les foires, les maisons de ventes aux enchères) représente l'espace où se mesure et s'ajuste la cote des artistes au moyen de l'équivalent général, universel, qu'est leur monétarisation. Il est aussi la partie la plus lucrative du succès, car les musées achètent les créations à des tarifs bien inférieurs à ceux du marché tout en exigeant des artistes un investissement dans leur projet bien supérieur, à la mesure de la notoriété qu'ils vont, en échange, conférer à leur œuvre toute entière. Comme les grandes institutions financières, les grands musées assurent et rassurent le marché. Ils constituent un référentiel inaliénable, intemporel, symbolique, comme l'est l'or inaltérable des banques ; ils exposent, affichent, placent dans la lumière de grandes matrices esthétiques à partir desquelles les artistes déclinent leurs créations dans des formats moins éphémères et monumentaux, plus appropriés aux attentes et aux intérieurs des collectionneurs. À la sortie du système, les revues d'art, les banques de données accessibles sur Internet publient les cotes, les prix de vente, le classement des meilleurs d'entre eux<sup>1</sup>. Ainsi, par exemple, le *Kunstkompass* qui fait autorité, distingue et classe les 100 premiers artistes en fonction du nombre d'expositions monographiques ou collectives et du nombre d'œuvres achetées par les 200 plus

1. Voir aussi le portail *Artfacts.net* qui donne accès à une importante banque de données sur les artistes les plus connus. FIONA FRIEDMANN, *Faire carrière sur la scène de l'art contemporain*, op. cit., p. 223 et suivantes.

grands musées du monde, à quoi s'ajoute encore leur participation aux grandes expositions mondiales et le nombre d'articles qui leurs sont réservés dans les magazines d'art, tandis que le prix de vente de leurs réalisations sur les marchés privés ne joue qu'à la marge.

## Conclusion

En fin de compte, un réseau informel, un collège invisible, de quelques grandes institutions culturelles implantées dans les métropoles nord-américaines et européennes fait l'art contemporain. L'écrivain et essayiste Jean-Philippe Domecq considère que « L'histoire de l'art de cette période qu'on aura dite contemporaine » restera probablement celle où prévaut « le principe de la loi du plus fort, de l'Histoire est faite par les vainqueurs<sup>1</sup> ». Mais cela n'est pas vraiment nouveau, à toutes les époques de l'histoire, les élites fortunées et les représentants des institutions les plus influentes, ont imposé leurs choix et leurs goûts esthétiques, avec sans doute autant de virulence. La « période contemporaine » se distingue par la multiplication et l'élargissement des instances de légitimation. Outre les collectionneurs fortunés, les galeristes réputés et les commissaires-priseurs d'établissements de prestige, les conservateurs de musées de renom, les commissaires d'exposition en vogue, et à moindre niveau, les critiques d'art les plus célèbres, sont devenus – et cela progressivement depuis le XIX<sup>e</sup> siècle – les acteurs en position de faire émerger et circuler les plasticiens qui font l'art contemporain<sup>2</sup>. Et c'est bien cet art-là qui est patrimonialisé et sera transmis aux générations futures comme témoignage de la création plastique de notre époque.

Jean-Philippe Domecq estime également qu'il y a :

[...] risque de déperdition par dilution, lorsque des artistes d'Afrique du sud, d'Amérique latine, de Chine ou de Russie finissent par produire peu ou prou cet art contemporain uniformément planétaire qu'a répandu l'Occident en même temps que son modèle de communication et de globalisation économique<sup>3</sup>.

Le point est sans doute, pour l'instant encore, réducteur. Les formes artistiques chinoises, produites et reconnues ces dernières décennies, sont paradoxales, à l'articulation de deux civilisations. En effet, nous vivons dans une période fertile de métissage entre des cultures qui se sont distinguées pendant des siècles, isolées qu'elles étaient les unes des autres par la pauvreté des moyens de communication qu'elles s'efforçaient tant bien que mal de tisser entre elles<sup>4</sup>. La Chine représentait un des derniers grands ensembles restés relativement en marge des phénomènes de globalisation à l'œuvre ailleurs. Sa rencontre avec l'Occident aura produit un choc sur le plan de l'esthétique, dont témoigne la créativité de l'art contemporain chinois. On peut cependant craindre que cette dynamique ne s'épuise et conduise à une uniformisation culturelle, comme le pressentait déjà Lévi-Strauss au début des années 1950 :

Car ce jeu en commun dont résulte tout progrès, doit entraîner comme conséquence, à échéance plus ou moins brève, une homogénéisation des ressources de chaque joueur. Et si la diversité est une condition initiale, il faut reconnaître que les chances de gain deviennent d'autant plus faibles que la partie doit se prolonger<sup>5</sup>.

Pour maintenir la dynamique, explique-t-il, il faut contraindre toujours plus de sociétés, restées à l'écart, à entrer dans le jeu. Mais cette solution s'épuise progressivement avec la globalisation, et le brassage universel des cultures qu'elle entraîne.

Fiona FRIEDMANN et Paul RASSE

1. Jean-Philippe DOMEQ, *Une nouvelle introduction à l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 2004, p. 255.

2. Cf. Fiona FRIEDMANN, *Faire carrière sur la scène de l'art contemporain*, *op. cit.*, « Chapitre V : Les acteurs participant à la reconnaissance des artistes » dans « Première partie : L'évolution du statut des praticiens de l'art » ; Alain QUEMIN, *L'Art contemporain international : entre les institutions et le marché*, Nîmes, Jacqueline Chambon, Artprice, 2002.

3. Jean-Philippe DOMEQ, *Une nouvelle introduction à l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 23-24.

4. Paul RASSE, *La Rencontre des mondes - diversité culturelle et communication*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 202 et suivantes.

5. Claude LÉVI-STRAUSS, *Race et histoire*, Paris, Unesco, Folio Essais, 1952, p. 79.