

LA DISSOLUTION DE LA PEINTURE ET DE LA CALLIGRAPHIE CHINOISE DANS LA PRATIQUE DE L'ART CONTEMPORAIN CHINOIS

Li Shiyan

Chercheuse à Langarts (Langages artistiques Asie-Occident)

RESUMÉ

Cet article traite essentiellement de la manière dont les artistes chinois, au lendemain de la Révolution culturelle, stimulés par l'art occidental dans ses formes les plus contemporaines, interrogent et renouvellent les formes traditionnelles de la peinture et de la calligraphie. On pourra y trouver une analyse d'un processus d'*éclatement* des pratiques scripturales et calligraphiques du lettré sous différents aspects : le *démembrement* de l'écriture et ses inventions, la *décomposition* de la technique calligraphique et la *dissociation* de l'ensemble des quatre trésors du lettré. Ces pratiques sont accompagnées d'emprunts à des formes d'expressions occidentales apparaissant comme des *catalyseurs* que les artistes chinois utilisent comme des moyens de transformer les expressions traditionnelles sans reprendre forcément avec elles le fil d'une histoire de l'art occidental et le sens singulier de son développement dans son contexte propre.

ABSTRACT

This article mainly deals with the way in which Chinese artists, in the aftermath of the Cultural Revolution, stimulated by Western art in its most contemporary forms, question and renew the traditional forms of painting and calligraphy. The book analyses the process of *breaking up* the scriptural and calligraphic practices of the scholar in various ways: the *dismemberment* of writing and its inventions, the *decomposition* of calligraphic technique and the *dissociation* of the "four treasures of the scholar". These practices are accompanied by borrowings from Western forms of expression, which appear as *catalysts* that Chinese artists use as a means of transforming traditional expressions without necessarily taking up with them the thread of a Western art history and the singular meaning of its development in its own context.

Lorsque l'article de Li Xiaoshan 李小山 intitulé « Mon avis sur la peinture chinoise contemporaine » est publié dans le *Zhongguo meishubao* 中国美术报 (*Journal des beaux-arts de Chine*) en 1985, l'ensemble des discussions autour de la phrase La peinture traditionnelle chinoise est à bout de ressources (*Zhongguohua yijing daole qiongtu molu de shibou* 中国画已经到了穷途末路的时候) soulève une tempête dans le milieu artistique et culturel. Le texte de Li Xiaoshan évoque non seulement un épuisement de la peinture traditionnelle chinoise face à l'arrivée massive de l'art moderne et contemporain de l'Occident, mais interroge ouvertement la culture chinoise lettrée qui semblait avoir su retrouver une « renaissance » après la Révolution culturelle. Le propos de Li Xiaoshan, on le sait, n'est pas nouveau, puisque la culture lettrée a été radicalement mise en cause dès la seconde moitié du XIXe siècle lorsque la relation avec l'Occident devint conflictuelle. Rééquilibrer le rapport de force entre la Chine et l'Occident pour que la pensée chinoise millénaire puisse trouver un nouveau souffle a toujours été la principale préoccupation des élites intellectuelles. Lorsque la Révolution culturelle touche à sa fin, l'ambition de restaurer et de faire revivre cette pensée devient une nécessité nationale ardente répondant à son effacement forcé et sa condamnation désastreuse. Cependant, cette « renaissance » de la pensée lettrée doit se confronter à nouveau au monde occidental. Ainsi, le problème le plus urgent à résoudre consiste à savoir comment construire une pensée nouvelle et efficace, capable de répondre à la force inéluctable de l'Occident qui, avec son système de pensée philosophique, son développement technique considérable, son projet d'une économie globale, etc. prétend désormais imposer son modèle au monde. En tout état de cause, l'art, en tant que pratique éclairée, ne peut échapper à ce problème lancinant.

Après la Révolution culturelle, le style réaliste et la peinture traditionnelle chinoise dominant l'ensemble de la scène picturale académique. Mais plutôt que d'évoquer le style réaliste critiqué pour la première fois par le peintre Wu Guanzhong 吴冠中 (1919-2010) qui propose de rechercher une « beauté abstraite » (*chouxiangmei* 抽象美), je voudrais parler ici du problème de la peinture traditionnelle chinoise soulevé par Li Xiaoshan. Ce dernier, dans son article, esquisse à grand trait l'histoire de cette peinture en concluant qu'aujourd'hui, la mission des artistes ne consiste plus à reprendre l'héritage des peintres modernes comme Liu Haisu 刘海粟 (1896-1994) ou Lin Fengmian 林风眠 (1900-1991), mais de mener un mouvement novateur, capable de « faire époque » (*huashidai* 划时代). Il s'agit, en effet, d'un moment où les jeunes artistes font connaissance avec l'art contemporain occidental et certains aspects, jusque-là ignorés, de la modernité du XXe siècle. On imagine aisément le bouleversement, le choc éprouvés par ces artistes. Ce choc est un catalyseur pour ceux qui aspirent profondément à combler le vide dû à la rupture causée par la Révolution, à rattraper le temps perdu pour réduire l'écart avec l'Occident. Si l'histoire de l'art occidental moderne et contemporain a elle-même subi des changements radicaux à cause de sa logique propre, on pense alors inévitablement que la Chine va rejoindre cette logique occidentale, puisque depuis les années 1910 les artistes ne cessent de s'approprier les découvertes de l'art occidental, qu'il soit classique ou moderne : Xu Beihong a pu concrétiser l'union de l'art et la science dans sa peinture, le fauvisme a pu être repris à travers la peinture de Liu Haisu, la « nécessité intérieure » de Kandinsky a été analysée et comparée avec le « souffle résonnance » (*qiyun shengdong* 气韵生动) par Feng Zikai... Un changement radical prolongeant cette longue histoire et n'ignorant cependant pas l'héritage de la peinture traditionnelle chinoise est devenu une nécessité qui pourrait, selon certains artistes, permettre de rejoindre l'art contemporain occidental pour fonder, en même temps, un art chinois inscrit dans l'âge contemporain. Je pense que c'est dans ce sens que l'on doit comprendre l'expression « faire époque », qui manifeste une volonté d'être

acteurs à part entière de la scène artistique, capables d'inventer de nouvelles formes, et de rivaliser avec l'art occidental.

Les artistes chinois ont deux atouts en main, d'un côté la richesse de la culture traditionnelle lettrée, de l'autre côté l'étude de l'héritage avant tout formel (peinture, sculpture) de l'art occidental et ses dépassements sous toutes les formes (collage, installation, performance, happening, photographie, vidéo...) qui, aux yeux des artistes chinois, pourraient donner des moyens formidables pour interroger et renouveler les formes traditionnelles de la peinture et de la calligraphie. Mais avant d'aborder cette aventure, je dois rappeler l'un des traits essentiels de la modernité occidentale. On sait que dans l'évolution de l'histoire de l'art moderne occidental, il y a eu un « éclatement » de la forme : la couleur, le dessin, la surface, la matière, chacun de ces éléments a revendiqué la première place dans des démarches diverses. De même, l'âge contemporain a proposé un champ élargi de l'art aux frontières indéfinies. Toutes ces problématiques historiques sont bien vues, je pense, par les artistes chinois. Dans le développement des divers courants repris par ces derniers, l'art conceptuel (*guannian yishu* 观念艺术), l'abstraction au lavis (*shuimo chouxiang* 水墨抽象), le Maximalisme (*jiduozhuyi* 极多主义), le Calligraphisme (*shufazhuyi* 书法主义)¹, on peut constater qu'il existe aussi un « éclatement » notable de la pratique du lettré, dont certains aspects viennent nourrir des expressions diverses (peinture, installation, performance, photographie, etc.) : on pourrait nommer ce phénomène le « démembrement » de l'écriture, la « décomposition » de la technique calligraphique et la « dissociation » de l'ensemble des quatre trésors du lettré (*wenfangsibao* 文房四宝), qui peuvent être repris séparément dans certains gestes artistiques.

LE DÉMEMBREMENT DE L'ÉCRITURE ET SES INVENTIONS

Le démembrement

Dans les années 1980 de nombreux artistes introduisent l'écriture chinoise dans leurs œuvres. Cette démarche nous fait penser au courant de l'art conceptuel américain dans lequel les artistes font intervenir des signes et des mots censés présenter un réel réduit à la seule réalité du langage. Or, dans les œuvres des artistes chinois que j'évoque ici, les écritures sont comme considérées comme des tromperies vouées à l'absurdité. Autrement dit ces artistes, classés aujourd'hui par certains critiques d'art chinois dans le courant de l'art conceptuel chinois (*zhongguo guannian yishu* 中国观念艺术), n'ont pas, en fait, grand-chose à voir avec les artistes américains mettant l'accent sur la littéralité autoréférentielle. Très probablement, les artistes chinois ont interprété les œuvres conceptuelles américaines à leur manière, aucun d'entre eux n'a revendiqué une étude approfondie consacrée aux artistes

¹ Ce courant est très peu évoqué dans l'histoire de l'art contemporain chinois. Lancé par l'artiste Luo Qi 洛齐 en 1992, le courant du Calligraphisme a duré à peu près neuf ans. Pendant ces années, cinq manifestations ont été organisées, dont trois en Chine et deux en Italie. Ces deux dernières réunissaient des artistes chinois, japonais, coréens et moyen-orientaux. Luo Qi aurait voulu que ce courant s'inscrive dans un contexte à la fois postmoderniste et mondial. Mais les artistes adhérant à ce courant n'ont pas eu un impact aussi fort que Gu Wenda, Wu Shanzhuan et Xu Bing. Il serait intéressant de faire une étude comparatiste pour voir pourquoi ce courant n'a pas été reconnu nationalement (et mondialement). À propos de ce courant, voir Zhang Yu 张渝 et Shen Min 沈珉, *Shufazhuyi* 书法主义 (Le Calligraphisme), Changsha, Hunan meishu chubanshe, 2003.

conceptuels. Les artistes chinois empruntent juste la forme (l'apparence) de cet art en « injectant » un contenu voué à une situation culturelle spécifiquement chinoise.

L'un des premiers artistes ayant entrepris de démembrer l'écriture est Gu Wenda 谷文达 (né en 1955). Dans les années 1980, il poursuit des études de peinture traditionnelle chinoise à la China Academy of Art. Comme l'énonce la formule très connue *shubua tongyuan* 书画同源 (« la peinture et la calligraphie ont la même origine »), on peut imaginer qu'il est également très habile à la calligraphie. En s'inspirant de la philosophie du langage de Wittgenstein, de l'étude de l'écriture sigillaire et des nombreuses fautes dans l'emploi des caractères sur les *Dazibao* 大字报 (Journaux à grands caractères) pendant la Révolution culturelle, l'artiste, dans une série d'œuvres intitulée *Yishi de wangchao* 遗失的王朝, *Mythos Of Lost Dynasties* (*Mythes des dynasties perdues*, 1983-86)², écrit volontairement des caractères erronés et fautifs³.

Quelques œuvres de cette série peuvent être citées ici : *Wei zhuanshu linmo benshi* 伪篆书临摹本式, *Pseudo-seal Scripture in Calligraphic Copybook Format* (*Pseudo-écriture sigillaire dans le format du cahier d'écriture*) dans laquelle l'artiste introduit des caractères fautifs du style sigillaire en les juxtaposant à des vrais caractères du même style ; *Jingguan de shijie* 静观的世界, *Tranquillity Comes From Meditation* (*Un monde de contemplation silencieuse*, selon le titre en chinois) dans laquelle l'artiste introduit des caractères fautifs *cuobiezi* 错别字 en renversant l'orientation de tout ou partie des sinogrammes, en retournant l'écriture en miroir ou bien en faisant des erreurs dans l'écriture ; *Wopiyue sannansannü shuxiede jingzi* 我批阅三男三女书写的静字, *Fake Characters Written By Three Men And Three Women* (*Le caractère « silence » écrit respectivement par trois femmes et trois hommes, corrigé par moi*) dans laquelle l'artiste se comporte en maître de calligraphie : il corrige en mettant une croix ou un cercle rouges sur les caractères 静 écrits de diverses manières fautives par les spectateurs à qui il avait demandé d'écrire ces mots.

Toutes les écritures altérées dans ces œuvres sont magnifiquement calligraphiées sur des papiers de Xuan (*xuanzhi* 宣纸) de très grandes dimensions. Il existe une sorte d'incohérence entre les caractères erronés et fautifs et la pratique raffinée et érudite du lettré. Cependant, le caractère fautif du style sigillaire reste beaucoup plus problématique parce que très peu de Chinois parviennent à lire l'écriture sigillaire. Le fait de mélanger les caractères fautifs à de vrais caractères peut tromper le spectateur. Une défiance envers l'écriture et la culture est ainsi exprimée. Quant aux caractères fautifs du style régulier, ils sont souvent inscrits sur des fonds réalisés par l'utilisation en alternance des techniques des encres superposées (*jimofa* 积墨法), de l'encre brisée (*pomofa* 破墨法) ou de l'encre élaboussée (*pomofa* 泼墨法), qui donnent l'aspect d'une nappe. Ces fonds peuvent revêtir des qualités répondant aux « six couleurs » (*lincai* 六彩) de la tradition, allant du blanc (*bai* 白)

² L'inspiration de cette œuvre provient aussi de ses sceaux intitulés *Weihanzij tuzhang* 伪汉字图章 *Fake Characters Seal* (Sceaux à caractères erronés, 1983) sur lesquels l'artiste a gravé des écritures erronées de style sigillaire pour interroger la lisibilité et l'illisibilité des écritures anciennes.

³ Le caractère fautif *cuobiezi* 错别字 est altéré de sorte que l'on puisse encore le prononcer et connaître son origine, tandis que le caractère erroné, malgré sa structure graphique, est entièrement illisible et imprononçable. On peut dire que les écritures de style régulier (*kaishu* 楷书) de Gu Wenda sont des écritures fautives et le caractère erroné peut désigner ses écritures de style sigillaire (*zhuanshu* 篆书), très peu utilisé dans la vie quotidienne.

jusqu'au noir (*bei* 黑) en passant par le sec (*gan* 干), le mouillé ou fluide (*shi* 湿), l'épais (*nong* 浓), le pâle (*dan* 淡). Aux yeux de l'artiste, les écritures erronées superposées à un fond réalisé au lavis offrent la possibilité de conduire la calligraphie traditionnelle vers la peinture abstraite au lavis (*shuimo chouxianghua* 水墨抽象画)⁴ puisqu'on peut considérer que le caractère erroné n'est plus un caractère mais simplement une image abstraite⁵. Ce glissement de la calligraphie vers la peinture abstraite (*chouxiang huibhua* 抽象绘画) – terme occidental introduit en Chine dans les années 1910 – tend à dépasser notre façon habituelle de concevoir [dans le sens de « goûter » (*pin* 品)] une œuvre calligraphique. Notre perception est ainsi conduite à la frontière entre une œuvre calligraphique au sens traditionnel et une peinture « moderne » dite « abstraite » au sens occidental. La peinture « abstraite » de Gu Wenda nous donne ainsi à voir une des possibilités de fonder un art « abstrait »⁶ proprement chinois avec les sources traditionnelles.

Le caractère erroné est aussi employé par Wu Shanzhuan 吴山专 (né en 1960). Dans les années 1980 cet artiste réalise une série intitulée *Hongse youmo* 红色幽默 (*Humour rouge*, 1987-88) contenant quatre parties : *Dazibao* 大字报 (Journaux à grands caractères), *Hongyin* 红印 (Sceau rouge), *Hongqipiaopiao* 红旗飘飘 (Drapeau rouge flottant) et *Dashengyi* 大生意 (Grand business). Dans la partie « Drapeau rouge flottant », on trouve des caractères erronés écrits en gros traits noirs cadrés par des papiers blancs en forme de losange collés régulièrement sur un drapeau rouge. Devant ce drapeau affiché sur un mur, l'artiste fait le geste de prêter serment avec son bras gauche. Enregistrée sous forme de photographie, l'œuvre est aussi nommée *Cuobiezi qizhi de xuanyan* 错别字旗帜前的宣誓 (Prêter serment devant un drapeau avec des caractères erronés, 1988). Elle nous offre une scène à la fois familière et ridicule. Familière, parce que la majorité des spectateurs reconnaît cette expérience solennelle de « prêter serment » ; ridicule, parce que jamais on ne prête serment en levant le bras gauche devant des caractères erronés. Mais c'est bien cette expérience ridicule que l'on a vécue pendant la Révolution culturelle : les caractères erronés apparaissaient souvent dans les Journaux à grands caractères, considérés cependant comme des mots d'ordre que l'on devait respecter scrupuleusement. L'œuvre rend dérisoire la

⁴ À propos des termes comme *shuimo chouxiang* ou bien *shiyuan shuimo yishu* 实验水墨艺术 (art au lavis expérimental), voir Wu Hung, « Transcending The East/West Dichotomy: A Short History of Contemporary Chinese Ink Painting », catalogue d'exposition *Ink Art: Past as Present in Contemporary China*, 11 déc. 2013 - 6 avril, 2014, The Metropolitan Museum of Art (New York - United States), 2013.

⁵ 高名潞 Gao Minglu, *Qiang zhongguo dangdaiyishu de lishi yu bianjie* 墙, 中国当代艺术的历史与边界 (Le mur, l'histoire et la frontière de l'art contemporain chinois), Beijing, Zhongguo renmin daxue chubanshe, 2005, p. 133. Sa version en anglais est intitulée *The Wall: Reshaping Contemporary Chinese Art* (2005), Beijing, Millennium Art Museum/ Buffalo, University at Buffalo, 2005.

⁶ L'expression « art abstrait » s'applique en Occident à des œuvres très diverses inspirées de philosophies radicalement différentes. (Voir Roque Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait ?*, Paris, Gallimard, 2003). Lorsque l'expression « art abstrait » occidentale est introduite en Chine en 1910, on emploie les deux binômes *chouxiang* 抽象 (abstrait) et *yishu* 艺术 (art) pour désigner l'« art abstrait ». On peut littéralement traduire *chouxiang* par « abstraire à partir du phénomène/image ». Une expression qui semble malheureusement incomplète et ne pas répondre tout à fait aux sens multiples de la notion d'abstraction de l'Occident. En outre, elle ne saurait concerner l'image de la tradition picturale extrême-orientale, en particulier, en raison du fait que l'on n'a pas la même notion de l'image (*xiang* 象) en Occident et en Chine. Le néologisme *chouxiang* reste ainsi problématique pour certains critiques d'art, comme Gao Minglu par exemple. Voir Gao Minglu, *Yipailun, yige dianfu zhaixian de lilun* 一派论, 一个颠覆现代的理论 (Théorie du courant du yi, une théorie qui subvertit la représentation) Guilin, Guangxi shifan daxue chubanshe, 2009.

politique dictatoriale de la Révolution. On peut aussi évoquer les installations réalisées (dans la même série) imitant tout à fait l'atmosphère de la Révolution, mais au lieu d'y trouver les mots d'ordres attendus, on lit : « Cet après-midi il y a une coupure d'eau », « Trois centimes pour un demi-kilo de chou blanc », « Je suis rentré à la maison »... Ces phrases renvoyant au quotidien placées dans un contexte visuellement imposant offrent tout à coup une légèreté rendant le credo d'une décennie invalide.

Les caractères fautifs *cuobiezi* (错别字 de Gu Wenda et de Wu Shanzhuan restent encore lisibles et prononçables, tandis que ceux de Xu Bing (徐冰 né en 1955) sont entièrement illisibles. Ils se trouvent dans l'œuvre intitulée 天书 *tianshu*, *Book From the Sky* (Livre du ciel, 1987-1991)⁷. L'œuvre comporte trois éléments : rouleaux, codex et panneaux muraux. Les trois éléments imitant respectivement le rouleau des Han, le codex des Tang et le rouleau suspendu de la calligraphie, sont soigneusement fabriqués de la main de l'artiste⁸. L'ensemble des livres a été imprimé à l'aide d'un répertoire de 4000 caractères, réalisés également par l'artiste lui-même à l'aide de la technique des caractères mobiles de l'imprimerie, faits de bois, célèbre invention chinoise. Jusqu'ici, on peut constater un travail minutieux et laborieux qui prétend revisiter une culture millénaire.

Si l'on s'approche des textes pour les lire, on s'aperçoit que tous les caractères ayant l'apparence de l'écriture chinoise sont illisibles, y compris pour les Chinois eux-mêmes⁹. En effet, pour réussir à tromper le spectateur, l'artiste décompose les radicaux (*pianpangbushou* 偏旁部首) de sinogrammes existants afin de démanteler les deux systèmes fondamentaux de la composition du caractère : celui de la réunion sémantique (*huiyi* 会意) et celui de l'association de la forme et du son *xingsheng* 形声. C'est ainsi que chaque caractère inventé, malgré ses traits élégants, malgré sa structure respectant strictement la règle de la composition graphique, est illisible en raison de l'incohérence de la combinaison des divers éléments. La stratégie de l'artiste est de faire basculer la culture savante dans l'absurdité. Cette absurdité se manifeste à travers une installation, très probablement inspirée de celles de l'Occident. On peut très bien la considérer comme un « environnement » puisque durant la visite, le corps du spectateur peut entrer dans l'espace de l'œuvre et il est totalement

⁷ Le titre original de cette œuvre est 析世鑒 世紀末卷 *Xishijian – shijimojuan* (Analyse d'une réflexion sur le monde – le dernier volume du siècle). Sa traduction en anglais en est : *An Analyzed Reflection of the World – The Final Volume of the Century*. Une partie de cette œuvre fut exposée pour la première fois à la galerie China Art à Pékin en 1988, puis pour la deuxième fois au China National Museum of Fine Arts également à Pékin en 1989. Cette exposition s'intitulait 89 现代艺术大展 *Bajiu xiandai yishu dazhan* (Exposition d'art moderne chinois 89). En France elle fut reprise sous le nom de *Chine Avant-Garde, 1989*. Par la suite Xu Bing poursuivit ce travail jusqu'en 1991. L'œuvre complète fut exposée pour la première fois à Tokyo.

⁸ L'artiste emprunte le style scriptural des premiers livres en papier apparus à l'époque Han (II^e siècle av. J.-C. - III^e siècle après J.-C.) pour réaliser ses rouleaux géants, suspendus librement au plafond pendant l'exposition. Les livres sous forme de codex sont alignés délicatement sur un tapis, par terre. Pour faire ces codex, l'artiste s'inspire d'une forme de livre constitué de feuilles pliées en deux et reliées à la main avec du fil. Cette technique remonte à l'époque Tang (VII^e – X^e siècles). Pour la mise en page des codex, Xu Bing se sert d'un modèle de l'époque Qing, de la période Kangxi (XVII^e siècle). Ce modèle offre un exemple établissant une distinction raffinée entre le texte et son commentaire.

⁹ Les caractères inventés par l'artiste ressemblent beaucoup aux vrais sinogrammes et certains spectateurs passent des jours à essayer de découvrir au moins un caractère lisible. D'autres expriment une réaction confuse mêlant des sentiments de tristesse, d'oppression, et de doute. Voir Erickson Britta, *Words without Meaning, Meaning without Words, The Art of Xu Bing*, Seattle et Londres, Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, University of Washington Press, 2001, p. 38.

entouré par l'œuvre. En ce sens le spectateur est entièrement immergé dans l'absurdité lorsqu'il tente de déchiffrer le contenu des livres et sa participation devient aussi partie prenante de l'œuvre. Celle-ci pourrait, en quelque sorte, refroidir l'enthousiasme de certains intellectuels qui, au sortir de la Révolution culturelle, voulaient tout au contraire réhabiliter la culture savante. Le message de l'artiste est clair, son but n'est pas de démembrer seulement l'écriture mais aussi la pensée millénaire, représentée ici sous la forme de livres classiques réalisés par la technique de l'imprimerie dont le peuple chinois est si fier.

Wang Nanming 王南溟 (né en 1962), quant à lui, démembre ses écritures d'une manière totalement différente. Il calligraphie d'abord ses écritures sur du papier de Xuan, ensuite il froisse chaque feuille en boule, puis il rassemble toutes les boules pour former tantôt un cube, tantôt un parallépipède rectangle, un ballon, un canapé, une toile accrochée au mur avec une grande fantaisie. Enfin, l'artiste dispose toutes ces formes en papier dans une pièce vide pour que le visiteur puisse les contempler. L'œuvre est intitulée *Ziqiu xilie* 字球系列 (La série des écritures en boule, 1993). Les écritures calligraphiques ne sont plus bidimensionnelles mais s'inscrivent dans un espace à trois dimensions. On ne peut plus contempler les traits de chaque caractère puisqu'ils sont corrompus par le froissement des boules. Les traits calligraphiques sont devenus une sorte de motif abstrait qui domine l'ensemble de l'installation.

L'invention

Après avoir démembré l'écriture commune, certains artistes inventent de nouvelles règles pour créer de nouvelles écritures. La démarche de Xu Bing et celle de Gu Wenda en sont deux exemples.

L'œuvre *Xin jingwen shufa* 新英文书法, *New English Calligraphy* (Nouvelle calligraphie anglaise, 1994-1998) de Xu Bing présente un nouveau système d'écriture où chaque lettre de l'alphabet anglais (ou latin) a sa contrepartie formelle d'esprit chinois ; les lettres anglaises sont arrangées dans une matrice carrée pour ressembler aux caractères chinois, cependant elles restent lisibles en anglais. Par une schématisation des traits, Xu Bing transforme d'abord les traits de l'alphabet en reprenant les huit traits fondamentaux chinois : trait horizontal ; trait vertical ; point ; crochet ; trait relevé ; trait jeté ; trait jeté court et trait appuyé. Par exemple : la lettre « I » se compose de deux traits horizontaux et un trait vertical, et équivaut au caractère chinois « 工 » ; « O » est devenue une forme carrée : « 口 » ; « T » est devenue le caractère chinois « 丁 ». Ici on peut parler de *pictogrammes*. Les lettres sont transformées en traits de caractères chinois mais restent toujours des figurations de lettres. Ensuite, l'artiste construit chaque mot anglais en suivant les structures de combinaison dans une forme carrée afin de ressembler encore à l'écriture chinoise. Par exemple, le mot *ART* est rangé en *shangxia jiegou* 上下结构 (« structure de haut en bas ») et tracé en suivant l'ordre des lettres et l'ordre des traits du caractère chinois. Un autre exemple simple est celui du mot *THE* dont l'ordre des lettres donne d'abord *T*, ensuite *H* et *E*. Dans la nouvelle calligraphie de Xu Bing, il est écrit *HTE*. Mais le *T* attire beaucoup plus notre regard que *H* et *E*. Et on commence notre saisie par le *T* du milieu qui sert de pivot sur lequel s'équilibrent le *H* à gauche, puis le *E* à droite – le même ordre que celui de l'anglais, et on garde en même temps une des règles de composition des traits du caractère chinois : *xian zhongjian hou liangbian* 先中间后两边 (« d'abord le milieu, puis les deux côtés »).

La *New English Calligraphy* est ainsi véritablement enracinée dans la calligraphie chinoise. Xu Bing a préparé une paire de livres. L'un est intitulé *Introduction to Square Word*

Calligraphy (Introduction à la calligraphie cadrée), l'autre est nommé *Square Word Calligraphy Red Line Tracing Book* (Le cahier de la calligraphie cadrée pré-tracée de ligne rouge). Ces deux livres sont des manuels d'enseignement de la calligraphie anglaise mais à la façon de la calligraphie chinoise. Dans le premier, les lettres anglaises sont arrangées dans une matrice carrée. Sa mise en forme des calligraphies blanches sur noir est inspirée de la reproduction de l'estampage prélevé d'après des originaux du style régulier¹⁰ des anciens grands maîtres de calligraphie¹¹. Dans le même manuel, l'artiste introduit également les principes traditionnels pour l'apprentissage¹² et l'étude des huit traits fondamentaux en prenant le mot anglais *Lag* au lieu du sinogramme 永 *yong* (constant), dans lequel les jeunes élèves chinois rencontrent tous les traits fondamentaux exigés. Pour l'élève, savoir exécuter les traits ne suffit pas, il faut aussi apprendre à centrer le caractère. C'est pour cette raison que l'artiste a préparé ce deuxième manuel *Square Word Calligraphy Red Line Tracing Book* pour que les lecteurs puissent apprendre d'une manière « orthodoxe ».

Dans l'œuvre participative intitulée *Classroom Calligraphy* (Salle de classe de calligraphie, 1995), l'artiste transforme une salle d'exposition de l'Institut of Contemporary Art à Londres en salle de classe : des bureaux sont disposés dont chacun possède les quatre trésors du lettré et les deux manuels mentionnés ci-dessus. Une vidéo nommée *Elementary Square Word Calligraphy Instruction* (Instruction de la calligraphie cadrée élémentaire) est également projetée pendant l'exposition. L'ensemble de l'installation invite les spectateurs à apprendre ce nouveau système d'écriture anglaise. L'ambiance de cette exposition ressemble à celle d'une classe d'école primaire chinoise qui propose aux élèves de reproduire des écritures calligraphiques dans leur cahier en se servant des modèles d'un maître. Les spectateurs occidentaux peuvent ainsi faire connaissance avec la calligraphie chinoise restant cependant dans des mots anglais lisibles. Mais ils trouvent inévitablement que c'est un défi quand ils essaient d'identifier chaque mot présenté dans le manuel de l'artiste. En effet, l'écriture anglaise comme système linéaire est déjà enracinée dans leur pensée et brusquement ils doivent apprendre un autre système, celui du sinogramme « vu de face » pour déchiffrer les mots.

La démarche de Gu Wenda intitulée *Gushi jianci* 谷氏简词 ou *Zhongguojianci* 中国简词, *Gu's Phrase Stone Steles (Expressions simplifiées de Gu* ou *Expressions chinoises simplifiées*, 2004 – traduction fidèle au chinois et différente, comme on le voit, de l'anglais) consiste également à inventer un nouveau système d'écriture. L'artiste combine deux caractères dans un seul ou simplifie les proverbes ayant quatre caractères en deux. Le binôme *yin yang* 阴阳 par exemple, ayant la même clé, l'« oreille gauche », est disposé dans un seul caractère dont la partie gauche garde l'« oreille gauche » et la partie droite est composée de la lune et du soleil. La même méthode est aussi utilisée pour les binômes comme *jianghu* 江湖 (rivières et lacs), *chenfu* 沉浮 (sombrent et flottant), etc. L'intention de l'artiste cette fois-ci n'est pas de démembrer l'écriture mais de créer un système d'écriture plus facile à reconnaître,

¹⁰ On commence toujours l'apprentissage de l'écriture chinoise par ce style, où apparaît de façon absolument claire, sans aucune ambiguïté, la structure des caractères

¹¹ Comme ceux de Ou Yangxun 欧阳修 (557-641), de Yan Zhenqing 颜真卿 (709-785), de Liu Gongquan 柳公权 (778-865), etc. La calligraphie de ces grands maîtres des époques anciennes n'est souvent connue que par des estampages prélevés sur des pierres sur lesquelles ont été gravés les caractères originaux

¹² Comment maintenir la posture du corps, comment tenir le pinceau et le maîtriser, comment préparer l'encre chinoise, etc.

comprendre, mémoriser et utiliser¹³. Les mots sont présentés soit sous forme d'estampage réellement prélevé sur pierre soit sous forme de papier de Xuan au lavis.

Les deux artistes ont connu un grand succès aux États-Unis, car selon les critiques et les historiens, leurs œuvres sont comparables à celles des artistes conceptuels, pour qui seul le texte peut nous faire réellement prendre connaissance du contenu d'une œuvre. L'art est ainsi « une énonciation dont le prédicat ne dit rien de plus que le sujet et qui reste vrai en vertu de sa forme seule, quelle que soit la valeur de vérité des énoncés qui la composent¹⁴... » En ce sens, le spectateur se trouve non seulement privé de tout recours à l'imagination, mais aussi de toute possibilité de se référer à une approche esthétisante. Pourtant, à la différence de cette lecture réductrice légitime inspirée par l'art conceptuel, les écritures de Xu Bing et de Gu Wenda peuvent être vues comme transgressant la frontière entre lisible et illisible, perturbant notre logique habituelle et stimulant notre esprit. De plus, on peut apprécier la délicatesse de la reliure et l'élégance de la mise en page des livres anciens (*Book From the Sky*), savourer le rythme de la calligraphie chinoise dû à la pression exercée sur le pinceau et à la vitesse de réalisation du tracé émanant du souffle de l'auteur (*New English Calligraphy, Gu's Phrase Stone Stèles*). La pratique traditionnelle du lettré est ainsi subtilement corrompue. Cependant, il ne faut pas oublier que le spectateur est obligé d'entrer dans les *systèmes dialoguants* proposés par les artistes et cela demande beaucoup de concentration de sa part. En ce sens aussi, on peut dire que les œuvres des deux artistes font seulement *partiellement* référence à l'art conceptuel occidental.

Parmi les nombreuses œuvres de ces deux artistes présentant l'écriture comme matériau, on peut aussi évoquer une série des peintures intitulée *Wenzhi shanshui* 文字山水 *Landscape* (*Écriture de montagne-eau*, 2001) de Xu Bing. Pour cette œuvre, l'artiste entreprend de *xie fengjing* 写风景 (écrire d'après nature) en introduisant les sinogrammes 草 *cao* (herbe), 木 *mu* (bois), 山 *shan* (montagne), 石 *shi* (pierre), 土 *tu* (terre), 水 *shui* (eau), 鸟 *niao* (oiseau), etc. dans son œuvre. Sur le papier, l'image de la montagne est ainsi saturée du caractère 山 d'une manière répétitive, celle de l'arbre est remplacée par le caractère 木, tandis que celle de l'oiseau est remplacée par le caractère 鸟 envolé... De loin, la peinture reste plus au moins une peinture de paysage au sens traditionnel ; de près, elle apparaît comme une transcription des sinogrammes. Cette démarche qui renvoie à l'écriture pictographique (*xiangxingwenzhi* 象形文字) voudrait démanteler la notion de calligraphie (*shufa* 书法) qui se traduit littéralement par « la règle d'écrire »¹⁵. Car le fait d'écrire rapidement les sinogrammes dans une volonté de représentation d'après nature permet à l'artiste d'oublier toutes les règles (*fa* 法 *fa*) établies par les lettrés à l'époque Tang¹⁶. Devant une telle œuvre, le spectateur ne peut ni contempler la cohérence d'une peinture de montagne-eau ni scruter le souffle de l'écriture. La peinture et la calligraphie du lettré sont transgressées et

¹³ Gu Wenda, « *Youguan wode shiyan shuimo de yixie chanshu* 有关我的实验水墨艺术的一些阐述 (Quelques explications à propos de mon art du lavis expérimental) », http://www.cl2000.com/data_detail.php?uid_1645/mid_11391.html consulté le 9 déc. 2015.

¹⁴ Mollet-Vieville Ghislain, *Art minimal & conceptuel*, Genève, Skira, 1996, p. 70.

¹⁵ La calligraphie chinoise n'a pas grand-chose à voir avec ce que l'on appelle « calligraphie » en Europe. Car la calligraphie chinoise n'est pas une écriture répondant à la notion du « beau » au sens occidental.

¹⁶ On dit 晋人尚韵 *jinren shangyun* (les gens de l'époque Jin (265-420) vénèrent le souffle-résonance), 唐人尚法 *tangren shangfa* (les gens de l'époque Tang vénèrent la règle ou la loi).

deviennent des expressions reprenant un aspect de l'art conceptuel occidental, celui de la littéralité autoréférentielle.

LA DÉCOMPOSITION DE LA TECHNIQUE DE LA CALLIGRAPHIE

Qiu Zhijie 邱志杰 (né en 1969) dans son œuvre intitulée *Zuoye yibao : chongfu shuxie lantingxu yiqianbian* 作业一号：重复书写“兰亭序”一千遍 (*Devoir n° 1 : copier 1000 fois la Préface du recueil du Pavillon des Orchidées*)¹⁷ non seulement dissout l'écriture mais décompose la technique de la calligraphie. Entre 1990 et 1995, tous les jours, l'artiste copie le texte classique du fameux calligraphe Wang Xizhi 王羲之 (env. 303-361) sur le même papier de Xuan. À la fin de la réalisation, on ne distingue plus l'écriture car le papier est saturé d'une masse textuelle écrite à l'encre de Chine de forme rectangulaire. Le geste quotidien inlassable de l'artiste, reprenant celui de l'élève copiant son maître, rend hommage au texte du maître. Mais le fait d'écrire sans relâche sur un seul papier dissout la pensée orthodoxe selon laquelle « il faut d'abord s'être rempli la vue des chefs-d'œuvre anciens avant de prendre soi-même le pinceau » (*mubao qiandai qiji fangke xiabi* 目饱前代奇迹方可下笔)¹⁸. L'artiste conserve l'ensemble de la connaissance traditionnelle de la calligraphie dans le processus de sa réalisation, mais le résultat ultime de l'œuvre efface cette connaissance. Car on ne peut ni apprécier les traits émanant du souffle de l'artiste, ni contempler le rapport du vide/plein né de l'union de l'encre et du papier du Xuan immaculé, ni apprécier la technique du maniement du pinceau (*yongbi* 用笔) de l'artiste. L'astuce de l'artiste consiste à utiliser cette connaissance et à la faire se dissoudre elle-même. Ainsi, toutes les techniques ont disparu dans une masse noire à l'encre de Chine. Une fois ce but atteint, il naît ainsi une nouvelle forme d'art susceptible de dépasser l'héritage traditionnel. Dès lors, on n'est

¹⁷ Étant le plus célèbre chef-d'œuvre de Wang Xizhi, elle est le modèle incontournable et le plus souvent copiée dans le domaine de la calligraphie de l'époque ancienne à nos jours. Malgré la mystérieuse disparition de l'œuvre originale, il existe cependant, à partir de l'époque Tang, plusieurs versions imitées avec des techniques différentes dites *moben* 摹本 (fac-similés) et *keben* 刻本 (version xylographique). Le *moben* 摹本 est divisé en deux sortes dont le *linben* 临本 (copie) et le *shuanggou motuoben* 双钩摹拓本 (version des doubles contours), tandis que le *keben* 刻本 est également divisé de son côté en deux sortes dont le *jizì* 集字 (modèle d'estampes d'inscription des caractères collectés) et le *ketie* 刻帖 (modèle de la gravure sur bois). Autrement dit, il est impossible que Qiu Zhijie *linmo* 临摹 (imite) directement la reproduction de l'œuvre de Wang Xizhi. Il imite en effet la reproduction du *moben* 摹本 ou du *keben* 刻本. Très probablement, Qiu Zhijie est conscient du fait de recopier la reproduction de la copie du *zhenji* 真迹 (écriture authentique) de Wang Xizhi. Le geste de Qiu Zhijie semble rendre non seulement hommage à Wang Xizhi mais aussi aux autres grands calligraphes qui, jadis, imitèrent l'œuvre de Wang Xizhi. Dans l'histoire de la calligraphie, il y a deux grands mystères autour de la *Préface au recueil du Pavillon des Orchidées*. Le premier consiste à savoir où l'œuvre authentique est encore cachée, le deuxième tient à l'attribution de l'œuvre à Wang Xizhi. Cette dernière problématique a été soulevée en 1965 par Guo Moruo 郭沫若 (1892-1978) qui a émis l'hypothèse de l'impossibilité de l'existence du *xingshu* 行书 (style courant) au IXe siècle. Cette hypothèse a suscité ensuite un grand débat connu sous le nom du *Lanting lunbian* 兰亭论辩 (Débat du *Lanting*). Actuellement, on considère que la *Préface* a été réellement réalisée par Wang Xizhi grâce aux nombreuses découvertes archéologiques dans les années 1990 et 2000 qui témoigneraient de l'existence du *xingshu* 行书 au IXe siècle. L'œuvre de Qiu Zhijie semble se moquer de ce débat érudit et sans fin.

¹⁸ Propos de Zhao Xigu 赵希鹄 (actif vers 1190-1230) recueillis par Pierre Ryckmans dans sa traduction de l'ouvrage de Shitao (石涛 1642-1708), *Kugua heshang huayulü* 苦瓜和尚话语录 *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*, Paris, Hermann, 1984, p. 37.

plus orienté vers le jugement lettré traditionnel, mais conduit vers un nouvel épisode dans lequel l'artiste dialogue volontiers avec l'histoire de l'art occidental moderne et contemporain. L'aspect de l'œuvre nous ferait sans doute penser à celle de Malevitch intitulée *Carré noir sur fond blanc*.

La technique du maniement du pinceau se dilue dans l'œuvre de Qiu Zhijie, tandis que chez Li Huasheng 李华生 (né en 1944), elle se décompose. Dans les années 1980, Li Huasheng était reconnu dans le milieu artistique grâce à ses peintures à l'encre de Chine. Ensuite il part aux États-Unis et éprouve un grand choc face à l'art occidental. Pendant dix ans, il s'isole et réfléchit sur sa propre démarche. Il pense que la peinture traditionnelle chinoise a atteint son sommet aux époques Tang (618-907) et Song (960-1279) et a poursuivi ensuite son chemin jusqu'à l'époque de Huang Binhong 黄宾虹 (1865-1955) à partir de qui elle ne pouvait plus évoluer. En tant qu'artiste, devant cette impasse, il ne peut rien proposer d'autre que de commencer à éliminer les sujets principaux de la peinture traditionnelle chinoise¹⁹. L'œuvre intitulée *2002.7 – 2003.8* est le résultat de cette démarche ultime. Le papier de Xuan est entièrement couvert par une sorte de grille très fine. En regardant de près, on constate que l'artiste a dû tracer et retracer plusieurs fois le dessin des veines particulières au papier de Xuan qui absorbe délicatement et graduellement l'encre. Ici l'artiste emploie la technique nommée *wulouben* 屋漏痕 (ce qui signifie « comme de l'eau qui coule sur un mur ») pour que chaque ligne s'élançant du début à la fin soit d'une seule venue sans reprise, sans souffle interrompu.

Li Huasheng est désormais classé dans le courant du Maximalisme (*jiduozhuyi* 极多主义)²⁰, concept proposé en 2001 par le critique d'art Gao Minglu 高名潞 (né en 1949). Le terme « Maximalisme » fait implicitement référence, par antiphrase, au Minimalisme occidental et souligne ainsi une différence malgré, parfois, une affinité visuelle avec le Minimalisme. Selon Gao Minglu, la démarche de Li Huasheng, Qiu Zhijie ainsi que Xu Bing rejoignent l'école bouddhiste du Nord dite du gradualisme (*jianwu* 渐悟) dont le fondateur fut Shenxiu 神秀 (606-706)²¹. Au contraire de Huineng 慧能 (638-713), maître du subitisme (*dunwu* 顿悟), Shenxiu propose une ascèse répétitive et méditative et nous invite à essuyer sans cesse le miroir de notre esprit pour qu'il soit sans poussière et pour que nous puissions atteindre le vide spirituel. Aux yeux de Gao Minglu, ces trois artistes peuvent justement trouver cette dimension du vide bouddhique par leurs gestes répétitifs et

¹⁹ Montagne et eau (*shanshui* 山水), fleurs et oiseaux (*huaniao* 花鸟), personnages (*renwu* 人物) et animaux (*dongwu* 动物).

²⁰ Voir Gao Minglu, *Zhongguo jiduozhuyi* 中国极多主义 *Chinese Maximalism*, catalogue d'exposition, du 14 au 30 mars 2003, au Millennium Art Museum à Pékin, et ensuite aux États-Unis du 5 décembre 2003 au 1 février 2004 dans le cadre des University Buffalo Art Galleries and Museum Studies, State University of New York at Buffalo, USA), Chongqing, Chongqing chubanshe, 2003. Voir aussi Li Xianting, *Nianzhu yu bichu* 念珠与笔触, *Prayer beads and Brush Strokes*, catalogue d'exposition, du 26 juillet au 10 octobre 2003, au *Beijing Tokyo Art Projects* [Projets artistiques Pékin-Tokyo], et une autre partie se déroula du 26 juillet au 15 août 2003 au *Dashanzi Art West District* [Dashanzi Art, zone ouest], Beijing, Sanlian, 2003.

²¹ Gao Minglu, *Ibid.*, p.4. Selon Shen Xiu, « Le corps est l'arbre de l'éveil, l'esprit est comme un miroir clair. Appliquez-vous sans cesse à l'essuyer, à le frotter afin qu'il soit sans poussière. » - Propos cités et traduits par Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997, p. 407. Selon Li Xianting, la démarche « du minimal au maximal » peut se comprendre dans la pratique quotidienne de la méditation bouddhique fondée sur la répétition. Les disciples bouddhistes répètent maintes fois les mots *an ma ne ba mi mou* 唵嘛呢叭咪吽 de l'incantation au Bouddha Amitâbha en égrenant leurs chapelets (Li Xianting, *Ibid.*, p. 5).

inlassables²². En suivant cette logique, on constate que montrer la trace du pinceau pour elle-même ou montrer l'usage du support dans ses possibilités ne sont pas les premières préoccupations des artistes, comme cela fut le cas pour ceux de l'Occident. Autrement dit, le but recherché des artistes chinois n'est pas celui d'une analyse critique des conditions de l'art, mais un pur hommage à la forme dans un travail effectif qui porte lui-même une signification d'ascèse et de méditation. En effet, le processus méditatif répété qui peut aller jusqu'à l'infini s'oppose aux déchaînements des forces de production nouvelles dès la fin des années 1980 en Chine. Le geste répétitif qui pourrait atteindre le vide bouddhique suscite finalement un regard critique sur l'exigence de productivité imposée à la société chinoise.

LA DISSOCIATION DES MATÉRIAUX DES QUATRE TRÉSORS

Auparavant, les quatre trésors étaient indispensables à la pratique lettrée. Avec l'introduction de l'art contemporain occidental, les artistes ne se contentent plus d'exploiter encre, pinceau, papier, pierre à encre, ces quatre trésors de toujours. Ils s'approprient en particulier la performance, l'installation, la calligraphie comme des modes d'expressions majeurs, où ils trouvent une autre liberté.

L'artiste Song Dong 宋冬 (né en 1966), à partir de 1995, commence à écrire son journal à l'aide d'un pinceau sur une pierre qu'il a trouvée dans la nature. Au lieu d'utiliser l'encre et le papier de Xuan, il écrit avec de l'eau sur la pierre. La trace du pinceau ne reste visible que quelques minutes, les écritures s'évaporent dans l'air. Seule la pierre connaît l'intimité de l'auteur. L'artiste écrit son journal de cette manière pendant trois ans et il l'a nommé *Shuixie riji* 水写日记 (*Journal écrit avec de l'eau*, 1995-98). Journal éphémère, geste hic et nunc. Le processus de la réalisation et le moment d'inscription sont devenus le cœur de cette œuvre qui est enregistrée sous forme de photographie. La dissociation des quatre trésors du lettré donne ainsi à voir la possibilité de réaliser une œuvre qui s'inscrit dans l'écoulement du temps. C'est grâce à la photographie et ses usages multiples dans le champ artistique occidental depuis les années 1960, qu'il est désormais possible d'enregistrer une performance d'ici et maintenant ou une œuvre éphémère du Land Art. Je pense que Song Dong a très bien saisi cette manière d'appréhender son œuvre. Le fait de ne pas laisser la trace de l'encre est désormais possible grâce à l'enregistrement instantané photographique.

Le *Jiapu* 家谱, *Family Tree* (Arbre généalogique, 2000) de Zhang Huan 张洵 (né en 1965) est également une œuvre qui se présente sous forme de photographie d'une performance. Elle offre une série de neuf photos-autoportraits dans lesquelles le visage de l'artiste se couvre progressivement de caractères de calligraphie, jusqu'à ce qu'à la fin le visage devienne entièrement noir. Il s'agit ici d'une performance dans laquelle l'artiste a invité trois calligraphes à écrire des textes sur son visage depuis le matin très tôt jusqu'à la nuit. L'artiste voudra évoquer une histoire de famille. Au milieu du front sont inscrits les quatre mots *Yugong yi shan* 愚公移山 (« Le vieux sot Yu déplaça la montagne ») qui expriment l'esprit de la persévérance et de la conviction ferme qui pourraient vaincre les difficultés au cours de notre existence. D'autres mots, au contraire, expriment la prédestination : bonne ou mauvaise fortune ; haute position et riche émolument ; présager plus de mal que de bien ; etc., choisis par l'artiste dans des livres de divination. Ici, l'artiste

²² Gao Minglu, *Ibid.*

abandonne l'usage du papier de Xuan et exploite pleinement le visage en tant que matériau et support. Le fait d'écrire sur le visage renforce le message de prédestination car selon la divination chinoise les yeux, le nez, la bouche, les oreilles, les pommettes, les grains de beauté indiquent notre avenir, notre santé, notre bonheur et notre malheur. Lorsque la nuit tombe, les écritures juxtaposées couvrent massivement le visage de l'artiste. Le visage devenu noir se fond dans l'obscurité ; impossible de le voir. La vie d'un être, l'histoire d'une famille ne sont-elles pas des illusions malgré l'effort de vivre et la soumission volontaire au destin ? Cette lamentation commune, qui se trouvait auparavant dans une peinture lettrée, un poème ou bien encore un roman, est maintenant manifestée à même la peau du visage dans sa propre temporalité charnelle et son espace vécu. Le fait que cette œuvre ait été réalisée aux États-Unis lui donne une signification supplémentaire. L'artiste se confronte sans cesse à une autre culture et à une autre société dès son arrivée dans ce pays en 1998 et la discrimination raciale devient l'une de ses préoccupations²³. Le geste de cacher la couleur de sa peau et de la faire se confondre (fondre) avec la nuit des États-Unis tend à effacer son identité et son faciès chinois. Les quatre trésors du lettré trouvent sans doute leur limite dans ce genre de confrontation culturelle mais le fait d'employer la peau du visage comme matériau paraît être d'une évidente efficacité.

La dissociation de l'ensemble formé par les quatre trésors peut aussi conduire à l'utilisation d'un seul d'entre eux. L'œuvre *Quan* 泉 (*Source*, 2013) de l'artiste féministe Li Xinmo 李心沫 (née en 1976) en est un bon exemple en privilégiant l'usage de l'encre au détriment des autres. L'œuvre a été réalisée lors de la manifestation *Corps hétérogène* (2013). Le titre *Source* fait référence à celui de l'œuvre d'Ingres dans laquelle une jeune fille verse une eau limpide à côté de son corps. À la différence de l'eau claire d'Ingres, la « source » de Li Xinmo est un mélange d'eau et d'encre de Chine. Assise devant un service à thé, l'artiste boit d'abord la « source » dans les tasses. Par la suite, elle prend un seau rempli du liquide et à l'aide d'une bosse, elle nettoie son vêtement blanc. À la fin, l'artiste verse la « source » noire sur son corps entier. Le corps de l'artiste est ainsi inondé par l'eau mélangée à l'encre de Chine. Ici, l'encre représente non seulement la culture du lettré, mais aussi une culture patriarcale : l'œuvre est censée critiquer cette culture dominante qui opprime les femmes depuis plus de deux mille ans²⁴.

Cai Guo-Qiang 蔡国强 (né en 1957), quand il réalise en 2014 son œuvre *Jingmo* 静墨, *Silent Ink* (*L'encre silencieuse*), emploie aussi l'encre comme matériau principal. L'artiste creuse une immense fosse dans la Power Station of Art de Shanghai et y verse 30 tonnes d'encre de Chine. Au-dessus de la fosse est installée une cascade faite également d'encre. Le spectateur circulant entre la fosse, la cascade et des déchets industriels trouvés sous le sol du musée respire l'odeur forte de l'encre de Chine. L'artiste crée ainsi une image du paysage urbain contemporain qui évoquerait une destruction aveuglante : « Cela ressemble beaucoup au processus de la modernité chinoise, explique l'artiste, on creuse d'abord une

²³ Propos recueillis par Hans-Günter Golinski, « The Body as Intercultural Medium of Communication On the Spiritual Background to the Art of Zhang Huang, Dziewior Yilmaz (dir.), *Zhang Huan*, Hambourg, Hatje Cantz, 2003, p. 40-47, *cit.* p. 46.

²⁴ Pendant le déroulement de cette performance, le geste de l'artiste a suscité le mécontentement d'un homme dans le public. Ce dernier est intervenu sans y avoir été invité par l'artiste. Il a voulu boire avec elle en lui reprochant de ne pas avoir fini de boire le « thé » de sa tasse. L'artiste fut obligée de renverser le service à thé pour manifester sa colère enfin de continuer sa performance.

grande fosse, puis on réfléchit à ce qu'on va y faire²⁵. » L'emploi de l'encre de Chine nous offre un nouveau regard sur l'image du *shanshui* 山水 (paysage/montage-eau) contemporaine.

Du « démembrement » à l'« invention » scripturale, les démarches de Gu Wenda, Wu Shanzhuan et Xu Bing nous font penser aux transformations de l'écriture chinoise dans sa longue histoire et plus près de nous, à la réforme des caractères complexes (*fantizì* 繁体字) en caractères simplifiés (*jiantizì* 简体字) et à l'utilisation abusive des caractères fautifs pendant la Révolution culturelle. Les trois artistes altèrent l'écriture pour manifester la fragilité de ses formes dans le courant de l'histoire. Du fait de cette fragilité, la technique calligraphique, auparavant indispensable, peut être également décomposée pour que chacune des techniques se libère du contexte lettré et puisse désormais exister pour elle-même. Dans cette logique, la dissociation de l'ensemble des quatre trésors du lettré se produit également. Ces pratiques consistant à « démembrer », « décomposer », « dissocier » s'accompagnent d'emprunts aux expressions occidentales comme l'installation, l'environnement, la performance, la photographie, etc. Ces dernières apparaissant comme des catalyseurs que les artistes chinois auraient utilisés comme des moyens de transformer (*hua* 化) les expressions traditionnelles, que ce soit la peinture ou la calligraphie, ou encore la sculpture au sens classique. J'utilise le mot « catalyseur » pour suggérer que, pour une grande part, en employant ces formes d'expressions, les artistes ne reprennent pas avec elles le fil d'une histoire de l'art et de la pensée qui en Occident leur donne leur pertinence et leur signification. Entre leurs créations-transformations contemporaines et les héritages lettrés, les formes d'expressions occidentales apparaissent comme un métal favorisant une réaction chimique sans en être altéré. Cette métaphore est certes approximative. Elle me paraît cependant plus pertinente ici que celles de métissage ou d'hybridation tant de fois reprises. Il serait temps de travailler à se donner les moyens de désigner la complexité des échanges entre les cultures à l'aide d'un vocabulaire propre et de concepts neufs échappant aux connotations gênantes qui s'attachent à des mots repris d'une biologie marquée par les idées de race et de fusion organique.

²⁵ Propos recueillis par 王寅 Wang Yin, *Tanbaicongkuan, baobaohuibao* 坦白从宽, 好好汇报 (Clémence pour qui avoue, bien faire un compte rendu), *Nanfang zhoumo* 南方周末 (*Southern Weekend*), le 22 août 2014.

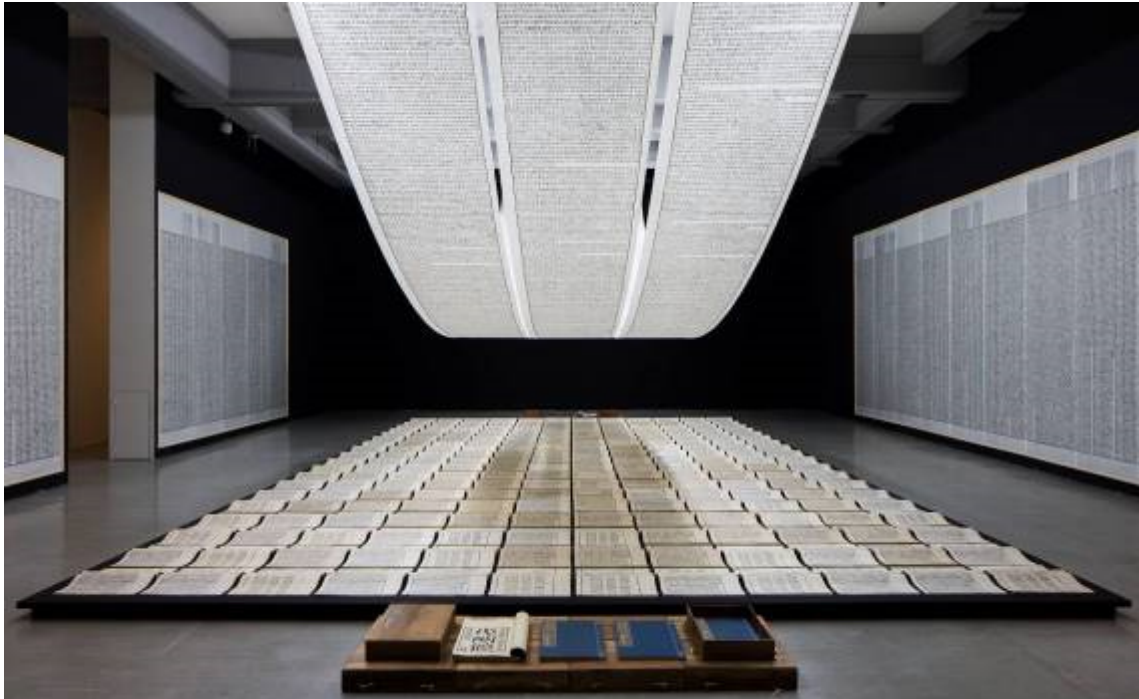


Fig. 1 : Xu Bing, *Book from the Sky*, 1987–91

Installation of hand-printed books and ceiling and wall scrolls printed from wood letterpress type, ink on paper, each book, 18 1/8 × 20 in., three ceiling scrolls, each 38 in. × 114 ft. 9 7/8 in., each wall scroll 9 ft. 2 1/4 in. × 39 3/8 in. Courtesy of Xu Bing Studio.



Fig. 2 : Xu Bing, *Square Word Calligraphy Classroom*, 1994-6

classroom installation with instructional video, model books (*Introduction to Square Word Calligraphy*), copybooks, ink, brushes, brush stands, blackboard, framed student work, Courtesy of Xu Bing Studio.



Fig . 3 : Xu Bing, *Text pages from An Introduction to Square Word Calligraphy*, 1994-6

woodblock hand printed book and ink rubbing with wood cover, Courtesy of Xu Bing Studio.



Fig. 4 : Xu Bing, *New English Calligraphy - Art for the People*

Medium: ink on paper, Size:161 x 60.2 cm. (63.4 x 23.7 in.)
 Courtesy of Xu Bing Studio

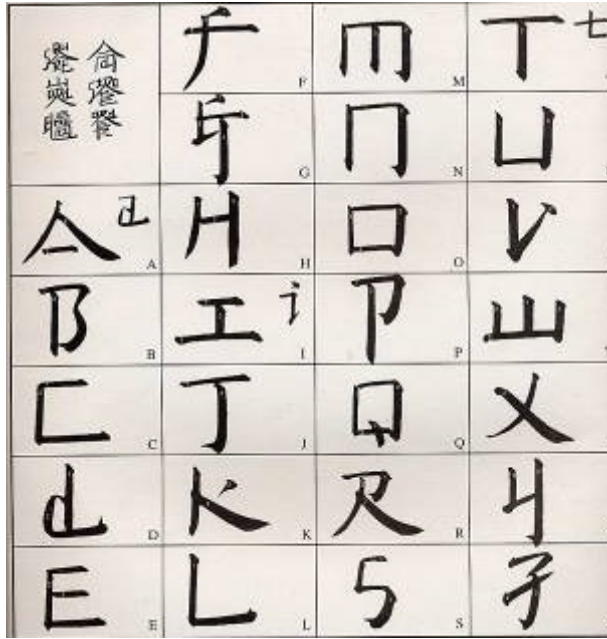


Fig. 5 : Xu Bing, *Square Word Calligraphy Classroom*, 1994-6

Ink on paper, Courtesy of Xu Bing Studio.



Fig. 6 : Zhang Huan, *Family Tree*, 2000, New York, USA

Courtesy Zhang Huan Studio.

BIBLIOGRAPHIE

- CHENG, Anne, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997.
- ERICKSON, Britta, *Words without Meaning, Meaning without Words, The Art of Xu Bing*, Seattle et Londres, Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, University of Washington Press, 2001.
- GAO, Minglu 高名潞, *Qiang, Zhongguo dangdai yishu de lishi yu bianjie* 牆, 中國當代藝術的歷史與邊界 (Le Mur, l'histoire et la frontière de l'art contemporain chinois), Beijing, Zhongguo renmin daxue chubanshe, 2005.
- GAO, Minglu, *Chinese Maximalism* (中國極多主義), catalogue d'exposition (du 14 au 30 mars 2003 au Millennium Art Museum à Pékin, et ensuite aux États-Unis du 5 décembre 2003 au 1 février 2004, University Buffalo Art Galleries and Museum Studies, State University of New York at Buffalo, USA), Chongqing, Chongqing chubanshe, 2003.
- GOLINSKI, Hans-Günter, « The Body as Intercultural Medium of Communication on the Spiritual Background to the Art of Zhang Huan », Dziewior, Yilmaz, dir., *Zhang Huan*, Hatje Cantz, Hamburg, 2003, p. 40-47.
- GU, Wenda, « The Concept of Gu's Phrase » (《中國簡詞典》的註釋), *Sequence* (轉序), Hangzhou, fospel, 2014.
- LI, Xiaozhan 李小山, « Dangdai Zhongguobua zhi wo jian 當代中國畫之我見 (Mon point de vue sur la peinture chinoise contemporaine) », *Jiangsu Pictorial* (江蘇畫刊), n° 7, 1985, p. 13-14.
- MOLLET-VIEVILLE, Ghislain, *Art minimal & conceptuel*, Genève, Skira, 1996.
- SHITAO (石濤 1642-1708), *Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-amère* (苦瓜和尚話語錄), traduction de Ryckmans, Pierre, Paris, Hermann, 1984.
- WANG, Yin 王寅, « Tanbai cong kuan, haobao huibao 坦白從寬, 好好匯報 (Clémence pour qui avoue, bien faire un compte rendu) », *Southern Weekend* (南方周末), 22 août 2014.
- WU, Hung 巫鴻, « Transcending The East/West Dichotomy: A Short History of Contemporary Chinese Ink Painting », catalogue d'exposition *Ink Art: Past as Present in Contemporary China*, 11 déc. 2013 - 6 avril, 2014, The Metropolitan Museum of Art (New York - United States), 2013.
- ZHANG, Yu 張渝 et SHEN, Min 沈璿, *Shufa zhuanyi* 書法主義 (Le Calligraphisme), Changsha, Hunan meishu chubanshe, 2003.