Bérangère Amblard

Motifs de l'« hyper », de l'« écran » et de l'« hyper-écran » : trois manifestations de l'invention chinoise hypermoderne dans l'art contemporain en Chine (1998-2018)

AMBLARD, Bérangère. *Motifs de l'« hyper », de l'« écran » et de l'« hyper-écran »* **[en ligne]** *: trois manifestations de l'invention chinoise hypermoderne dans l'art contemporain en Chine, 1998-2018*. Sous la direction de Gregory LEE. Thèse de doctorat : Étude de l'Asie et ses diasporas. Lyon : Université Jean Moulin Lyon 3, 2022.

Disponible sur : https://www.theses.fr/2022LYO30056

Document diffusé sous le contrat *Creative Commons* « **Attribution – Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification** »
Vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer, l'adapter ni l'utiliser à des fins commerciales.

N° d'ordre NNT : 2022LYO30056

THÈSE DE DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ JEAN MOULIN LYON 3

Membre de l'université de Lyon

École doctorale n° 484 - Lettres, langues, linguistique et arts

Discipline :
Étude de l'Asie et ses diasporas

Soutenue publiquement le 12/12/2022, par

Bérangère AMBLARD

Motifs de l'« hyper », de l'« écran » et de l'« hyper-écran » :

trois manifestations de l'invention chinoise hypermoderne dans l'art contemporain en Chine (1998-2018)

Laboratoire de recherche :
IETT, Institut d'études transtextuelles et transculturelles

Directeur de thèse : **M. Gregory LEE**

Devant le jury composé de :

M. Gregory LEE
Professeur des universités, université Jean Moulin Lyon 3. Directeur de thèse

M. Florent VILLARD
Professeur des universités, SciencesPo Rennes. Président du jury. Rapporteur

M. Emmanuel LINCOT
Professeur HDR, Institut Catholique de Paris. Rapporteur

Mme Sophie COAVOUX
Maîtresse de conférences HDR, université Jean Moulin Lyon 3. Examinatrice

Mme Katie HILL
PhD, Sotheby's Institute of Art, Londres (Royaume-uni). Examinatrice

Mme Siyan JIN
Professeure des universités, université d'Artois, Arras. Examinatrice

Motifs de l'« hyper », de l'« écran » et de l'« hyper-écran » : trois manifestations de l'invention chinoise hypermoderne dans l'art contemporain en Chine (1998-2018)

Présentée par Bérangère AMBLARD

Sous la direction de Monsieur le Professeur Gregory B. LEE

L’avenir est aux curieux de profession.
François Truffaut, *Jules et Jim*, 1962

Remerciements

En premier lieu, je tiens à remercier mon directeur de recherche M. Gregory B. Lee, qui a accompagné mon travail depuis mes années d'étudiante de master. Je le remercie pour sa patience et ses conseils. L'émulation de ses séminaires doctoraux, les idées qui y ont germé et les amitiés qui s'y sont construites ont été déterminantes. Je garde le souvenir de discussions passionnées à la Renaissance.

Je remercie les membres de mon jury de soutenance d'avoir pris le temps de lire mon travail et d'avoir contribué à son enrichissement. J'adresse également toute ma reconnaissance aux professeurs dont j'ai eu la chance de suivre les enseignements. L'épigraphe de cette thèse leur est à tous dédiée.

Merci à Elisabeth, une femme et une galeriste passionnante et passionnée qui est la première à m'avoir fait confiance. Je n'oublierai pas l'exposition de Nicolas Maureau et ce premier accrochage. Merci à Kévin Ardito, Margaux Auria, Robin Curtil, Maxime Delhomme, Jenny Feal, Sabine Leclercq et Mükerrem Tuncay, sept artistes talentueux auprès desquels je suis fière d'avoir partagé l'aventure de l'exposition *Hyper-*.

Mes pensées vont également vers mes collègues du Musée d'art contemporain de Lyon qui m'ont accueillie alors que j'écrivais cette thèse. Je leur adresse toute mon amitié.

J'adresse ma gratitude et mon affection à mes parents, Fabienne et Denis. Je les remercie pour le soutien dont ils m'ont toujours entourée. Merci Papa de m'avoir appris à aimer et à apprivoiser les mots, merci également d'avoir lu ceux que j'ai écrits. Merci Maman pour les visites de musées qui, si elles paraissaient parfois ennuyeuses à mes yeux d'enfant, ce sont avérées révélatrices. C'est avec les installations en cire et les petits tas de pollen de Wolfgang Laib que tout a commencé. Mon affection se tourne également vers mon frère Clément et ma sœur Annabelle à qui je fais la promesse de rattraper le temps perdu.

Je remercie les Dr C. Pironi et F. Boudjema qui m'ont aidée à donner du sens à ce qui me paraissait insensé.

Je remercie chaleureusement tous mes collègues et amis doctorants Bérénice, Kumiko, Lucie R., Lucie T., Mahfoud, Narimène, Nora, Paula et Sylvain avec lesquels j'ai traversé l'aventure du doctorat, et dont beaucoup sont aujourd'hui docteurs. Ces années n'auraient pas été les mêmes s'ils n'avaient pas été là.

Un immense merci à tous mes amis, Auregann, Ben, Camille, Emilie, Lena, Mamoun, Margot B., Margot F., Maria, Marjolaine, Myriam, Noémie et Salomon qui sont restés présents pendant la réalisation de cette thèse. Je suis infiniment reconnaissante de leur patience et de leur soutien pendant ces longues années.

Je ne serais jamais allée au bout de ce travail sans le soutien, les conseils et les mots de réconforts de Valentine. Ton amitié m'est extrêmement précieuse.

Enfin, je remercie Clément, qui a vécu avec cette thèse autant que moi. Merci d'être resté toujours présent, merci d'avoir accepté mon obsession pour les virgules, mes questionnements sans fin et toute la palette de mes humeurs. Tu sais à quel point tu m'es essentiel.

Sommaire

REMERCIEMENTS 7

SOMMAIRE 9

REMARQUES PRELIMINAIRES 11

INTRODUCTION 12

CHAPITRE 1 — LA TOILE
L'INVENTION CHINOISE ET LE DEVELOPPEMENT D'UN ART CONTEMPORAIN EN CHINE 27

I. L'invention chinoise : quarante ans de bouleversements (1978-2018) 31

II. Qu'est-ce que l'art contemporain ? Qu'est-ce que l'art contemporain en Chine ? 54

CHAPITRE 2 — LE CADRE
UNE CONSTELLATION D'ARTISTES AU CŒUR DE L'INVENTION CHINOISE HYPERMODERNE (1998-2018) 85

I. Huit artistes : huit étoiles 88

II. L'« hyper » -modernité chinoise 100

CHAPITRE 3 — HYPER
PORTRAITS D'UN UNIVERS EN MOUVEMENTS 155

I. Une fuite en avant à marche forcée 159

II. L'instabilité hypermoderne 195

CHAPITRE 4 — ÉCRAN
SUR LE SEUIL : ENTRE SUSPENSIONS ET CAPTURES D'ECRAN 235

I. L'écran liminal : liminalité permanente et esthétique de la suspension absolue 240

II. Captures d'écrans : de la quête de structure au cabinet de curiosité 293

CHAPITRE 5 — HYPER-ECRAN
JETER LE VOILE : DU SPECTACLE A L'HYPER-ECRAN 327

I. Dispositifs d'« arrachement au réel » 332

II. Réalités alternatives : entre fiction et réalité 366

CONCLUSION 408

BIBLIOGRAPHIE 419

TABLE DES MATIERES 458

Remarques préliminaires

Selon l'usage, les noms patronymiques chinois précèdent les prénoms.

Par souci de clarté, les notes de bas de page recommencent à 1 au début de chaque chapitre.

Nous sommes à l'origine de l'ensemble des traductions, sauf mention contraire.

Nous avons fait le choix de ne pas traduire les titres des œuvres qui sont indiqués dans leur version anglaise. Lorsqu'elle existe, une version en mandarin est également indiquée.

Les renvois aux illustrations se trouvant dans le document annexe figurent entre parenthèse tout au long de ce travail.

Nous demandons à notre lecteur de bien vouloir excuser le manque de qualité de certaines des images du cahier des illustrations.

Introduction

La farce de l'Everest de Xu Zhen et la banane de Maurizio Cattelan

En 2005, Xu Zhen présente une nouvelle œuvre à l'occasion de la seconde édition de la Triennale d'art contemporain de Yokohama (illustrations 1, 2 et 3).

> In August 2005, Xu Zhen and a group of friends summited the 8848.13 meters of Mount Everest, cut off a section and carried it back down the mountain. On display here are the peak we brought back, the video of us sawing it off, and some documents and objects related to the action. [1]
>
> En août 2005, Xu Zhen et un groupe d'amis ont gravi les 8848,13 mètres du mont Everest, en ont coupé une section et l'ont ramenée en bas de la montagne. Sont exposés ici le pic que nous avons ramené, la vidéo qui nous montre le sciant, et quelques documents et objets liés à cette action.

Voilà la courte description de l'œuvre *8848-1.86* qui est proposée. L'artiste prétend avoir escaladé l'Everest et, une fois arrivé au sommet, être parvenu à scier 1,86 m de montagne. Ce morceau, qu'il a rapporté et transporté jusqu'à Yokohama, est exposé dans une vitrine réfrigérée aux côtés de tout le matériel utilisé pour mener cette expédition, et d'une vidéo qui documente le moment fatidique où le sommet s'est décroché. La mise en scène, précise et détaillée, est également convaincante. Pourtant, l'installation tout comme l'expédition sont une pure invention de l'artiste. Nous étudierons *8848-1.86* plus en détail dans la dernière partie de cette thèse.[2] Précisons cependant dès à présent que la réalisation de cette œuvre coïncide avec une expédition de recherche officielle qui a conduit les autorités chinoises à réviser la hauteur de la montagne, lui retirant 4 m. Cette coïncidence sème le doute. Si bien qu'en 2005, le monde de l'art commence à croire à la farce de Xu Zhen.

En décembre 2019, la farce continue. Cette fois, c'est l'artiste Maurizio Cattelan qui scotche une banane à une cimaise de la foire d'art contemporain Art Basel Miami Beach en Floride. L'œuvre ainsi formée, la justement nommée *Comedian*, est presque aussitôt vendue pour la somme de 120 000 dollars (illustration 4).[3] Rapidement, la nouvelle fait le tour de la

[1] *Xu Zhen: A MadeIn Company Production Xu Zhen meiding gongsi chupin* 徐震没定公司出品, Beijing 北京, New Star Press 新星出版社, 2014, p.37.
[2] Voir la page 394 de cette thèse.
[3] Voir par exemple Anne-Sophie Lesage-Münch, « La Banane de Maurizio Cattelan : an other f**** ready-made ? », Connaissance des arts, mis en ligne le 13 décembre 2019, https://www.connaissancedesarts.com/non-classe/la-banane-de-maurizio-cattelan%E2%80%89-f-ready-made%E2%80%89-11130018/, consulté le 27 mai 2022 ou Jason Farago, "A (Grudging) Defense of the $120,000 Banana", New York Times, mis en ligne le 8

toile et des réseaux sociaux, provoquant une myriade de commentaires et de réactions parfois amusés, souvent surpris, moqueurs, dubitatifs ou même outrés. Certains critiques et journalistes artistiques s'efforcent alors de justifier l'acte artistique et de réhabiliter l'œuvre, la plaçant dans la directe lignée des ready-made de Marcel Duchamp et de l'art conceptuel auquel Magritte a donné le ton. D'aucuns voient encore dans la forme de la banane nos sociétés phallocrates tournées en dérision, ou bien une irrésistible facétie jouant sur le comique de l'objet. D'autres affirment enfin qu'il faut, au contraire, dépasser ce type de références et analyses jugées simplistes, l'œuvre elle-même se plaçant au-delà, « infiltrée » dans le système du marché de l'art et donc dans l'unique position à même de le dénoncer. Imposture dadaïste ou véritable coup de génie, l'évènement est remarquable par le nombre et par la diversité des voix qu'il a fait naître ; au point que l'œuvre ait été mangée puis retirée de la foire quelques jours après son accrochage.

Les années 2000 et 2010 ont été ponctuées de scandales de ce type.[4] Chaque fois le débat est le même : s'agit-il de vastes mascarades ou de chefs d'œuvre de l'art contemporain ? Dans une courte note du recueil *Culture and Value*, Ludwig Wittgenstein écrit que "[h]umor is not a mood, but a way to observe the world" [l'humour n'est pas une humeur mais une manière d'observer le monde].[5] S'appuyant sur cette réflexion, notre thèse est née d'une première interrogation : quel est le monde, quelle est la société dont l'observation a pu donner lieu à des « farces » de ce type ?

Le prisme de l'art contemporain

En 1972, Harold Rosenberg déclarait déjà que "the nature of art has become uncertain. At least ambiguous. No one can say with assurance what a work of art is – or, more important,

décembre 2019, https://www.nytimes.com/2019/12/08/arts/design/a-critics-defense-of-cattelan-banana-.html, consulté le 27 mai 2022.

[4] Citons par exemple les polémiques autour de la forme suggestive du *Tree* de Paul McCarthy et de celle du *Vagin de la reine* d'Anish Kapoor ; mais également celles qui ont fait suite à l'autodestruction de l'œuvre de Bansky dans la salle des enchères de Christie's, ou encore à l'installation des tulipes de Jeff Koons dans les jardins du Petit Palais à Paris.

[5] Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value*, Oxford, The University of Chicago Press, 1977, p.78.

what is not a work of art" [la nature de l'art est devenue incertaine. Tout du moins ambiguë. Personne ne peut dire avec certitude ce qu'est une œuvre d'art – ou, plus important encore, ce qui n'est pas une œuvre d'art].[6] Avec l'apparition d'enjeux nouveaux, parmi lesquels l'importance croissante prise par le marché de l'art et l'hyperconnexion qui étend considérablement le cercle de diffusion des œuvres et des discussions, l'incompréhension et la perplexité persistent face aux pratiques artistiques contemporaines – tant du côté de l'opinion publique que de celui des critiques. Pourquoi, alors, s'intéresser à la création artistique contemporaine ? L'art contemporain échappe-t-il vraiment à la définition ? N'y a-t-il réellement rien à y comprendre ? Ou bien peut-on suivre l'intuition de Jean Baudrillard, qui espérait que « comme pour l'anamorphose : il [y ait] un angle sous lequel toute cette débauche inutile […] prenne tout son sens » ?[7] Peut-être décèle-t-on le début d'une réponse dans cette idée de Marc Jimenez qui voudrait que l'art soit perméable au monde.

> Ce chaos traduit surtout l'effervescence des pratiques artistiques désormais totalement perméables au monde, tout comme le monde ne cesse de révéler son étonnante porosité aux œuvres d'aujourd'hui. À travers ses provocations, ses surenchères, ses transgressions réitérées, l'art avance au rythme d'un univers soumis à d'incessants et rapides bouleversements, scientifiques, technologiques, sociaux et politiques.[8]

L'hypothèse que l'art contemporain s'inscrit dans le contexte qui l'a créé, un terrain économique, politique et social est le premier socle sur lequel est bâtie notre recherche. En ce sens, nous empruntons l'expression de Nathalie Heinich et parlons d'un « paradigme » de l'art contemporain.[9] La création qui en est issue est en interaction avec ce contexte avec lequel il est nécessaire qu'elle soit mise en relation. L'art informe sur son contexte de création, de la même manière que le contexte informe sur l'art qui en découle. Nous rejoignons le critique et historien de l'art Kelly Grovier qui introduit l'ouvrage qu'il a consacré à la création contemporaine avec ces mots :

---

[6] Harold Rosenberg, *The De-Definition of Art*, Chicago, University of Chicago press, 1983, p.12.

[7] Jean Baudrillard, « Le complot de l'art », *Libération*, 20 mai 1996, https://www.liberation.fr/tribune/1996/05/20/le-complot-de-l-art_170156/, consulté le 25 juin 2022.

[8] Marc Jimenez, *La Querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p.294.

[9] Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris Gallimard, 2014.

> This book is motivated by the premise that great art vibrates with the pulses of the age that provoked it and succeeds in chronicling its generation's consciousness more profoundly than any other human document can.[10]
>
> Ce livre est motivé par le postulat que l'art vibre au rythme de l'époque qui l'a engendré et parvient à faire la chronique de la conscience de sa génération plus profondément que tout autre document humain.

C'est précisément en tenant compte de la porosité qui existe entre l'art et son contexte de création que nous envisageons l'étude et l'analyse des œuvres de notre corpus.

Contexte de la recherche

Le contexte qui nous intéresse est celui d'une période de profondes transformations qui a accompagné ce que nous appellerons « l'invention chinoise hypermoderne ». D'un point de vue historique, le champ de notre étude s'étend de 1978 – qui marque la fin de la Révolution culturelle et le début de la période de Réformes et d'ouverture – jusqu'à 2018, année de l'abolition de la limite des mandats présidentiels. Le premier chapitre de cette thèse esquisse la silhouette des quatre décennies qui ont vu naître la Chine du 21e siècle, au rythme des réformes et des campagnes gouvernementales qui se sont succédé depuis la première vague de réformes, lancée par Deng Xiaoping à son arrivée au pouvoir à la fin des années 1970, jusqu'au déploiement du « Rêve chinois » de Xi Jinping à partir de 2013. Marquée par la mise en place progressive d'une prétendue économie socialiste de marché, cette période, qui fait de la Chine le pays de tous les records, met le développement économique et la stabilité politique au centre des préoccupations des dirigeants chinois. Elle est également définie par l'ensemble de discours, de récits et d'images qui ont accompagné l'évolution et l'invention du pays ; l'idéologie qui participe à façonner l'image nationale à l'intérieur comme à l'extérieur de ses frontières.

Nous appuyant sur les écrits de Charles Lipovetsky et de Marc Augé, nous émettons l'hypothèse que ces évolutions ont conduit le pays vers une situation d'hypermodernité.[11] La Chine, de même que les sociétés globalisées du début du 21e siècle, ne s'est pas affranchie

[10] Kelly Grovier, *Art Since 1989*, London, Thames & Hudson, 2015, p.12.
[11] Marc Augé, *Non-lieux — Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992. Gilles Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Éditions Grasset, 2004.

des logiques et enjeux modernes, mais leur accorde une place exacerbée. Il n'existerait donc pas de « post-modernité », pas de réelle rupture avec la modernité, mais une continuité, une modernité amplifiée à l'aube du 21e siècle. L'hypermodernité, qui établit le changement et l'excès comme constantes, touche tous les domaines, des modes de vie à la perception du temps et de l'espace, des habitudes de consommation aux évolutions technologiques. Le deuxième chapitre de ce travail expose les principaux éléments, les discours, les images ou les objets, qui ont façonné la Chine hypermoderne. Il se concentre ainsi sur quatre domaines principaux : l'urbanisation, la consommation, le nationalisme et les nouvelles technologies.

En l'espace de quelques décennies, le pays est passé d'un territoire à la population principalement rurale à une nation massivement urbanisée. Les paysages, urbains comme ruraux ont été profondément transformés par cette urbanisation promue par les politiques gouvernementales. Les métropoles existantes se sont étendues et organisées autour de quartiers jusque-là inexistants : des zones résidentielles closes des quartiers des affaires, des centres commerciaux ou encore des quartiers historiques. En parallèle, de nouvelles villes sont sorties de terre à une vitesse fulgurante. Les citoyens nés à l'époque des réformes ont grandi au cœur d'un cycle de destruction, construction et reconstruction qui paraît n'avoir jamais de fin. Ils ont également connu l'avènement d'une société de l'hyperconsommation qui a bouleversé les modes et habitudes de consommation, et introduit autant de besoins et d'envies inédits que de nouveaux produits. Une consommation encouragée par l'État, relayée par les médias et nourrie par un marketing redoutable a facilité et accéléré la formation d'imaginaires collectifs qui associent réussite personnelle et sociale, à pouvoir d'achat et possession de biens. L'arrivée d'internet puis celle des téléphones mobiles a également modifié les habitudes. Comme ailleurs dans le monde, les plateformes numériques sont rapidement devenues des espaces de consommation incontournables. En ville comme à la campagne, les écrans de télévision d'abord, puis d'ordinateur, de tablette et de smartphone se sont installés dans les foyers aux revenus modestes ou plus élevés, et leur utilisation a très vite fait de mêler consommation, propagande et divertissement. Le régime chinois a su façonner un internet aux caractéristiques chinoises. D'abord parce que la parole y est contrôlée et limitée et ensuite parce qu'il est au service des intérêt de la nation. C'est là toute la force d'un régime qui multiplie les contenus pour divertir à défaut d'informer, pour consommer plutôt que de penser. Le contrôle ne se limite bien évidemment pas aux espaces

numériques. L'invention chinoise est accompagnée et encadrée par la construction d'un arsenal idéologique qui infuse aussi bien les médias que la culture ou l'éducation. L'idéologie nationale chinoise se cristallise autour d'un récit fondateur et unificateur basé sur le mythe de la renaissance d'une Chine éternelle dont la grandeur a été altérée par un siècle d'humiliations et dont il est nécessaire de restaurer la puissance et la prospérité passées. L'avènement du « Rêve chinois » de Xi Jinping en 2013 marque l'apogée de ce récit qui modèle le passé, le présent et le futur du pays.

Les années dont nous venons de faire la description sont également celles au cours desquelles une scène artistique contemporaine s'est développée en Chine. Si les premières expositions sont *underground,* de nouveaux espaces et manifestations dédiés à la présentation et l'exposition d'art contemporain ne tardent pas à apparaître sur le sol chinois. En parallèle, les dirigeants commencent à s'intéresser au potentiel de cette scène artistique naissante. Yue Minjun 岳敏君 (*1962), Zeng Fanzhi 曾梵志 (*1964), Wang Guangyi 王广义 (*1957), Zhang Xiaogang 张晓刚 (*1958) ou encore Qiu Zhijie 邱志杰 (*1969) sont les grands noms de l'art que l'on désigne couramment comme étant *contemporain* et *chinois* ; les premiers à avoir été propulsés sur la scène artistique internationale. Nés à la fin des années 1950 et au cours des années 1960 ils ont, pour certains, appris à surfer sur la vague du succès international et atteint des prix records dans les salles de ventes à travers le monde. Nous le développerons plus tard, nous émettons pourtant des réserves quant à l'inscription de leurs œuvres dans le paradigme contemporain. Alors que l'engouement pour l'art de Chine qui a caractérisé les années 2000 et le début des années 2010 s'est essoufflé, cette thèse propose alors de repenser la création de cette époque et le label « contemporain » qui lui a été attribué, un peu hâtivement peut-être.

Les *Xin Xin Renlei* 新新人类 (XXRL)

Les artistes qui nous intéressent sont ceux que nous appellerons les « Xin Xin Renlei (XXRL) ». Nés au sortir de la Révolution culturelle, dans la deuxième moitié des années 1970 ou au début des années 1980, ils sont les premiers artistes à ne pas avoir fait l'expérience de

l'ère maoïste mais à avoir connu la Chine des réformes. Nous l'exposerons dans le premier chapitre de cette thèse, les XXRL sont à notre sens les premiers véritables artistes contemporains en Chine. Leur enfance tout comme leur vie d'adulte ont été traversées par les transformations de l'invention chinoise hypermoderne. Ils ont grandi dans le contexte d'une économie florissante, et ont connu l'avènement et le développement d'un monde dirigé par le matérialisme et la consommation. Artistes à la fois « post-passeport » et « post-internet », ils voyagent régulièrement et ont accès à tout l'éventail d'informations disponible en ligne. Par conséquent, et comme le présente la critique d'art américaine Barbara Pollack, leur "definition of identity is rooted more firmly in a borderless internet culture than in imperial dynasties or communist iconography" [définition de l'identité est plus fermement ancrée dans la culture sans frontière d'internet que dans les dynasties impériales ou l'iconographie communiste].[12] Leurs pratiques artistiques sont diverses et s'intéressent à des sujets tels que l'urbanisation rapide du pays et les transformations de paysage qu'elle a engendrées, l'émergence d'une culture de consommation matérialiste, la restructuration des liens sociaux et familiaux provoquée par la politique de l'enfant unique ou l'avènement des technologies numériques et d'internet. Quelles que soient les thématiques abordées, ces artistes puisent dans leur quotidien le plus proche. Leurs œuvres dépeignent le paysage social, économique et politique accidenté dans lequel ils vivent, celui de l'hypermodernité chinoise aussi bien que celui de l'hypermodernité globale. En effet, "they do not hesitate to address issues unique to the Chinese scene, but they often adopt more global conceptual strategies in their approach to art-making" [ils n'hésitent pas à aborder des problématiques propres à la scène chinoise, mais adoptent souvent des stratégies conceptuelles plus globales dans leur approche de la création artistique].[13]

Si certains d'entre eux ont su séduire et convaincre la scène artistique internationale, rencontrant un succès institutionnel et/ou commercial, en tant que groupe, en tant que « génération », ils restent toutefois loin de la renommée atteinte par leurs prédécesseurs. Ils n'ont pas non plus suscité autant d'intérêt critique et académique et le moment artistique dans lequel s'inscrit leurs créations n'a ni été beaucoup étudié, ni fait l'objet de nombreuses publications. Souvent, ils ont été présentés dans des expositions qui mêlent leurs œuvres avec

[12] Barbara Pollack, *Brand New Art From China: A generation on the rise*, London/New York, IB Tauris, 2018, p.51.
[13] Barbara Pollack, *Brand New Art From China,* p.202.

celles de leurs aînés. Nous pouvons par exemple citer *The Real Thing*, *Breaking Forecast*, *Bentu : Des artistes chinois dans la turbulence des mutations* ou, plus récemment, *Art and China after 1989: Theater of the World*.[14] Quelques expositions et ouvrages leur ont tout de même été consacrés, parmi lesquels *My Generation: Young Chinese Artists*, *Young Chinese Artists: The Next Generation* ou *Brand New Art from China.*[15] Ces ouvrages et catalogues soulignent la spécificité de cette « génération » d'artistes : "In China's contemporary art scene, artists born after the middle of the 1970s not only focus on a different range of themes than earlier generations of artists, they have also developed a new visual style in which to express them" [Sur la scène artistique contemporaine chinoise, les artistes nés après le milieu des années 1970 se concentrent non seulement sur une gamme de thématiques différente de celle des générations d'artistes précédentes, mais ils ont également développé un nouveau style visuel pour les exprimer].[16] *Brand New Art From China*, l'ouvrage écrit par Barbara Pollack propose certainement l'analyse la plus riche et la plus poussée des XXRL dont elle fait la description suivante :

> The artworks by this new generation of Chinese artists are products of this twenty-first-century China, the epicenter of globalization, [..] Their artworks are refreshingly original and free from the nagging stereotypes and iconography that dogged earlier periods of contemporary art from China.[17]
>
> Les œuvres de cette nouvelle génération d'artistes chinois sont des produits de cette Chine du XXIe siècle, l'épicentre de la mondialisation, [..] Leurs œuvres sont d'une originalité rafraîchissante et exemptes des stéréotypes et de l'iconographie tenaces qui ont marqué les périodes antérieures de l'art contemporain de Chine.

Nous reprochons toutefois à ces ouvrages et catalogues d'exposition le fait d'être construits sur un même format ; celui d'un catalogue d'artistes qui fait se juxtaposer des pratiques sans toutefois parvenir à dérouler le fil conducteur qui pourrait les relier. Cette approche est

[14] *The Real Thing* a été présentée à la Tate Liverpool du 30 mars au 10 juin 2007. *Breaking Forecast* a été présentée à l'UCCA Center for Contemporary Art de Beijing du 17 novembre 2009 au 28 février 2010. *Bentu : Des artistes chinois dans la turbulence des mutations* a été présentée à la Fondation Louis Vuitton de Paris du 27 janvier au 2 mai 2016. *Art and China after 1989: Theater of the World* a été présentée au Guggenheim Museum de New York du 6 octobre 2017 au 7 janvier 2018.

[15] *My Generation: Young Chinese artists*, cat. exp., Tampa, Tampa Museum of Art, 2014. ; *Young Chinese Artists: The Next Generation*, New York, Prestel Verlag, 2008. ; Barbara Pollack, *Brand New Art From China*, 2018.

[16] Christoph Noe Cordelia Steiner in *Young Chinese Artists: The Next Generation*, New York, Prestel Verlag, 2008, p.6.

[17] Barbara Pollack, *Brand New Art From China*, 2018, p.6.

parfois même revendiquée, comme c'est le cas de *Young Chinese Artists: The Next Generation* dans lequel on peut lire que

> [..] this book's intention is to introduce each artist on his or her own – as individuals with unique ways of expressing their ideas and with distinct trajectories in developing their forms of visual expression.[18]
>
> [..] l'intention de ce livre est de présenter chaque artiste de manière individuelle – en tant qu'individus avec leur propre manière d'exprimer leurs idées et avec leurs propres trajectoires de développement de leurs formes d'expression visuelle.

Barbara Pollack admet également que "in the art world, it has been almost impossible to come up with a unifying theme or singularized movement that brings them together" [dans le monde de l'art, il a été presque impossible de trouver un thème unique ou un mouvement singulier qui les rassemble].[19] Qu'est ce qui fait, alors, la spécificité des œuvres des XXRL ?

Corpus, méthode et problématique

Nous citions plus haut Marc Jimenez qui affirme que l'art contemporain « avance au rythme d'un univers soumis à d'incessants et rapides bouleversements ». Cette phrase ne pourrait être plus adaptée à la création des XXRL. Le contexte de transformations et de changements constants dans lequel ils ont grandi est d'ailleurs régulièrement cité par les auteurs et critiques qui s'intéressent à leurs œuvres. L'exposition *Bentu*, organisée à la Fondation Louis Vuitton de Paris en 2016, prend ainsi pour sous-titre « Les artistes chinois dans la turbulence des bouleversements ». Dans la préface du catalogue de cette exposition, la commissaire générale Suzanne Pagé explique : « De façon générale, ce qui nous a frappé d'emblée, c'est l'exceptionnelle aisance avec laquelle ces créateurs se meuvent dans la "turbulence des mutations" ».[20] De même, Barbara Pollack revient sur la genèse de son livre avec ces mots :

> I was intrigued to discover what life in this express lane would mean to artists born after 1976 and how these artists, in turn, would express such drastic changes

[18] Christoph Noe Cordelia Steiner in *Young Chinese Artists*, 2008, p.6.
[19] Barbara Pollack, *Brand New Art From China*, 2018, p.93.
[20] Suzanne Pagé in *Bentu – Des artistes chinois dans la turbulence des mutations*, Paris, Éditions Hazan, 2016, p.11.

> through their creations. Would Chinese artists experience a kind of whiplash effect from watching their lives spin around so fast?[21]
>
> J'ai voulu découvrir ce qu'une vie passée dans cette voie rapide signifierait pour les artistes nés après 1976 et comment ils exprimeraient, à leur tour, des changements aussi drastiques à travers leurs créations. Les artistes chinois ressentiraient-ils une sorte de coup de fouet en voyant leur vie tourner si vite ?

Wu Hung fait un état des lieux similaires lorsqu'il écrit que l'art contemporain de Chine "not only responds to China's startling transformation over the past ten to fifteen years, but further enhances the feeling of speed, anxiety and theatricality inherent in this external transformation through artistic representation" [répond non seulement à la transformation fulgurante de la Chine au cours des dix à quinze dernières années, mais renforce encore le sentiment de vitesse, d'anxiété et de théâtralité inhérent à cette transformation à travers la représentation artistique].[22]

La question de la transformation de la Chine et de l'impact qu'elle a pu avoir sur la création artistique revient donc régulièrement dans les analyses et commentaires. Pourtant, elle se résume souvent à une phrase qui tient lieu de décor, annonçant qu'un artiste ou un autre a connu ce contexte particulier. Hou Hanru dit ainsi des œuvres de Cao Fei qu'elles sont "deeply engaged with the current social reality of intense and radical changes" [profondément lié aux changements intenses et radicaux actuels].[23] Beatrix Ruf et Lawrence Rinder écrivent encore à propos des œuvres de Yang Fudong que

> [t]he speed and scale of China's recent cultural transition is unprecedented. The embrace of individual enterprise along with rapid and dramatic urbanization have utterly transformed Chinese society in the space of 20 years. Yang Fudong's career spans this period of change and brings a powerful artistic perspective to life in China during this momentous era.[24]
>
> [l]a vitesse et l'ampleur de la transition culturelle récente de la Chine sont sans précédent. L'adoption de l'entreprise privée ainsi que l'urbanisation rapide et dramatique ont complètement transformé la société chinoise en l'espace de 20 ans. La carrière de Yang Fudong s'étend sur cette période de changement et propose une perspective artistique puissante sur la vie en Chine à cette époque cruciale.

[21] Barbara Pollack, *Brand New Art From China*, 2018, p.4.
[22] Wu Hung, "A case of being contemporary: conditions, spheres, and narratives of contemporary Chinese art" in Okwui Enwezor, Nancy Condee and Terry Smith (ed.), *Antinomies of Art and Culture*, Duke University, Duke University Press, 2008.
[23] Hou Hanru. "Politics of Intimacy—On Cao Fei's Work." *Cao Fei: Journey*. Ed. Hu Fang. Paris/Guangzhou, Le Plateau/Vitamin Creative Space, 2008, p.42-52.
[24] Philippe Pirotte (ed.), *Yang Fudong*, Kunsthalle Zürich, JRP Ringier, 2013.

Si ce contexte est mentionné, il n'est jamais analysé plus en détail. Que représente et que signifie un tel contexte ? Comment se manifeste-il dans les œuvres des artistes qui l'ont connu ? Quelles sont, finalement, les manifestations de l'invention chinoise hypermoderne dans l'art contemporain de Chine ?

Pour répondre à ces interrogations, le corpus que nous avons formé regroupe huit artistes. Sculpté sous la forme d'une constellation, il est suffisamment large pour être représentatif mais également assez restreint pour être abordé dans les limites de cette thèse. Certains de ces huit artistes ont déjà été présentés ensemble dans des expositions ou des ouvrages collectifs, mais ils n'avaient encore jamais fait l'objet d'une étude commune. S'il existe une part de subjectivité dans le choix de ces artistes – qui traduit forcément des sujets d'intérêt qui nous sont personnels – nous avons également établi des critères objectifs de sélection. Ces huit artistes sont huit XXRL, nés dans la seconde moitié des années 1970 ou au début des années 1980. Nous n'avons pas sélectionné d'artistes nés dans les années 1980 ou 1990, cela non pas par manque d'intérêt pour leur travail, mais parce que nous avons jugé délicat d'étudier le travail d'artistes à l'aube de leur carrière, dont le portfolio n'est pas toujours très fourni et la direction artistique encore susceptible d'évoluer. Par ailleurs, nous avons veillé à inclure dans ce corpus des artistes aux pratiques artistiques très diverses. Outre la richesse analytique que cela représente, il nous est apparu indispensable de ne pas nous cantonner à un type de créations, mais de mettre nos analyses à l'épreuve de médiums artistiques différents. Enfin, ces artistes ont chacun une place sur la scène artistique internationale, mais ne bénéficient pas tous des mêmes niveaux de renommée et de reconnaissance. Il s'agit, là encore, de confronter nos analyses à des situations diverses. Précisions également que nous avons rencontré certains des artistes de notre corpus – ainsi que d'autres artistes contemporains de Chine et des professionnels du milieu – lors d'un séjour de recherche passé à Shanghai entre août 2016 et juillet 2017. N'ayant pas été en mesure d'interviewer les huit artistes de ce corpus, ces rencontres resteront à la marge de notre recherche. Nous avons en revanche consulté et étudié les nombreux entretiens qu'ils ont réalisé avec des journalistes, historiens de l'art ou critiques au fil des années.

Cette thèse rassemble également des œuvres qui ne l'avaient encore jamais été, proposant ainsi des liens et des mises en parallèles inédits. Ayant des carrières déjà bien établies, les huit artistes de notre corpus ont chacun produits des œuvres nombreuses et

diverses. Nous ne prétendons pas à une étude exhaustive de leurs productions respectives. Parmi l'ensemble des œuvres qu'ils ont chacun réalisées, nous avons sélectionné celles qui nous paraissaient les plus pertinentes au regard de la problématique de notre recherche. Cette thèse est construite autour de l'analyse d'œuvres créées entre 1998 pour la plus ancienne, et 2018 pour les plus récentes – ces deux dates marquant les limites du champ artistique de cette recherche. Notre sélection d'œuvres s'articule autour de thématiques et motifs récurrents, parfois communs à l'ensemble de ces artistes. Elle comprend également des préoccupations plus personnelles à chacun des créateurs. De même, nous analyserons à la fois des œuvres immédiatement lisibles et d'autres moins explicites mais dont le potentiel significatif n'est pas moins important. Nous avons parfois été confrontée à l'inaccessibilité de certaines œuvres – cela sera mentionné, le cas échéant, au fil de cette recherche.

Cette thèse propose une lecture et une analyse des œuvres à la lumière du contexte dans lequel elles ont été créées. Elle s'appuie à la fois sur une étude des propriétés formelles des œuvres et sur des approches empruntées de l'iconographique et l'iconologie – deux méthodes d'analyse qui s'intéressent aux motifs des œuvres et cherchent à expliquer les raisons de leur présence. Cette posture envisage aussi bien les caractéristiques esthétiques que non-esthétiques des œuvres. Malgré l'importance accordée aux éléments de contexte et aux conditions économiques, culturelles, politiques et sociales qui ont accompagné l'enfance et la vie des artistes, nous n'avons ni l'intention, ni l'ambition de faire des œuvres les illustrations d'une étude anthropologique ou sociologique. Nous émettons l'hypothèse selon laquelle l'invention chinoise hypermoderne, et l'ensemble des transformations et bouleversement qu'elle a engendré, a impacté le regard que les artistes de notre corpus portent sur leur environnement immédiat ainsi que la façon dont ils envisagent leur réalité. Cette situation infuse en retour leurs créations artistiques. Cette thèse s'attache à identifier et à interpréter les tendances, les éléments ou les atmosphères qui se répètent d'une œuvre à l'autre chez huit artistes aux pratiques singulières. Elles est articulée autour de trois motifs – au sens graphique du terme – : l' « hyper », l'« écran », et l' « hyper-écran ». Si ces trois motifs sont autant de manifestations de l'invention chinoise hypermoderne, il s'agit également de s'interroger sur ce que leur présence dit en retour de l'hypermodernité chinoise et, plus largement, des sociétés hypermodernes. Nous rejoignons en effet l'analyse de Barbara Pollack qui affirme que

> […] these younger artists are using China as a launch pas to confront issues relevant to cultures and societies across the world in a postmodern age. […] As such, they and their artworks tell us a great deal about the world in which we live and deliver messages too important to ignore.
>
> […] ces jeunes artistes utilisent la Chine comme point de départ pour se confronter à des problèmes liés aux cultures et aux sociétés du monde entier à une époque postmoderne. […] Ainsi, leurs œuvres et eux nous en disent long sur le monde dans lequel nous vivons et expriment des messages trop importants pour être ignorés.

Comme nous le suggèrerons tout au long de ce travail, si cette thèse est avant tout centrée sur l'hypermodernisation de la Chine, il nous semble que les œuvres étudiées informent aussi bien sur l'hypermodernité dans sa version exacerbée chinoise, que sur l'hypermodernité telle qu'elle concerne un nombre grandissant de nations et de sociétés à travers le monde.

Déroulé du plan

Le premier chapitre de cette thèse présente la toile de notre recherche, celle de l'entrée de la Chine dans l'ère des réformes et de l'apparition d'une scène artistique contemporaine. La première partie de ce chapitre esquisse la silhouette de quatre décennies, un survol historique forcément lacunaire, qui nous permet toutefois de tracer les grandes lignes du développement du pays et d'identifier les principaux enjeux qu'il soulève. Il nous permet également de justifier l'expression d'« invention » chinoise plutôt que celle de « construction » ou d'« édification ». La suite de ce chapitre s'intéresse à la notion d'art contemporain et à l'évolution de la création artistique en Chine après la Révolution culturelle. Elle soulève ainsi deux questions principales : l'art contemporain en Chine est-il contemporain ? Et l'art contemporain en Chine est-il chinois ? Le deuxième chapitre pose un cadre sur cette toile, délimitant les contours de notre recherche. Une première partie présente le corpus des artistes étudiés, une constellation composée de huit étoiles. Après avoir justifié l'emploi de la notion d'« hypermodernité » plutôt que celle de « postmodernité », la seconde partie de ce chapitre montre que l'ensemble des transformations dont ces artistes ont été les témoins a positionné la Chine dans une situation d'hypermodernité. Nous la décrivons autour de quatre thématiques principales : l'urbanisation, la consommation, le nationalisme et les nouvelles technologies.

INTRODUCTION

Le troisième chapitre de cette thèse s'intéresse au motif de l'hyper, le premier motif de l'invention chinoise hypermoderne que nous avons identifié dans les œuvres. Forme d'instabilité, il oscille entre deux états. Il se manifeste d'abord par une ébullition qui agite les œuvres de mouvements mécaniques à la limite de l'absurde et est à l'origine de phénomènes d'implosion. L'hyper est également un sentiment de *restlessness*, de nervosité latente, qui pousse les personnages à cheminer jusqu'à la dérive et se cristallise finalement autour de protagonistes que nous qualifions de « figures de l'intranquillité ». L'excès de l'hyper et de l'hypermodernité conduit à une situation paradoxale de liminalité permanente, qui rend permanent le temps de la transition. Le motif de l'écran-liminal, analysé dans la première partie du quatrième chapitre, exprime l'indéfinition et la suspension de cet état ambivalent qui fait des œuvres des espaces d'attente dans lesquels les personnages se perdent dans un intermède sans fin. La suspension est tellement présente qu'elle devient le sujet principal de certaines œuvres : une esthétique en soi. La seconde partie de ce chapitre aborde les phénomènes de recherche de structure consécutifs de l'écran-liminal. Elle s'intéresse à différentes formes de capture d'écran présentes dans des œuvres qui oscillent entre le documentaire et le cabinet de curiosité. Ces œuvres, dans lesquelles les cadres se multiplient, annoncent l'omniprésence de l'image qui sert d'intermédiaire pour appréhender la réalité. Le dernier chapitre de cette thèse ébauche les contours du motif de l'hyper-écran que nous associons aux différents prismes – récits, discours et images – qui se placent dans le champ de la vision ou de la pensée et les entravent, les modifient ou les orientent. La première partie de ce chapitre étudie deux dispositifs d'« arrachement » au réel, l'image et le spectacle, tandis que la seconde s'intéresse aux réalités alternatives qu'ils font naître. Les œuvres analysées dans ce chapitre font le portrait de la malléabilité d'une réalité modelée, déformée ou contrôlée, qu'elle le soit par les technologies numérique, par le marketing ou par l'idéologie gouvernementale. Envisagée comme une ouverture, la dernière partie de ce chapitre propose l'analyse de trois œuvres qui sont autant d'exemples différents de manifestations du motif de l'hyper-écran.

Chapitre 1 — La toile
L'invention chinoise et le développement d'un art contemporain en Chine

改革开放以来，我们总结历史经验，不断艰辛探索，终于找到了实现中华民族伟大复兴的正确道路，取得了举世瞩目的成果。这条道路就是中国特色社会主义。中华民族的明天，可以说是“长风破浪会有时”。经过鸦片战争川以来 170 多年的持续奋斗，中华民族伟大复兴展现出光明的前景。[1]

Xi Jinping 习近平， *Xi Jinping tan zhigui li zheng* 习近平谈治国理政，2014

These artists are looking at the world from where they are, instead of them trying to tell the world who they are.[2]

Weng Xiaoyu 翁笑雨, Curatrice au Guggenheim Museum

[1] [Depuis l'introduction de la politique de réformes et d'ouverture, en faisant le bilan de nos expériences et à force de recherches et de tâtonnements pénibles, nous avons fini par trouver une voie juste pour réaliser le grand renouveau de la nation chinoise et remporter des succès remarquables : il s'agit là de la voie du socialisme à la chinoise. Ainsi, à l'avenir, la nation chinoise « va naviguer en bravant les vagues », tel que le disait un poète. Après une lutte longue de plus de 170 ans à la suite de la guerre de l'Opium, le grand renouveau de la nation chinoise laisse enfin entrevoir un avenir radieux.]
Xi Jinping 习近平, *Xi Jinping tan zhigui li zheng* 习近平谈治国理政, Beijing 北京, Waiwen chubanshe 外文出版社, 2014, p.35.

[2] Weng Xiaoyu 翁笑雨 citée par Barbara Pollack, *Brand New Art from China: A generation on the rise*, London/New York, IB Tauris, 2018, p.202.

Chapitre 1 — Introduction

La toile de notre recherche se déploie sur près de cinquante ans. Cet intervalle de temps constitue un moment significatif du point de vue de la société chinoise et des développements sociaux, culturels, économiques et politiques qui l'ont structurée. C'est sur ce canevas que s'est dessinée la Chine du début du 21e siècle, au rythme des réformes et des campagnes gouvernementales qui se sont succédé depuis la première vague de réformes, lancée par Deng Xiaoping 邓小平 (1904 - 1997) à son arrivée au pouvoir à la fin des années 1970, jusqu'au déploiement du « Rêve chinois » de Xi Jinping 习近平 (*1953) à partir de 2013. La première partie de ce chapitre esquisse la silhouette de ces quelques décennies, un survol historique forcément lacunaire, qui nous permet toutefois de tracer les grandes lignes du développement du pays et d'identifier les principaux enjeux qu'il soulève. Par-là, il s'agit tout d'abord d'appréhender les différentes étapes qui ont conduit le pays vers la mise en place d'une économie socialiste de marché – situation a priori paradoxale qui place le développement économique et la stabilité politique au centre des préoccupations des dirigeants chinois. Par ailleurs, en choisissant de qualifier cette période d'« invention » chinoise plutôt que de « construction » ou d'« édification », nous mettons à dessein l'accent sur l'ensemble des discours et images qui a participé à imaginer, à structurer et à illustrer l'évolution du pays. Nous rejoignons en cela la thèse de Gregory B. Lee qui parle d'une Chine « imaginée » [*imagined*], pensée et créée au fil des décennies.

> Today, the imagining, defining and recounting of 'China' is increasingly dominated by China's regnant authority and segments of the Chinese intellectual elite. Central government has fixed the objective of constructing and imposing an official standard version of 'China' to be propagated internationally.[1]
>
> Aujourd'hui, la façon d'imaginer, de définir et de raconter la « Chine » est de plus en plus dominée par les autorités chinoises et par des segments de l'élite intellectuelle du pays. Le gouvernement central s'est fixé l'objectif de construire et d'imposer une vision officielle et standardisée de la « Chine » qui doit être diffusée à l'étranger.

[1] Gregory B. Lee, *China Imagined – From European Fantasy to Spectacular Power*, London, Hurst & Company, 2018, p.33.

CHAPITRE 1

Ce chapitre amorce une réflexion sur le rôle et la place de cette idéologie qui modèle l'image de la Chine, à l'extérieur comme à l'intérieur de ses frontières et vient en soutien de la politique gouvernementale justifiant, au besoin, les inégalités qui en résultent.

La scène artistique contemporaine en Chine s'est développée dans ce contexte, au rythme de l'ouverture du pays sur le monde et des velléités gouvernementales de positionner la nation à la tête des puissances mondiales. La suite de ce chapitre s'intéresse au concept d'« art contemporain » et à l'évolution de la création artistique en Chine depuis la fin de la Révolution culturelle. Avant d'aborder ce sujet, nous avons fait le choix d'effectuer un détour qui nous conduit à survoler l'histoire de la modernité artistique occidentale pour parvenir à l'art contemporain et au marché de l'art international tels qu'ils sont apparus à la fin du 20e siècle et dans lesquels s'inscrit la pratique des artistes qui composent notre corpus. Si ce chemin peut sembler nous éloigner du sujet qui nous intéresse, l'emprunter était nécessaire, aussi bien pour justifier le choix de notre corpus et la manière d'interpréter les œuvres, que pour appréhender les notions d'art « contemporain » chinois et d'art contemporain « chinois ». Ce survol nous donnera en effet l'occasion de soulever deux questions principales : l'art contemporain en Chine est-il contemporain ? Et l'art contemporain en Chine est-il chinois ? Ce sont ces questionnements qui nous permettront de situer les artistes de notre corpus dans l'histoire de l'art en Chine et de montrer en quoi ils forment une constellation artistique particulière. Les huit artistes de notre corpus appartiennent au groupe plus large de ceux que nous appelons les *Xin Xin Renlei* (XXRL) 新新人类, qui ont grandi au rythme de l'ouverture à la mondialisation et des transformations qui ont peu à peu modelé la Chine du début du 21e siècle. Profondément ancrées dans ce contexte, nous avançons l'hypothèse selon laquelle leurs créations constituent les premières œuvres contemporaines en Chine, les premières à relever pleinement du paradigme de l'art contemporain.

CHAPITRE 1

I. L'invention chinoise : quarante ans de bouleversements (1978-2018)

Tout au long de son essai *One Child,* la journaliste Mei Fong partage sa perception de l'état de la Chine à la veille des jeux olympiques.

> People used to joke that a year in China was like a dog year: so much changed that it would be as if seven years somewhere else had passed. In the four years I lived in Beijing, the city's subway lines expanded fivefold. IKEA opened its largest-ever store outside of Stockholm in Beijing, with extra-wide aisles to accommodate the multitude of first-generation homeowners. The car population quadrupled. Despite the growing pollution and the corruption, it was hard not to feel the quickening excitement, echo the prevailing sentiment: Jiayou, Zhongguo, Jiayou! "Go, China, Go![2]
>
> Les gens avaient l'habitude de plaisanter en disant qu'un an écoulé en Chine était comme une année en âge de chien : tellement de choses avaient changé que cela équivalait à sept années écoulées ailleurs. Au cours des quatre ans que j'ai passés à Beijing, les lignes de métro de la ville ont été multipliées par cinq. IKEA a ouvert son plus grand magasin, après celui de Stockholm, à Beijing, avec des allées plus larges pour accueillir le grand nombre de nouveaux propriétaires fonciers. Le nombre de voitures en circulation a quadruplé. En dépit de la pollution et de la corruption grandissantes, il était difficile de ne pas sentir l'excitation qui traduisait un sentiment général : Jiayou, Zhongguo, Jiayou ! Allez la Chine, allez !

Cherchant à donner un aperçu de l'atmosphère en Chine à l'époque, elle a recours à l'énumération d'une suite de chiffres et d'évènements marquants. Lorsque l'on parle de la Chine d'après Mao Zedong 毛泽东 (1893-1976), les énumérations de ce type sont fréquentes. Bien souvent, elles apparaissent finalement comme étant l'unique manière de traduire l'ampleur des transformations en cours à l'époque. En l'espace de quelques décennies, le pays est passé d'une économie planifiée à un type d'économie de marché, d'un territoire à la population principalement rurale à une nation massivement urbanisée, d'un pays complètement fermé à un acteur majeur de la mondialisation. De plus, le développement et la diffusion rapides des technologies numériques a favorisé la fragmentation et la virtualisation d'une société encore cadrée par des prescriptions gouvernementales mais toujours plus charmée par les promesses du consumérisme. L'ensemble de ces

[2] Mei Fong, *One Child, The Story of China's Most Radical Experiment*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2016, pp.8-9.

transformations s'est joué dans un cadre orchestré par les autorités chinoises et au cœur d'un équilibre subtil entre lâcher prise et répression.

1. 1978-1989 : mise en place de la logique de réforme

Le mouvement est lancé en 1978.[3] Revenu au pouvoir en 1977 après l'élimination de la bande des Quatre, Deng Xiaoping, alors Premier secrétaire du Parti Communiste Chinois (PCC), profite de la troisième session plénière du 11e Comité central du PCC de décembre 1978 pour annoncer le lancement de la campagne de « réformes et ouverture » *gaige kaifang* 改革开放.[4] Si les ambitions sont à la fois économiques, politiques et sociales, l'accent est largement mis sur le développement économique du pays. L'intention est claire, il faut rattraper l'important retard de développement et hisser la nation au rang des plus grandes puissances économiques mondiales. Au sortir de la Révolution culturelle (1966-1976), à la mort de Mao Zedong, l'économie chinoise fonctionne selon le modèle classique d'un système communiste.[5] Deng Xiaoping met progressivement fin au collectivisme, à l'économie planifiée

[3] Précisons ici que les discussions et réflexions autour de l'invention d'une nouvelle nation chinoise moderne débutent dès le début du 20e siècle. À partir de 1916 et tout au long des années 1920, de nombreux intellectuels chinois remettent en cause la culture traditionnelle chinoise qu'ils identifient comme étant la source d'une infériorité de la nation chinoise face au Japon et aux puissances occidentales. Les discussions se cristallisent autour d'un mouvement connu sous l'appellation de « mouvement pour une nouvelle culture » *xin wenhua yundong* 新文化运动 ou « mouvement du 4 mai » *wu si yundong* 五四运动, en référence au soulèvement étudiant du 4 mai 1919 provoqué par l'annonce du traité de Versailles qui concluait la Première Guerre mondiale.

[4] Hua Guofeng 华国锋, dauphin désigné de Mao Zedong, lui succède au poste de président du PCC en 1976. Cherchant à éliminer ses adversaires immédiats, il procède à l'arrestation de la « bande des quatre » *si ren bang* 四人帮, des radicaux maoïstes considérés comme étant les initiateurs de la Révolution culturelle. Jiang Qing 江青, la veuve de Mao Zedong, Wang Hongwen 王洪文, Yao Wenyuan 姚文元 et Zhang Chunqiao 张春桥 seront jugés et condamnés lors d'un procès en 1980. Le 22 juillet 1977, Deng Xiaoping, qui bénéficie du soutien des contre-révolutionnaires, revient tout de même au pouvoir pour assumer les fonctions de vice-Premier ministre, de chef d'état-major des armées et de membre du bureau politique du PCC. Bien qu'il n'ait jamais exercé la fonction de secrétaire général du Parti ou bien celle de président de la République, Deng Xiaoping, l'initiateur des réformes qui ont transformé le pays, est considéré comme étant le leader des années 1980 et de la première moitié des années 1990. « Réformes et ouverture » *gaige kaifang* 改革开放, est le nom donné à la campagne politique dont il est l'initiateur et qui vise à établir en Chine les conditions nécessaires à l'essor d'une économie de marché. Utilisée comme slogan, elle annonce des transformations à venir et la fin de la Révolution culturelle et de ses idéologies.

[5] Confronté à l'échec de la campagne du « Grand Bond en avant » *da yue jin* 大跃进 (1958-1961), qui avait pour ambition de rattraper le développement économique des grandes nations européennes, Mao Zedong tente de réaffirmer son pouvoir en s'appuyant sur la jeunesse du pays. Ils sont alors des millions à répondre à l'appel et à se constituer en factions de gardes rouges *hong weibing* 紅衛兵. Chargés de veiller à la destruction des quatre vieilleries *sijiu* 四旧, c'est à dire, les vieilles idées *jiu sixiang* 旧思想, la vieille culture *jiu wenhua* 旧文化, les vieilles coutumes *jiu fengsu* 旧风俗, et les vieilles habitudes *jiu xiguan* 旧习惯, la Révolution Culturelle *wenhua*

et donc à la vision maoïste d'une société communiste. Le ton est donné : « [i]l est glorieux de s'enrichir » remplace peu à peu les slogans prônant frugalité et lutte des classes.[6] La notion de profit est réhabilitée et bientôt, des termes tels que productivité, efficacité ou compétitivité la rejoindront.

Deng relance les réformes avec les « Quatre modernisations » *si ge xiandaihua* 四个现代化 qui visent, par une série de mesures, à développer l'agriculture, l'industrie, les sciences et techniques et l'armée.[7] Alors que l'industrie lourde dominait largement, un secteur secondaire ainsi que des activités et entreprises de services voient le jour. En parallèle, une classe sociale d'entrepreneurs privés se développe et compte déjà 1 million de propriétaires de commerces ou d'entreprises de services à la fin des années 1980. Le niveau de vie s'améliore, répondant à l'objectif de quadrupler les revenus, qui s'élèvent, en moyenne, à 261 dollars américains annuels par habitant en 1985 et doivent atteindre 1 000 dollars à l'an 2000.[8] Le changement est rapidement perceptible, en ville comme à la campagne. Avec la fin du système de collectivisation agricole, et la mise en place du « système de responsabilité des ménages » qui le remplace, les paysans voient leurs revenus augmenter. Les changements se font également sentir en ville ; rue de Nanjing 南京路 à Shanghai 上海 des boutiques de mode ouvrent leurs portes et proposent des vêtements plus colorés que le gris, le bleu nuit et le vert habituels. Les tickets de rationnement sont d'abord maintenus pour les aliments de base – riz, farine, viande et œufs – mais les prix se libèrent et, peu à peu, de nouveaux produits sont proposés à la vente. Les habitudes de consommation changent pour s'orienter progressivement vers des produits qui ne répondent pas aux besoins de base des consommateurs, mais proposent de satisfaire des désirs nouveaux et toujours plus nombreux.

---

da geming 文化大革命 tire ses forces des aspirations de la jeunesse. Les gardes rouges endommagent et détruisent des monuments et lieux de cultes considérés comme des symboles de traditions archaïques. Ils traquent, humilient, brutalisent et tuent quiconque est considéré comme contre-révolutionnaire. Professeurs des universités, écrivains, artistes, politiques et opposants au Parti Communiste comptent parmi les victimes de la Révolution culturelle dont le nombre exact demeure inconnu.

[6] Prononcé pour la première fois en 1978, le slogan est ensuite repris lors de la relance des réformes au début des années 1990.

[7] La paternité du concept des « Quatre Modernisations » revient à Zhou Enlai 周恩来, Premier ministre de la République populaire de Chine d'octobre 1949 à sa mort en 1976, qui l'avait développé en 1963. Deng Xiaoping le met en place en 1978, en faisant l'objectif de la campagne des réformes.

[8] Cet objectif est largement dépassé puisque le PIB atteint les 6800 dollars en 2009. Voir Caroline Puel, *Les 30 ans qui ont changé la Chine*, Paris, Buchet-Chastel, 2011, p.112.

L'ouverture, deuxième volet de la campagne des réformes, cherche à attirer les investissements étrangers, indispensables à la croissance économique du pays. Le processus est facilité par la création des premières Zones Économiques Spéciales (ZES) *jingji tequ* 经济特区 en 1979.[9] Après plusieurs décennies d'isolement, la Chine s'ouvre à nouveau. Nombre d'informations et d'écrits venus de l'occident réapparaissent et circulent dans le pays. Ils touchent particulièrement les milieux étudiants à la fin des années 1980, dans lesquels se déploie l'image d'un occident idéalisé, symbole de toutes les libertés. Des chanteurs populaires aux radios étrangères en passant par les jeans, tout fascine. Bientôt, la question de la démocratie resurgit et se place au cœur des revendications. Cela avait déjà été le cas à la fin de la décennie précédente, mais l'arrestation de Wei Jingsheng 魏京生 (*1950), qui réclamait une cinquième modernisation démocratique en plus des Quatre modernisations soutenues par Deng Xiaoping, avait symboliquement marqué la fin des quelques mois de liberté du printemps de Pékin.[10]

[9] Le 15 juillet 1979, le Comité central du Parti et le Conseil des Affaires d'État créent, à titre d'essai, des zones spéciales à Shenzhen 深圳, Zhuhai 珠海, Shantou 汕头 et Xiamen 厦门. Le 16 mai 1980, elles sont officiellement dénommées « Zones Économiques Spéciales ». Ces espaces bénéficient d'un statut juridique particulier qui les rend plus attractifs pour les investisseurs (droits de douanes et impôts réduits ou inexistants, libre rapatriement des investissements et des bénéfices…).
Voir Jacques Gernet, *Le Monde chinois, T.3 L'Époque contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2005.

[10] D'une manière qui rappelle la « campagne des Cents fleurs » *bai hua yundong* 百花运动 lancée par Mao Zedong, Deng Xiaoping encourage une ouverture et une émancipation intellectuelles. Ainsi, pendant un peu moins de deux ans, entre le 11e Congrès du Parti Communiste d'août 1977 et la répression du Mouvement pour la Démocratie *Zhongguo Minzhu yundong* 中国民主运动 en mars 1979, le peuple se livre à une critique du Parti Communiste. Principalement dirigées à l'encontre des dirigeants instigateurs de la Révolution culturelle, la bande des Quatre entre autres, les revendications concernent également les structures politiques en place. Plusieurs groupes politiques se forment, rassemblés autour du même « Mouvement pour la démocratie » et aspirant à un renversement du PCC et à la mise en place d'un État chinois démocratique. Les manifestations se multiplient et à partir de décembre 1978, à Beijing, le mur de la démocratie se couvre de *dazibao* 大字报 toujours plus insolents. Ce mouvement reçoit tout d'abord le soutien de Deng Xiaoping. Toutefois, une fois sa position au sommet du gouvernement assurée, il ordonne une répression du mouvement qui débouche sur l'arrestation et l'emprisonnement de son leader Wei Jingsheng 魏京生(*1950). Cette arrestation marque la fin du mouvement et souligne les limites des quelques mois de liberté du Printemps de Pékin. En octobre 1983, Deng Xiaoping condamne lors d'un discours devant le Comité central « la pollution spirituelle » *jingshen wuran* 精神污染 et le « libéralisme bourgeois » *fandui zichanjie ziyouhua* 反对资产阶自由化. Cette nouvelle campagne se place dans la lignée de la répression du Mouvement pour la démocratie et d'une série de campagnes politiques lancées par le PCC et destinées à étouffer les critiques à son égard. Elle devait opposer une résistance aux importations bourgeoises – comprendre venues de l'occident – représentant une menace pour les valeurs du socialisme chinois.
Voir Gregory B. Lee, *Un spectre hante la Chine – Fondements de la contestation actuelle – Une histoire politico-culturelle 1978-1990*, Lyon, Tigre de Papier, 2012.

CHAPITRE 1

L'année 1989, à la fois bicentenaire de la Révolution française, anniversaire des soixante ans du mouvement de mai 1919 et des quarante ans de la République populaire de Chine, est chargée symboliquement.[11] Alors que, depuis plusieurs mois, des manifestations dénonçant la corruption et demandant des réformes politiques et démocratiques sont organisées à Beijing 北京 et dans le reste du pays, le 3 juin, des soldats sont envoyés dans le centre-ville de Beijing. Ils restent quelques heures au niveau de l'Assemblée nationale puis repartent. Sur la place Tiananmen 天安门广场, où se sont rassemblés les manifestants, la joie monte et la foule grandit, mais à la nuit tombée les soldats reviennent. Les manifestants tentent en vain de les raisonner, et les premiers coups de feu sont tirés. Impossible de connaître le nombre exact des victimes, il s'élève à quelques centaines pour les autorités quand les associations de défense des droits de l'homme en dénombrent plus de 2 000. Il y a également des victimes du côté des militaires, c'est leur image qui sera récupérée et exploitée par la propagande. Aujourd'hui encore, l'État chinois ne reconnaît pas ce qu'on nomme à l'étranger « le massacre de Tiananmen ».

« L'année 1989 va marquer une cassure profonde et un tournant dans le processus de réformes et d'ouverture lancé par Deng Xiaoping. Il y aura un « avant » et un « après » Tiananmen » écrit la journaliste Caroline Puel.[12] En effet, et comme l'explique le politologue Joseph Fewsmith, même si le Parti affirme encore tirer sa légitimité de l'idéologie marxiste-léniniste, après les évènements du 4 juin :

> […] everyone is aware that [economic growth] performance legitimacy has become far more important than ideology in justifying the government's continued rule. This was true during the 1980s but has become even more important in the years

[11] Entre novembre et décembre 1986 les premières manifestations s'organisent dans différentes villes. À Beijing, le soir du 31 décembre, lorsque les étudiants arrivent sur la place Tiananmen après une marche de trois heures, les forces de l'ordre ont arrosé la place d'eau qui a gelé, rendant l'accès impossible. À la suite de cet évènement, les leaders du mouvement sont arrêtés et les contacts entre étudiants chinois et étrangers rendus difficiles. L'atmosphère se relâche pendant quelques mois jusqu'en 1989. Les querelles entre réformistes et conservateurs s'accentuent rendant toute décision politique impossible. L'inflation fait monter la colère et les revendications de la population, tandis que, dans les milieux étudiants, les discussions portent maintenant sur les manières de mettre en place une démocratie en Chine. C'est la mort de Hu Yaobang 胡耀邦 (1915-1989), ancien secrétaire général du PCC et symbole des réformes politiques, qui déclenche un nouveau mouvement. Au début, les revendications du mouvement – qui ne compte pas seulement des étudiants, mais également des intellectuels, ouvriers, journalistes ou policiers – sont aussi diverses que ses membres. Le mouvement grandit peu à peu, se radicalise et les slogans se politisent.
Voir Joseph Fewsmith, *China since Tiananmen, From Deng Xiaoping to Hu Jintao*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008 (2001).

[12] Caroline Puel, *Les trente ans qui ont changé la Chine*, p.118.

> since 1989, in large part because the Tiananmen Square tragedy destroyed what little belief in Marxism-Leninism was left.[13]
>
> […] tout le monde est conscient que la légitimité tirée de la performance [de la croissance économique] est devenue bien plus importante pour justifier l'autorité du gouvernement. Cela était déjà le cas dans les années 1980 mais se vérifie toujours plus après 1989, largement en raison de la tragédie de la place Tiananmen qui a détruit le peu de croyance restante dans le marxisme-leninisme.

La satisfaction des besoins des citoyens et la promesse d'un confort matériel doivent assurer la permanence du Parti et faire écran au rêve brisé de démocratie et au vide idéologique laissé par le 4 juin 1989 et, plus largement, par la fin de la période maoïste.[14] Accompagnée par l'édification d'un nationalisme vigoureux, cette logique, qui se met en place à la fin des années 1980, est celle qui dominera par la suite.

2. 1989-2000 : vers une économie socialiste de marché

C'est par une période gelée que s'ouvrent les années 1990. La propagande s'est emparée des évènements du mois de juin dont, par peur des représailles, on ne parle plus, à moins d'employer un nom de code formé des deux chiffres « six-quatre » qui portent la mémoire de la nuit du 4 juin. Alors que le mur de Berlin vient de tomber et que l'URSS se morcèle progressivement, Deng Xiaoping est conforté dans l'idée de ne pas suivre le modèle soviétique et de donner la priorité aux réformes économiques avant de mener des réformes politiques.[15] Ainsi que l'expose Joseph Fewsmith, il réaffirme que :

---

[13] Joseph Fewsmith, *China since Tiananmen, From Deng Xiaoping to Hu Jintao*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008 (2001), p.5.

[14] Jean Pierre Cabestan présente ainsi le rôle fondamental du PCC dans le système politique chinois : « Le Parti communiste est la clé de voûte du système politique chinois ; on pourrait même dire qu'il est le système politique. Son rôle dirigeant est inscrit à la fois dans la Constitution du pays et dans ses propres statuts (*dangzhang*). Il dirige les institutions de l'État et continue d'exercer un contrôle étroit, quoique plus "ciblé", sur la société. Afin de maintenir la stabilité sociale et de garantir la survie du régime, le PCC a mis en place des mécanismes de consultation de la société. Néanmoins, il reste maître du jeu et surtout attentif à "tuer dans l'œuf" toute tentative de création d'organisations politiques ou syndicales indépendantes. »
Voir Jean-Pierre Cabestan, « Chapitre 1 / L'idéologie et la mission du Parti communiste chinois », dans *Le système politique chinois. Un nouvel équilibre autoritaire*, sous la direction de Jean-Pierre Cabestan, Presses de Sciences Po, 2014, pp. 41-68.

[15] Sa volonté de maintenir cette ligne politique fait cependant face au scepticisme et aux critiques des membres conservateurs du parti qui voient dans les réformes un éloignement du socialisme et interprètent les évènements des derniers mois comme une preuve que cette voie n'est pas celle dans laquelle le pays doit s'engager. Pendant

> […] the line of "one center and two basic points" (economic development was the center; the two basic points were reform and opening up on the one hand and opposition to "bourgeois liberalization" on the other), which had been officially adopted at the Thirteenth Party Congress in 1987, was correct and that reform and opening up needed to be pursued even more vigorously.[16]
>
> […] la ligne de "un centre et deux points fondamentaux » (le développement économique étant le centre ; les deux points fondamentaux étant la réforme et l'ouverture d'un côté, et de l'autre l'opposition au « libéralisme bourgeois »), qui avait été officiellement adoptée par le 13e Congrès du Parti Communiste en 1987, est juste et que la réforme et l'ouverture doivent être poursuivies avec encore plus de vigueur.

En janvier 1992, Deng entame un voyage vers le sud. La destination est symbolique. Presque huit ans jour pour jour après sa première visite de la ZES, il choisit la province du Guangdong 广东 pour prononcer le 19 janvier le célèbre discours qui relance et accélère les réformes et l'ouverture. Cette même impulsion est ensuite suivie par Jiang Zemin 江泽民 (*1926), secrétaire général du PCC depuis 1989, qui accède à la présidence de la République en 1993 et dont les deux mandats parachèvent ce qui avait été entamé dans les années 1980 : la mise en place des conditions nécessaires à l'avènement d'un capitalisme de marché en Chine.[17] Comme le souligne Sulmaan Wasif Khan, conscient que "it [is] from ideology that the party [draws] its strength" [c'est de l'idéologie que le parti tire sa force], Jiang Zemin continue d'avancer sur le chemin des réformes tracé par Deng Xiaoping "while bringing ideology back into fashion" [tout en ramenant l'idéologie à la mode].[18]

L'accent est mis sur la restructuration des entreprises publiques, le développement d'un secteur non-étatique et l'augmentation des investissements étrangers.[19] « En quelques

---

trois ans, entre 1989 et 1992, Deng s'efforce de réaffirmer le bienfondé des réformes, de maintenir sa position de leader tout en évitant que le parti ne se déchire autour de ses divergences d'opinions.
Voir Joseph Fewsmith, *China since Tiananmen, From Deng Xiaoping to Hu Jintao*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008 (2001).

[16] Joseph Fewsmith, *China since Tiananmen, From Deng Xiaoping to Hu Jintao*, p.23.

[17] En 1989, Jiang Zemin est nommé secrétaire général du PCC, remplaçant Zhao Ziyang 赵紫阳 (1919-2005) à ce poste dont le mandat n'était pas terminé mais qui a été poussé à la démission étant soupçonné de s'être rapproché du mouvement pro-démocratique de Tiananmen. Officiellement, c'est Jiang Zemin qui est chargé d'achever son mandat, en réalité Deng Xiaoping détient toujours les rênes du pouvoir. Jiang Zemin est élu secrétaire général du PCC en 1992 et accède à la présidence de la République en 1993, fonction à laquelle il sera réélu en 1997.

[18] Sulmaan Wasif Khan, *Haunted by Chaos: China's Grand Strategy from Mao Zedong to Xi Jinping*, Cambridge, Harvard University Press, 2018, p.172.

[19] Il s'agit de restructurer progressivement et d'adapter le mode de fonctionnement des entreprises d'État à celui du marché. Le système initialement mis en place est un système hybride qui permet de conserver une partie de l'économie planifiée tout en favorisant l'initiative individuelle et la création d'un secteur privé encadré par un

mois, la Chine émerge de sa torpeur et se transforme en un immense chantier », écrit Caroline Puel.[20] Des routes, des autoroutes, des lignes de chemin de fer, des immeubles d'habitations et de bureaux sont construits dans et autour des grandes villes. Les commerces et entreprises se multiplient, de même que la variété des produits et des services qu'ils proposent. Une expression populaire à l'époque dit que « tout le monde devient un businessman » *quanmin jieshang* 全民皆商. Ils sont en effet des milliers à *xiahai* 下海, littéralement « plonger dans la mer », à se jeter à l'eau et tenter leur chance dans le secteur privé.[21] En quelques mois, une classe moyenne économique se crée. L'émergence de cette population, majoritairement urbaine, constitue un aspect majeur des années 1990. En 1995, elle est estimée à 75 millions de personnes aux revenus moyens et en mesure d'être propriétaires de leur logement.[22] Ils y sont encouragés par une campagne en faveur de l'accession à la propriété, qui leur propose de racheter le logement qui leur avait été fourni par leur *danwei* 单位, ou unité de travail, à un prix peu élevé, ou bien d'acheter un bien neuf en bénéficiant d'un accès facilité à des prêts immobiliers. [23] Cette nouvelle classe représente le cœur de cible de la société de consommation qui se développe avec elle et dont nous traçons les contours dans le chapitre 2. La représentation de la classe moyenne telle qu'elle est véhiculée dans les médias et le marketing publicitaire se forme autour d'un ensemble de symboles de la réussite sociale ; l'accession à la propriété, la possession d'une voiture, celle d'appareils électroménagers (télévision, frigidaire, machine à laver) ou encore l'accès à des activités de loisirs constituent le mythe de la classe moyenne. En 1994, deux week-end libres sont accordés tous les mois. La

système juridique. À ce sujet voir la thèse de Thomas Boutonnet, *Vers une « société harmonieuse » de consommation ? Discours et spectacle de l'harmonie sociale dans la construction d'une chine « civilisée » (1978-2008)*, Thèse de doctorat, Université Lyon 3, 2009.

[20] Caroline Puel, *Les trente ans qui ont changé la Chine*, p.153.

[21] L'expression est issue d'un slogan des années 1950 qui voyait dans chaque citoyen un potentiel soldat : *quanmin jiebing* 全民皆兵.

[22] Caroline Puel, *Les trente ans qui ont changé la Chine*, p.173.

[23] Liées aux entreprises publiques, les *danwei* 单位 ou « unités de travail » encadraient les employés depuis leur embauche jusqu'à la fin de leur vie, leur fournissant – en plus d'un emploi à vie – un logement, une sécurité sociale et médicale, un régime de retraite ainsi que des activités de loisir.
Sur l'accession à la propriété voir Thomas Boutonnet, *Vers une « société harmonieuse » de consommation ? Discours et spectacle de l'harmonie sociale dans la construction d'une chine « civilisée » (1978-2008)*, Thèse de doctorat, Université Lyon 3, 2009, p.152 ; et David Fraser, « Inventing Oasis: Luxury Housing Advertisements and Reconfiguring Domestic Space in shanghai », in Deborah S. Davis (Dir.), *The Consumer Revolution in Urban China*, Berkeley, University of California Press, 2000, pp.25-53.
Sur les danwei voir Corinne Eyraud, *L'entreprise d'État chinoise : de l'institution sociale totale vers l'entité économique ?*, Paris, L'Harmattan, 1999

même année, le premier bar de Pékin ouvre ses portes. Alors que le tourisme se développe, Chen Nanpeng 沈南鹏 qui se fait appeler Neil Shen, originaire de Shanghai et diplômé de l'université de Yale, profite de l'arrivée d'internet pour lancer *ctrip.com*, le premier site internet qui propose – en chinois et en anglais – des réservations de vols et d'hôtels.[24]

L'internet chinois compte déjà 1,5 millions de *wangchong* 网虫, littéralement des insectes de la toile, en 1998.[25] Cependant, dès son introduction se pose la question de sa limitation.

> Within two years, the country's first commercial internet service launched and computer ownership exploded nationwide. Online bulletin boards began popping up on university servers – bringing with them discussion of sensitive topics and the sharing of forbidden information. While they may have been slow to realise the potential the internet had for fostering social change, both the Party and its detractors soon caught on.[26]
>
> En l'espace de deux ans, le premier service Internet commercial du pays a été lancé et le nombre d'ordinateurs a explosé dans tout le pays. Des pages d'actualités en ligne ont commencé à apparaître sur les serveurs des universités, entraînant des discussions sur des sujets sensibles et le partage d'informations interdites. S'ils ont mis du temps à réaliser le potentiel d'Internet pour favoriser le changement social, le Parti et ses détracteurs ont vite rattrapé leur retard.

Les autorités font face à la question de savoir comment promouvoir ce qu'elles considèrent comme étant le bon usage du web tout en restreignant une utilisation qu'elles jugeraient mauvaise. Cette situation illustre bien les contradictions de l'« économie socialiste de marché » *shehui zhuyi shichang jingji* 社会主义市场经济 vers laquelle s'oriente le pays.[27] Derrière ce concept réside le paradoxe de la permanence d'un système politique rigide et autoritaire associée à la volonté de bâtir une économie compétitive et toujours plus libéralisée. On discerne également dans l'expression l'émergence d'un discours nationaliste. La présidence de Jiang Zemin est en effet marquée par une montée du nationalisme et par la

[24] "E-business in China, From Scratch", *The Economist,* 31 August 2000.
[25] "China and the Internet, Zhang on-line", *The Economist*, 12 November 1998.
[26] James Griffiths, *The Great Firewall of China – How to Build and Control an Alternative Version of the Internet*, London, Zed Books, 2019, p.50.
[27] Le rapport du 14e Congrès du Parti d'octobre 1992 ratifie la décision d'orienter le pays vers une économie socialiste de marché, concept hybride dont Deng Xiaoping est à l'origine. À ce sujet, voir Joseph Fewsmith, *China since Tiananmen, From Deng Xiaoping to Hu Jintao*, p.72.

construction, encadrée par le Parti, d'un « modèle » chinois de développement.[28] "One might say that incremental reform was elevated from an unarticulated strategy to a theory, one that some economists held was applicable not just to China but elsewhere as well."[29] [On pourrait dire que la réforme progressive a été élevée du rang de stratégie brouillonne à celui d'une théorie, que certains économistes considèrent applicable non seulement en Chine mais également ailleurs.] Une manière chinoise de mener des réformes économiques progressives et que, comme nous l'aborderons bientôt, les dirigeants chinois s'attèleront plus tard à exporter.

Le développement presque miraculeux du pays a toutefois sa part d'ombre, et derrière ce « modèle », se cachent déjà des inégalités. Les effets de la croissance économique sont rapidement visibles en ville mais se font attendre à la campagne, en particulier dans les provinces du centre et de l'ouest du pays. L'écart se creuse entre les niveaux de revenus moyens en zone urbaine et en zone rurale. Parallèlement à la naissance d'une classe moyenne, un autre type de population apparaît : la population flottante des *mingong* 民工, ces paysans-ouvriers venus de la campagne et sillonnant les villes à la recherche d'un emploi.[30]

> In Beijing the construction workers are from Shandong province. The nannies are from Anhui or Hunan. The rubbish collectors are from Henan. And the prostitutes, well, they are from everywhere. Nobody knows exactly how many economic migrants there are, but the number is huge: estimates range from 80m to 130m.[31]
>
> À Beijing les ouvriers qui travaillent sur les chantiers viennent de la province du Shandong. Les nounous viennent du Anhui ou du Hunan. Les éboueurs sont du Henan. Et les prostitués, et bien elles sont d'un peu partout. Personne ne sait exactement à combien s'élève le nombre de migrants économiques, mais le chiffre est important : les estimations vont de 80 à 130 millions.

Ainsi, et comme le résume Joseph Fewsmith, si la vague consumériste a contribué à rétablir une certaine stabilité sociale dans le pays et à détourner l'attention des questions politiques

[28] Ce sursaut nationaliste populaire a été provoqué à ce moment par une certain nombre d'évènements marquants. Citons entre autres la diffusion du manifeste nationaliste « La Chine peut dire non » en 1996, la rétrocession de Hong Kong en 1997 ou encore le bombardement de l'ambassade de Chine à Belgrade en 1999, perçu comme la dernière d'une longue liste d'agressions occidentales envers la Chine.
Voir Peter Hays Gries, *China's New Nationalism – Pride, politics and diplomacy*, Los Angeles/Berkley, University of California Press, 2004.

[29] Joseph Fewsmith, *China since Tiananmen, From Deng Xiaoping to Hu Jintao*, p.90.

[30] Le mot est formé de la contraction de *nongmin* 农民, « paysan », et *gongren* 工人, « travailleur ».

[31] "Country Cousins, Discrimination Against Rural Migrants Is China's Apartheid", *The Economist*, 6 April 2000.

vers la recherche d'un confort matériel, cela s'est fait au détriment d'une partie de la population.[32]

3. 2001-2018 : de la renaissance au « Rêve chinois »

La relance des réformes de la décennie précédente avait permis une levée des restrictions sur les investissements étrangers. Entre 1990 et 2001, la Chine reçoit plus de 45 % des investissements circulant dans le monde, faisant d'elle le troisième pays destinataire de ces capitaux. L'adhésion du pays à l'Organisation Mondiale du Commerce (OMC) en 2001 accélère le processus, et en 2003 la Chine, alors « usine du monde », accède à la première place, devant les États-Unis et le Royaume-Uni.[33] L'entrée à l'OMC constitue un tournant dans l'histoire contemporaine du pays. Elle donne tout d'abord un élan supplémentaire à la logique des réformes en apportant une confirmation à la politique de libéralisation commerciale. Hu Jintao 胡锦涛 (*1942), qui succède à Jiang Zemin à la présidence de la République en 2003 fera de la croissance économique du pays la priorité de ses deux mandats ; convaincu, de même que l'étaient ses prédécesseurs, qu'elle est essentielle à la stabilité du pays et donc à la permanence du Parti.[34] Par ailleurs, hautement symbolique, l'adhésion à l'OMC marque à la fois la reconnaissance de la Chine dans le monde et son entrée confirmée dans la mondialisation. En chinois, d'ailleurs, l'expression « adhésion à l'Organisation Mondiale du Commerce » est traduite par "*jiaru shijie maoyi zuzhi* 加入世界贸易组织", formule un peu longue qui est abrégée en une sorte d'acronyme : "*rushi* 入世". Deux caractères subsistent dans cette abréviation : "*ru* 入" qui signifie entrer, et "*shi* 世", le monde. En adhérant à l'OMC, la Chine entre symboliquement dans le monde. L'organisation des Jeux olympiques à Beijing en 2008, puis celle de l'Exposition universelle à Shanghai en 2010 finiront de confirmer cette position nouvelle.

---

[32] Joseph Fewsmith, *China since Tiananmen, From Deng Xiaoping to Hu Jintao*, p.115.

[33] Caroline Puel, *Les trente ans qui ont changé la Chine*, p.79.
"China's Economic Power, Enter the Dragon", *The Economist,* 8 March 2001.

[34] En 1992, Hu Jintao devient membre du Comité permanent du Bureau politique du PCC. Ayant fait preuve d'une loyauté sans faille envers le Parti, il apparaît comme le successeur désigné de Jiang Zemin. Il continue son ascension politique entre 1993 et 2002, devenant vice-président de la République en 1998 et accédant à la fonction de secrétaire général du PCC en 2002.
Voir Kerry Brown, *The New Emperors: Power and the Princelings in China*, New York, I. B. Tauris, 2014.

a. Sur la première marche du podium : de « Made in China » à « Made in China 2025 »

Le début du 21e siècle est en Chine celui de tous les records. En 2022, au moment où nous écrivons cette thèse, le pays abrite le réseau ferroviaire le plus étendu du monde, l'hôtel le plus haut, 7 des 10 ponts les plus longs, le plus grand terminal aéroportuaire, le bâtiment le plus vaste, la plus large population d'internautes, d'utilisateurs de smartphones et de consommateurs de contenus vidéo sur internet – nous pourrions multiplier les exemples. En dehors de ces records, qui nourrissent les discours officiels et font la fierté des dirigeants chinois, dans bien des domaines, le pays se place, ou est en voie de se placer, en première position. Au cours des années 2000 et 2010, les gouvernements successifs s'attèlent à faire de leur nation une puissance mondiale et à promouvoir cette nouvelle position. Il s'agit à la fois de bâtir une indépendance technologique, et de hisser l'industrie chinoise à la pointe de la technique et de l'innovation dans des domaines aussi divers que le ferroviaire, la conquête spatiale, la recherche en intelligence artificielle ou en réalité virtuelle. Afin de s'éloigner de l'image « made in China » d'un pays « usine du monde » à la main d'œuvre bon marché, Hu Jintao puis Xi Jinping investissent massivement dans la recherche et développement et sollicitent « l'innovation locale » *zizhu chuangxin* 自主创新.[35] Les résultats sont là, le nombre de brevets chinois déposé progresse chaque année de 26 % entre 2003 et 2009.[36]

En 2007, les 280 premiers *bullet trains* sont introduits sur les rails de Chine et rejoignent le China Railway High-speed *Zhongguo gaosu tielu* 中国高速铁路. Pouvant atteindre la vitesse de 250 km/h, ils relient par exemple Beijing à Shanghai en 10 heures.[37] Dès 2011, le temps de trajet est réduit de moitié avec l'ouverture de la ligne à grande vitesse *Jing Hu gaosu tielu* 京沪高速铁路, qui place Beijing à moins de cinq heures de Shanghai. Ce

[35] L'innovation locale est au centre du plan de Développement des Sciences et Technologies lancé en 2006 sous la gouvernance de Hu Jintao et de son premier ministre Wen Jiabao 温家宝 (*1942). Déployé sur 15 ans, le plan se focalise sur sept technologies de pointe, désignées en 2010 comme autant d' « industries émergentes stratégiques » *zhanlüexing xinxing chanye* 战略性新兴产业.
Voir CSIS.org, "Made in China 2025", mis en ligne le 1er juin 2015, https://www.csis.org/analysis/made-china-2025, consulté le 16 mai 2020.

[36] Comme le rapporte un article de 2010, pour atteindre les objectifs fixés, les dépôts de brevets sont parfois soutenus et encouragés par la perspective de bonus financiers conséquents – entre 10 000 et 100 000 yuans en ce qui concerne l'entreprise de téléphonie mobile Huawei 华为. Innovation in China: Patents, Yes; Ideas, Maybe", *The Economist*, 16 October 2010.

[37] "Bullet Time", *The Economist*, 17 May 2007.

réseau, qui n'existait pas six ans avant sa mise en fonction, s'est étendu de 7 000 km en 2020, connectant entre elles toutes les villes du pays ayant une population supérieure ou égale à 500 000 habitants. En parallèle, le nombre d'aéroports augmente également, de même que les kilomètres de voies autoroutières. Ces investissements dans l'amélioration des infrastructures de transport ont pour but de booster la croissance urbaine, et avec elle, la consommation dans un pays qui, comme nous le développerons plus loin, est entré dans l'ère de la consommation de masse.[38]

De manière très symbolique, l'ambition chinoise est également dirigée vers l'espace. Marchant sur les pas de leurs prédécesseurs, les programmes de l'Administration spatiale nationale chinoise (CNSA) *guojia hangtianju* 国家航天局 se donnent pour objectif de faire de la Chine une puissance spatiale, au niveau des nations américaine et russe. "[T]he purpose of a space program is to boldly go where no man has gone before. China, however, has a different plan: to boldly go back where men have already been" [l'objectif d'un programme spatial est d'aller avec courage là où aucun homme ne s'est encore rendu. La Chine, en revanche, a un dessein différent : retourner hardiment là où l'homme s'est déjà rendu] souligne un article de *The Economist* de 2013.[39] En 2003, le programme spatial chinois lance Shenzhou 3 神舟三号, son premier vaisseau spatial habité en orbite. L'évènement est largement relayé par les médias et salué par Hu Jintao :

> 我国载人航天工程取得的成就，是改革开放 20 多年来我国综合国力不断增强、科技水平不断提高的重要体现。就是要号召全党全国人民学习和发扬我国航天工作者为祖国和人民发愤图强、[…] 万众一心地把中国特色社会主义伟大事业推向前进。我们有志气、有信心、有能力屹立于世界民族之林，为人类和平与发展的崇高事业作出自己的贡献。[40]
>
> Le succès du programme de vol spatial habité de notre pays est le reflet du renforcement constant de notre puissance nationale et de l'amélioration constante de notre niveau technique et scientifique au cours des 20 dernières années de réformes et d'ouverture. Il s'agit maintenant d'appeler le Parti et le peuple tout entier à étudier et à s'inspirer du dévouement patriotique de nos travailleurs de l'aérospatial et à s'unir pour faire avancer la grande cause du socialisme aux caractéristiques chinoises. Nous avons l'ambition, la confiance et la capacité de

[38] "A Special Report on China: Growth Prospects – Beware the Middle-income Trap", *The Economist*, 25 June 2011.
[39] "China in space: How long a reach", *The Economist*, 28 September 2013.
[40] News.sina.com, "Qingzhu woguo shouci zai ren hangtian feixing yuanman chenggong 庆祝我国首次载人航天飞行圆满成功" [Célébrons le succès complet du premier vol spatial habité chinois], mis en ligne le 8 novembre 2003, http://news.sina.com.cn/c/2003-11-08/10051080035s.shtml, consulté le 16 mai 2020.

> nous tenir parmi les nations du monde et d'apporter nos propres contributions aux nobles causes de la paix et du développement humains.

Avec le programme Shenzhou 3, la Chine devient la troisième puissance spatiale – après les États-Unis et la Russie – capable d'envoyer un astronaute dans l'espace. Cinq ans plus tard, le module Shenzhou 7 神舟七号 décolle avec à son bord trois astronautes dont un effectuera une sortie dans l'espace, équipé d'une combinaison *Made in China*.[41] Dans les années 2010, les programmes se consacrent notamment à l'installation d'une station spatiale chinoise, à l'exploration lunaire et à l'envoi d'un robot explorateur sur Mars.

En parallèle de la course pour la conquête spatiale, l'Intelligence Artificielle (IA) est également perçue comme un instrument qui permettra à la nation chinoise de retrouver sa place au rang des grandes puissances internationales. Un évènement en apparence anecdotique est intimement lié au regain d'intérêt des autorités chinoises pour l'innovation dans ce domaine. En mars 2016, le coréen Lee Seedol, meilleur mondial au jeu de Go, perd la partie qui l'oppose au programme informatique AlphaGo développé par Google Deepmind. Cette défaite est perçue comme une humiliation par le pouvoir chinois, au point que les commentateurs la mettent en parallèle avec le lancement du satellite soviétique Spoutnik en 1957.[42] Quelques mois plus tard, tandis que Xi Jinping renouvelle son souhait de voir le pays devenir une superpuissance scientifique et technologique, le Conseil des affaires de l'État chinois annonce le déploiement du *xin yidai rengong zhineng fazhan guihua* 新一代人工智能发展规划, le « Nouveau de plan de développement de l'intelligence artificielle ». Le budget annuel initialement déployé est de 20 milliards de dollars et doit atteindre 60 milliards en 2025 – investissements qui doivent assurer au pays de devenir le leader mondial dans le domaine dès 2030. Il reste difficile de savoir si ces ambitions sont réalistes et si le pouvoir chinois verra ce rêve se réaliser, toutefois, les moyens investis sont suffisamment importants pour imaginer que l'IA soit le premier domaine technologique dans lequel le pays atteigne la place de *trend setter*.[43]

[41] "China's Space Programme: Shooting the Moon", *The Economist*, 27 September 2008.
[42] Jeffrey Ding, *Deciphering China's AI Dream. The context, components, capabilities, and consequences of China's strategy to lead the world in AI*, Oxford, University of Oxford, 2018.
[43] Jeffrey Ding, *Deciphering China's AI Dream*, 2018.

Le plan « Made in China 2025 » *Zhongguo zhizao 2025* 中国制造 2025 concentre l'ensemble des ambitions chinoises.

> 当前，全球制造业发展格局和我国经济发展环境发生重大变化，必须紧紧抓住当前难得的战略机遇，突出创新驱动，优化政策环境，发挥制度优势，实现中国制造向中国创造转变，中国速度向中国质量转变，中国产品向中国品牌转变。[44]
>
> Le modèle de développement industriel mondial et notre contexte économique national subissent actuellement des transformations majeures. Il est nécessaire de se saisir de cette précieuse opportunité, de mettre l'accent sur la force d'innovation, d'optimiser le contexte politique et de tirer parti de la supériorité du système pour passer de « fabriqué en Chine » à « créé en Chine ». L'accent ne doit plus être mis sur la rapidité de l'industrie chinoise mais sur sa qualité, les produits chinois doivent devenir des marques.

Reprenant habilement l'expression « Made in China » le gouvernement en fait, en mai 2015, l'intitulé d'un plan d'amélioration de l'industrie chinoise qui vise, entre autres, à la placer en tête de l'industrie mondiale dans des domaines de pointe tels que l'IA, la robotique, l'aérospatial ou les énergies vertes. Contrairement au plan précédent, « Made in China 2025 » adopte une approche globale, et entend optimiser les structures de l'industrie nationale, renforcer la puissance des marques chinoises – à l'intérieur du pays comme à l'international – privilégier la qualité à la quantité, atteindre un développement vert ou cultiver les qualités individuelles. Tel que le présente un article du *New York Times* de 2017 "'Made in China 2025' is more ambitious than anything the government has ever attempted, a national industrial policy that aims to project a new type of global might and influence" [« Made in China 2025 » est plus ambitieuse que tout ce que le gouvernement avait entrepris jusque-là, une politique industrielle nationale qui vise à projeter un nouveau type de puissance et d'influence mondiale]. [45] Au cours des années 2000 et 2010, il devient en effet de plus en plus évident que le pouvoir chinois modèle et projette l'image du pays à l'intérieur comme à l'extérieur de ses frontières.

---

[44] Xinhuanet.com, "Guowuyuan yinfa "Zhongguo zhizao 2025" 国务院印发《中国制造 2025》" [Le Conseil des Affaires d'État a publié « Made in China 2025 »], mis en ligne le 19 mai 2015, http://www.xinhuanet.com/politics/2015-05/19/c_1115331338.htm, consulté le 1er août 2021.

[45] Jane Perlez, Paul Mozur, Jonathan Ansfield, "China's Technology Ambitions Could Upset the Global Trade Order", *The New York Times*, 7 November 2017, https://www.nytimes.com/2017/11/07/business/made-in-china-technology-trade.html, consulté le 1er août 2021.

b. L'idéologie au secours des contradictions du développement

Nous envisageons le concept d'idéologie à la confluence de celui auquel Karl Marx avait donné forme et du concept tel qu'il a plus tard été réemployé par Clifford Geertz.[46] L'idéologie formulée par Marx traduit un processus double de distorsion de la réalité – un voile d'illusion qui appartient « au monde des représentations » écrira Paul Ricoeur – et de légitimation de cette réalité déformée.[47] Il s'agit d'un système d'idées qui imprègne la conscience de ceux qui y sont confrontés, au point de les convaincre de son bienfondé et d'assurer ainsi la permanence de rapports de domination de classes. Si elle est toujours considérée comme un « pivot théorique » à partir duquel d'autres interprétations du concept ont été élaborées, la conception marxiste de l'idéologie a fait l'objet de deux reproches principaux. Le premier, communément nommé « paradoxe de Mannheim », pointe du doigt une impasse, une contradiction intrinsèque à cette conception qui présuppose l'existence, utopique, d'un réel « pur », tenu à l'écart de toute distorsion idéologique.[48] Marx associait ce réel préservé aux sciences sociales critiques et à leur capacité à produire des savoirs libérateurs capables de lever le voile des illusions. Cette distinction entre fausseté et illusion d'une part, et vérité et connaissance de l'autre a nourri un second reproche. "Where, if anywhere, ideology leaves off and science begins has been the Sphinx's Riddle of much of modern sociological thought." [Où est ce que la science commence et où est ce que l'idéologie prend fin, si tant est qu'elle prenne fin, reste l'énigme du Sphinx de la pensée sociologique moderne.][49] Par ailleurs, à l'image d'autres sociologues, Clifford Geertz met en garde face à une séparation critiquable entre ceux qui savent et ceux qui ne savent pas, ceux qui sont capables de lever le voile et ceux qui resteront enfermés sous l'emprise de l'illusion. Laissant de côté cette conception binaire entre réel et illusion, il propose une approche culturaliste de l'idéologie comme système de symboles et introduit une nouvelle vision du concept. « Les conceptions de l'idéologie passent à côté de l'essentiel, à savoir son rôle intégrateur et

[46] Voir Karl Marx et Friedrich Engels, *L'idéologie allemande*, Paris, Éditions sociales, 1988 et Clifford Geertz, « Ideology as a Cultural System », in *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 2000. Pour plus de détails sur la généalogie du concept voir : Olivier Voirol, « Idéologie : concept culturaliste et concept critique », *Actuel Marx*, vol. 43, no. 1, 2008, pp. 62-78.
[47] Paul Ricoeur, *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Éditions du Seuil, 1997 (1986), p.114.
[48] Le paradoxe est nommé d'après Karl Mannheim qui le soulève dans l'ouvrage Idéologie et utopie (1929).
[49] Clifford Geertz, « Ideology as a Cultural System », *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 2000, p.194.

pourvoyeur d'identité symbolique pour la communauté. »[50] L'idéologie est selon lui un vecteur majeur de conscience collective, en particulier dans les périodes d'effondrement des référents symboliques antérieurs. "It is a loss of orientation that most directly gives rise to ideological activity behavior" [C'est la perte de repère qui donne le plus directement lieu à un comportement d'activité idéologique] écrit-il.[51] Cette vision culturaliste du concept fait sens dans le contexte chinois où de nouveaux appuis idéologiques ont été progressivement mis en place après la perte de repères constitutive de la clôture de la période maoïste. Les fondements idéologiques ainsi constitués traduisent la volonté du Parti d'atteindre une cohésion sociale totale, un désir d'unification tant territoriale, qu'ethnique ou discursive. Ils sont si prégnants que l'on peut dire que l'État chinois est aujourd'hui complètement conduit par cette idéologie puissante, unique et incritiquable, qui empêche le pluralisme des idées et permet un contrôle de la société renforcé par le déploiement d'outils technologiques toujours plus nombreux. À cette conception double, à la fois marxiste et culturaliste du concept, nous ajouterons le lien que fait, à juste titre, Gregory B. Lee, entre l'idéologie et l'imaginaire collectif. Ce dernier envisage l'idéologie comme "a body of received and accepted ideas, which inform and serve political projects and ambitions, and the conduct of everyday lives" [un ensemble d'idées reçues et acceptées, qui informe et sert les projets et ambitions politiques, ainsi que la conduite de la vie quotidienne].[52] Il écrit encore que ces idées

> […] leave their traces in the thoughts and practices of those who experienced them, are absorbed into "common sense", lead to the development of new social myths, become part of the web of meanings through which people communicate and live their lives. This complex of beliefs, thoughts, practices and symbols may be called the social or collective imaginary.[53]
>
> […] laissent des traces dans la pensée et les pratiques de ceux qui les ont vécues, sont absorbées par le "sens commun", conduisent au développement de nouveaux mythes sociaux, font partie du réseau de significations à travers lequel les gens communiquent et vivent leur vie. Cet ensemble de croyances, de pensées, de pratiques et de symboles peut être appelé l'imaginaire social ou collectif.

[50] Olivier Voirol, « Idéologie : concept culturaliste et concept critique », *Actuel Marx*, vol. 43, no. 1, 2008, pp. 62-78.
[51] Clifford Geertz, « Ideology as a Cultural System », p.219.
[52] Gregory B. Lee, *Troubadours, Trumpeters, Troubled Makers: Lyricism, Nationalism and Hybridity in China and Its Others, London,* C Hurst & Co Publishers, 1996, p.25.
[53] Gregory B. Lee, *Troubadours, Trumpeters, Troubled Makers*, 1996, p.25.

Il est donc indispensable d'envisager l'idéologie du Parti à la lumière d'une conception à la fois marxiste et culturaliste du concept et de son lien à l'imaginaire collectif.

Au cours des années 2000, les contradictions du développement chinois apparaissent toujours plus criantes. La qualité de l'air, de l'eau et celle des sols pâtit de l'expansion urbaine et du développement industriel qui exacerbent les problèmes écologiques que connaissait déjà le pays. La pollution ne se limite pas aux villes les plus grandes et aux zones industrielles, mais concerne également des villes de taille plus modeste. Le journaliste et documentariste Wade Shepard le rappelle :

> [s]ome 50 per cent of China's water is below international standards for drinkable water; 40 per cent of the country's rivers are rated as seriously polluted, with 20 per cent being too toxic to even come into contact with. Some 20 to 40 per cent of China's arable soil is known to be contaminated, and an estimated 13 million tons of crops harvested each year are laced with heavy metals.[54]

> 50% de l'eau en Chine est en dessous des normes internationales de qualité de l'eau potable ; 40% des cours d'eau du pays sont jugés gravement pollués, 20% présentant une toxicité si élevée qu'un simple contact serait dangereux. Entre 20 et 40% des terres arables sont contaminées, et on estime à 13 millions de tonnes la quantité de cultures chargées de métaux lourds récoltée chaque année.

Par ailleurs, on rencontre dans les villes deux classes de plus en plus distinctes : une classe moyenne, propriétaire, qui profite des richesses nouvelles, prend des vacances en Europe et consomme de la même manière que ses homologues occidentales ; et une classe migrante marginalisée qui s'épuise au travail et à laquelle on refuse l'accès aux services publics, son *hukou* étant toujours à la campagne.[55] Face à ces inégalités, les troubles de l'ordre civil se multiplient. En 2003, on dénombre 58 000 « incidents de masse », 74 000 en 2004 et 87 000 en 2005.[56] Le département de l'organisation centrale associe largement ces troubles aux inégalités salariales croissantes, rapportant que :

---

[54] Wade Shepard, *Ghost Cities of China, The Story of Cities without People in the World's Most Populated Country*, Zed Books, London, 2015, p.169.

[55] Introduit en 1958, le *hukou* 户口 est un document juridique qui enregistre et classifie les citoyens selon leur localité d'origine. S'il favorise l'identification de la population, il est aussi un moyen important de gestion et de contrôle pour le gouvernement puisque la ville ou le village qui est inscrit sur le hukou conditionne l'endroit où son propriétaire est autorisé à résider et à travailler.
Voir Kam Wing Chan & Li Zhang, "The Hukou system and rural-Urban Migration in China: Processes and Changes", *China Quaterly*, n°160, 12/1999, pp.818-855.

[56] Joseph Fewsmith, *China since Tiananmen*, p.231.

> […] if income inequalities cannot be controlled within certain limits, the broad masses of the people will inevitably lose faith in socialism and their faith in the Party will be shaken. It is even possible that reform could be broken off and social chaos ensue.[57]
>
> […] si les inégalités salariales ne sont pas limitées, la population finira inévitablement par perdre sa foi dans le socialisme et sa confiance dans le Parti en sera ébranlée. Il serait même possible que les réformes soient endommagées et que le chaos social en résulte.

Pour faire face à la disharmonie engendrée par l'écart de richesse grandissant, Hu Jintao axe sa communication autour de l'idée d'un développement se voulant tant social qu'économique, et introduit en 2005 le concept de « société harmonieuse » *hexie shehui* 和谐社会.[58] Très vite devenu un véritable mantra de la communication politique du Parti, il « prône l'édification d'une société qui, tout en poursuivant un développement économique raisonné et raisonnable, mettrait l'harmonie sociale au centre de ses préoccupations et de ses actions ».[59] En somme, une société engagée dans la voie du progrès, de laquelle les conflits seraient absents et où l'harmonie régnerait entre les individus sur l'ensemble du territoire. La campagne est habilement ancrée dans des principes confucianistes qui inscrivent le discours dans une continuité historique et confirment ce faisant la légitimité du pouvoir du Parti. La politique menée au Xinjiang est un exemple d'application du concept. Lorsque des violences agitent la province, la réponse proposée par Hu Jintao est une promesse d'élever le niveau de vie de la région. Il déclare alors que le but est de hisser le PIB par habitant du Xinjiang au niveau de celui du reste du pays d'ici à 2015. À une menace séparatiste, il oppose le développement économique qui doit conduire le pays vers une société harmonieuse et vers sa renaissance.

Lorsque Xi Jinping accède à la tête du Parti en 2012 puis à la présidence de la République en 2013, les problèmes sont loin d'être résolus. Le ralentissement de l'économie, la corruption installée et un ensemble de problèmes sociaux inquiètent les officiels. De même que ses prédécesseurs, le nouveau président doit tâcher de combiner croissance économique

[57] Joseph Fewsmith, *China since Tiananmen,* p.231.
[58] En introduisant ce concept, en laissant sa marque idéologique, Hu Jintao se place dans la lignée de Jiang Zemin et ses « trois représentations » *san ge daibiao* 三个代表 et de Deng Xiaoping et sa « société de petit confort » *xiaokang shehui* 小康社会.
[59] Thomas Boutonnet, p.204.

et stabilité politique. La présidence de Xi est en effet ancrée dans un paradoxe curieux identifié par Sulmaan Wasif Khan :

> […] on the one hand, China has come of age as a great power and never been stronger or more feted in recent memory; on the other, this is as insecure as it has felt since the late sixties. It is in this paradox that the grand strategy of Xi Jinping is rooted. He pursues the same goals as his predecessors did, but with greater urgency and vigor. China has to be made secure once again. This would require internal strengthening: here, to continued growth, an anticorruption struggle, and ideological work.[60]

> […] d'un côté, la Chine s'est établie comme une grande puissance et n'a jamais été plus forte ou plus célébrée dans l'histoire récente ; de l'autre, elle ne s'était jamais sentie aussi fragile depuis la fin des années 1960. C'est dans ce paradoxe qu'est enracinée la grande stratégie de Xi Jinping. Il poursuit le même but que ses prédécesseurs, mais avec plus d'insistance et de vigueur. La Chine doit être à nouveau stabilisée. Cela requiert un travail de consolidation interne : pour une croissance maintenue, une lutte contre la corruption, et un travail idéologique.

Représentant de la cinquième génération de dirigeants chinois, Xi Jinping se place dans la lignée directe de ses prédécesseurs – celle de Mao Zedong et de Deng Xiaoping plus particulièrement. Il maintient le développement économique du pays, confirme l'expansion de ses influences économique, politique et culturelle à l'international et travaille à assurer la permanence du régime ; enveloppant le tout dans un enrobage de discours et de propagande idéologique toujours plus dense et corseté. Sa présidence fait renaître un culte de la personnalité que la Chine n'avait pas connu depuis l'ère maoïste. Sulmaan Wasif Khan le rappelle, Deng Xiaoping avait pris soin de l'interdire, sachant d'expérience à quel point ce type de révérence peut s'avérer dangereux, et Jiang Zemin et Hu Jintao n'avaient pas pour habitude de parler d'eux-mêmes. Pour Xi Jinping, au contraire "personality is a tool to be used; it can advance the work of governing this vast, uncertain country that is pulling itself in so many different directions. His glory and that of the party and the Chinese nation have all become one" [la personnalité est un outil à employer ; elle peut faire progresser la tâche qu'est celle de gouverner ce vaste, imprévisible pays qui est tiraillé vers tant de directions différentes. Sa propre gloire, celle du Parti et celle de la nation chinoise ne font plus qu'une]. [61] Les écrits du président, ses discours, sa pensée gagnent en importance et en visibilité au cours de son mandat. En 2014, la fête nationale chinoise est célébrée avec la parution de *Xi Jinping tan*

[60] Sulmaan Wasif Khan, *Haunted by Chaos*, p.211.
[61] Sulmaan Wasif Khan, *Haunted by Chaos*, p.216.

zhiguo lizheng 《习近平谈治国理政》, en français, *La gouvernance de la Chine,* un ouvrage rassemblant les discours et autres textes signés de sa main.[62] En 2018, après avoir été inscrite dans la constitution du Parti, sa Pensée, *Xi Jinping xin shidai Zhongguo tese shehui zhuyi sixiang* 习近平新时代中国特色社会主义思想 [La Pensée de Xi Jinping sur le socialisme aux caractéristiques chinoises pour une nouvelle ère] intègre le préambule de la constitution de l'État.[63] Quelques semaines plus tard, le parlement chinois vote l'abolition de la limite du cumul de deux mandats présidentiels : supprimant ainsi la limite du règne présidentiel du Xi Jinping. Le 26 février 2018, le journaliste Li Datong 李大同, ancien éditeur du *China Daily* réagit à cette annonce dans une lettre ouverte publiée sur WeChat, il écrit :

> This was the highest and most effective legal restriction preventing personal dictatorship and personal domination of the Party and the government, and it was a major point of progress in raising the level of political civilization in China […] Removing term limitations on national leaders will subject us to the ridicule of the civilized nations of the world. It means moving backward into history, and planting the seed once again of chaos in China, causing untold damage.[64]
>
> Il s'agissait de la restriction légale la plus haute et la plus efficace pour prévenir une dictature et une domination par le Parti et le gouvernement, et c'était un progrès majeur dans l'amélioration du niveau de civilisation politique en Chine […] Supprimer les limites de mandat des dirigeants nous exposera au ridicule des nations civilisées du monde. Cela signifie revenir en arrière dans l'histoire et semer à nouveau la graine du chaos en Chine, causant d'immenses dommages.

Hormis le courage dont il a fait preuve, un terme de sa déclaration nous interpelle. Supprimer la limite de mandats c'est s'exposer au ridicule. La mesure lui parait tellement insensée qu'elle en devient absurde. Il y a dans cette formule quelque chose de la farce que nous évoquions dans l'introduction de ce travail. C'est à ce titre que cette mesure prise par Xi Jinping en 2018 nous parait suffisamment marquante pour que nous ayons choisi de faire de cette date la limite chronologique de notre recherche.

---

[62] Xi Jinping 习近平, *Xi Jinping tan zhigui li zheng* 习近平谈治国理政, Beijing 北京, *Waiwen chuban she* 外文出版社, 2014.

[63] « Inclusion of Xi's Thought Highlight of Amendment to CPC Constitution », Xinhua, 29 octobre 2017, http://news.xinhuanet.com/english/2017-10/29/c_136713559.htm, consulté le 3 janvier 2018.
AN Baijie, « Xi Jinping Thought Approved for Party Constitution », Xinhua, 24 octobre 2017, http://www.chinadaily.com.cn/china/19thcpcnationalcongress/2017-10/24/content_33644524.htm, consulté le 8 janvier 2018.

[64] Chinamediaproject.org, "Li Datong's Open Letter", mis en ligne le 28 février 2018, https://chinamediaproject.org/2018/02/28/li-datongs-open-letter/, consulté le 10 mai 2022.

Depuis son accession au pouvoir, Xi a juré de restaurer la prééminence et la gloire chinoises passées, promettant, comme Hu Jintao avant lui, une grande renaissance de la nation chinoise. Le leader chinois, que la propagande a baptisé « *lingxiu* 领袖 », « leader », se positionne comme un visionnaire, un sage, investi d'une mission historique que lui seul est à même de mener à bien : celle de conduire le pays vers la destinée radieuse qui l'attend.[65] Au nom de cet objectif, il a renforcé l'autorité du régime, instaurant une forme de néo-autoritarisme que le politologue Stein Ringen qualifie de « contrôlocracie », "where an ingenious mix of hard and soft measures were used to ensure the party's rule went unchallenged. " [où un mélange ingénieux de mesures dures et plus souples sont utilisées afin d'assurer que le règne du Parti ne soit pas contesté.] [66] Après son élection, Xi a fait de la lutte contre la corruption son premier cheval de bataille. Tâchant de revernir l'image du Parti, ternie par la révélation de nombreux scandales de corruption à la fin du mandat de Hu Jintao, il déclare une tolérance zéro envers ce type de pratiques.[67] Cependant, cette attitude toujours plus répressive s'applique également à tous ceux qui pourraient nuire ou s'opposer au régime. Les années 2010 voient le retour des séances d'autocritique – télévisées cette fois – qui étaient l'apanage de la période de la Révolution culturelle. Activistes, avocats engagés pour la protection de l'environnement ou celle des droits universels, écrivains ou représentants religieux, tous sont la cible d'une répression dirigée vers la société civile et cherchant à éliminer toute opposition au pouvoir central. Parmi de nombreux autres cas, le kidnapping et l'incarcération de l'activiste Suédois Peter Dahlin, ceux des libraires hongkongais en 2016 ou la politique répressive menée contre la population Ouighour de confession musulmane au Xinjiang rappellent que tout est possible pour maintenir l'unité idéologique du territoire.[68]

---

[65] Le terme *lingxiu* 领袖 que l'on peut traduire par "leader" est empreint de respect et du souvenir de l'époque où il était employé pour désigner Mao Zedong.

[66] Stein Rigen, *The Perfect Dictatorship: China in the 21st Century*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2016.

[67] Le document n°9, qui a échappé aux mains du parti et que certains croient avoir été écrit directement de la main de Xi Jinping, contient toutes les intentions du nouveau président et illustre le resserrement du contrôle. « Le nouvel homme fort de Pékin, obsédé par l'expérience soviétique, est convaincu qu'il ne faut pas laisser de terrain aux « forces hostiles », qu'elles soient internes ou occidentales. Le document met donc en scène une « lutte intense » contre les « fausses tendances, positions et activité idéologiques ». Sept sont recensées : « la démocratie constitutionnelle occidentale », les « valeurs universelles », la « société civile », le « néolibéralisme », le « journalisme à l'occidentale », le « nihilisme historique » et la « critique du socialisme à caractéristiques chinoises. » Voir François Bougon, *Dans la tête de Xi Jinping,* Paris, Actes Sud, 2017, p.118.

[68] Tom Philips, "A human rights activist, a secret prison and a tale from Xi Jinping's new China" The Guardian, 3 january 2017, https://www.theguardian.com/world/2017/jan/03/human-rights-activist-peter-dahlin-secret-black-prison-xi-jinpings-new-china, consulté le 10 mai 2022.

Sulmann Wasif Khan l'exprime ainsi : "ideology [has] become more important than before. The importance [is] on the surface, in things said rather than done."[69] [l'idéologie est devenue plus importante qu'auparavant. L'importance est à la surface, dans ce qui est dit plutôt que ce qui est fait]. Nous le développerons dans les chapitre 2 et 5, le discours idéologique se cristallise à partir de 2013 autour du « Rêve chinois » *Zhongguo meng* 中国梦 de Xi Jinping. "The ability to impose ideological constructs is an important part of politics in China" [la capacité à imposer des constructions idéologiques est une part importante de la politique en Chine] affirme Joseph Fewsmith.[70]

> Les innovations technologiques, la circulation plus intense des idées, des informations et des individus, l'adaptation des cadres du parti communiste à la mondialisation, une contestation populaire et citoyenne récurrente (que les autorités gèrent désormais souvent par la négociation) et un pouvoir certainement moins intrusif aujourd'hui que pendant la phase active de la révolution ne sauraient occulter un point décisif : à son sommet, le Parti-Etat exerce toujours sur la société et sur l'économie une gouvernance de type léniniste qui ne tolère pas le pluralisme politique, limite strictement la liberté d'expression, réprime durement ceux qu'il désigne comme ses ennemis et continue d'assujettir le système judiciaire à l'appareil politique.[71]

Dans la Chine du 21e siècle, l'économie n'est plus planifiée au sens communiste du terme. Cependant, le développement chinois, dont nous venons d'esquisser la silhouette, a été largement accompagné par la mise en place progressive de mesures gouvernementales et encadré par la construction d'un arsenal idéologique. D'une manière sans cesse plus manifeste mais toujours plus insidieuse, le passé, le présent et le futur du pays sont contrôlés et modelés par un ensemble de discours projetés par le pouvoir chinois à l'intérieur et à l'extérieur du pays. L'invention chinoise s'est faite à l'articulation de trois facteurs devenus interdépendants : un développement économique et technologique fort, le maintien d'une stabilité politique et de la permanence du Parti, et des apports idéologiques. C'est dans ce

---

Nous n'aborderons pas ici la découverte des camps de détention, de travail et de rééducation qui enferment des millions de Ouighours au Xinjiang, le projet de loi relatif à la sécurité nationale à Hong Kong ou l'intervention chinoise dans la politique taiwanaise, ces évènements étant postérieurs à 2018 qui est la limite chronologique de cette thèse. Ils n'en restent pas moins des exemples tragiques de la volonté de contrôle des autorités chinoises et de l'ampleur qu'elle peut prendre.

[69] Sulmaan Wasif Khan, *Haunted by Chaos*, p.176.

[70] Joseph Fewsmith, *China since Tiananmen*, p.252.
L'auteur ajoute que la tendance n'est évidemment pas propre au régime chinois.

[71] Florent Villard, *Critique de la vie quotidienne en Chine à l'aube du XXIe siècle avec les Gao Brothers*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2015, p.20.

contexte qu'une scène artistique contemporaine s'est développée en Chine, nous allons maintenant en aborder les principaux aspects.

II. Qu'est-ce que l'art contemporain ? Qu'est-ce que l'art contemporain en Chine ?

Le développement de l'art moderne et contemporain en Chine est indubitablement lié à celui de l'art moderne et contemporain en occident – c'est-à-dire en Europe et aux États-Unis. Sans toutefois tomber dans le piège d'une vision historiciste, il est impossible d'ignorer les échanges qui ont eu lieu et qui ont nourri la création artistique d'un côté comme de l'autre.[72] Nous sommes évidemment en accord avec les chercheurs qui, à l'image de Martina Köppel-Yang, de Paul Gladston ou de Li Shiyan, rappellent que la modernité occidentale doit beaucoup à ses contacts avec les cultures orientales – tout comme, par exemple, son lien aux objets rapportés d'Afrique a pu être important.[73] Il ne s'agit donc pas de réduire l'histoire de l'art chinois à un simple prolongement ou à une pâle copie des développements artistiques occidentaux, mais de tenir compte du "undeniable mixing of Chinese and non-Chinese influences" [mélange indéniable d'influences chinoises et non-chinoises] impliqué dans la construction de l'art contemporain en Chine.[74] Alors, des avant-gardes modernes au marché de l'art contemporain, les pages qui suivent survolent un siècle de développements artistiques en Chine et en Occident. Ces deux histoires sont présentées côte à côte, croisées ou mises en parallèle lorsque cela est nécessaire, jusqu'à arriver au système artistique international dans lequel s'inscrit le travail des artistes analysé dans cette thèse. Depuis la fin des années 1990, l'art contemporain en Chine a trouvé une place sur le marché de l'art mondial dont la structure et les valeurs artistiques ont été « définies et hiérarchisées au sein du monde de l'art

[72] À propos de l'historicisme voir Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

[73] Voir Paul Gladston, *Contemporary Chinese Art, A critical history*, London, Reaktion Books, 2014, Martina Köppel-Yang, *Semiotic Warfare: A semiotic analysis, the Chinese avant-Garde, 1979-1989*, Hong Kong, Timezone 8, 2003. et Shiyan Li, *Le vide dans l'art du XXe siècle, Orient / Extrême-Orient*, Aix-Marseille Université, Presses Universitaires de Provence, 2014.

[74] Paul Gladston, "Somewhere (and nowhere) between modernity and tradition" in *Art of Change New Directions from China*, London, Hayward Publishing, 2012.

occidental » au cours des années 1980.[75] Vouloir le détacher du contexte international qui a participé à le sculpter, et dont il constitue aujourd'hui l'un des acteurs majeurs, serait un non-sens. En 1989 déjà, Jean Hubert Martin, commissaire de l'exposition *Magiciens de la terre* appelait à concevoir « le Tout relié, et non des fragments disjonctés », faisant référence à un proverbe Bantou selon lequel « le Tout est une toile d'araignée dont tous les fils vibrent, même si on touche à un seul. »[76] L'art contemporain en Chine est ainsi pris dans un réseau, sur la toile du marché de l'art international dont nous allons présenter le développement, les caractéristiques et les enjeux principaux.

1. Qu'est-ce que l'art contemporain ?

Sur la scène artistique occidentale, en Europe et aux États-Unis, le terme « contemporain » s'est imposé au cours des années 1980, se substituant à celui d'« avant-garde ».[77] Dans son acception première, il désigne ce qui appartient à l'époque présente, au temps présent. De cette définition, ressort l'ancrage temporel d'un terme qui induit avant tout une distinction d'ordre chronologique. Toutefois, même si un large consensus s'accorde pour situer la date de naissance de l'art contemporain en occident entre 1960 et 1969, cette limite reste sujette à débats et varie en fonction des domaines.[78] Quant à la Chine, Martina

[75] Raymonde Moulin, *Le marché de l'art, mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2009, p.133.
Raymonde Moulin évoque notamment les interactions existant entre le marché de l'art et le goût artistique. Nous aurons l'occasion de le développer plus loin, c'est par exemple le goût occidental qui a, pour partie, donné forme à l'art chinois tel qu'il s'est vendu sur le marché de l'art à la fin des années 1990 et au cours des années 2000.

[76] Présentée au Centre Pompidou et à la Halle de la Villette du 18 mai au 14 août 1989, *Magiciens de la terre* est la première exposition d'art contemporain française à avoir présenté des artistes non occidentaux.
Jean-Hubert Martin, « La planète tout entière enfin… » in *Magiciens de la terre*, cat. exp. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1989, p.18.

[77] Nous englobons dans la notion d'avant-gardes les avant-gardes historiques et les néo-avant-gardes. Les avant-gardes historiques se sont développées en Europe entre la naissance du fauvisme en 1905 et le début de la seconde guerre mondiale, tandis que les néo-avant-gardes prennent leur source dans les États-Unis d'après-guerre et trouvent une continuité en Europe dans les années 1960. Voir Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, Paris, Questions théoriques, 2013 (1974).

[78] Les conservateurs de musées situent généralement la date de naissance de l'art contemporain quelque part entre 1960 et 1969. Selon cette conception, c'est l'exposition de 1969 *Quand les attitudes deviennent forme : œuvres, processus, situations, information*, qui marque le tournant, ayant été la première à proposer un bilan artistique des néo-avant-gardes des années 1960. Aux yeux de la loi, la notion d'art contemporain est en perpétuelle évolution puisqu'elle recouvre les œuvres des artistes vivants ou, pour les artistes décédés, datant de moins de vingt ans. La conception des commissaires-priseurs et marchands d'art est bien plus large et établit

Köppel-Yang le rappelle “Chinese art historians rightly consider the year 1979 as the starting point of a modern and contemporary Chinese art” [les historiens de l’art chinois considèrent, à raison, l’année 1979 comme étant le point de départ d’un art moderne et contemporain en Chine].[79] L’année 1979 fait généralement consensus quand il s’agit d’arrêter un moment qui marquerait le début des modifications artistiques majeures ayant mené au développement de l’art moderne, puis à celui de l’art contemporain. En revanche, les débuts d’une création véritablement contemporaine divisent. Quand certains admettent les avant-gardes comme faisant partie de l’art contemporain et en fixent donc l’avènement dès le début des années 1980, d’autres s’y opposent et situent ce tournant après 1985. La position la plus répandue s’appuie à la fois sur le changement de vocabulaire qui a définitivement remplacé l’utilisation de *xiandai yishu* 现代艺术 [art moderne] par celle de *dangdai yishu* 当代艺术 [art contemporain], sur l’impact des évènements de Tiananmen et sur celui de l’exposition *China/Avant-garde Zhongguo xiandai yishuzhan*《中国现代艺术展》, et met en avant l’année 1989 pour jouer le rôle de pivot.[80] Une dernière conception, voit un tournant véritable dans l’organisation des premières foires et biennales sur le sol chinois entre 1992 et 2000.

Quoi qu’il en soit, il reste difficile de dégager une date clé qui serait le symbole d’un changement de direction majeur et définitif dans la production artistique. Rappelons ici ce que Marc Jimenez souligne avec justesse et qui vaut pour n’importe quelle histoire de l’art. Il serait inadéquat de penser l’histoire de l’art occidental comme une succession de périodes strictement délimitées. Les différentes étapes qui ont conduit de l’art moderne à l’art contemporain se sont imbriquées, enchaînées, autant qu’elles se sont succédé, rendant

---

la fin de la deuxième guerre mondiale comme point de repère, faisant remonter le début de la création contemporaine à 1945. Pour d’autres, l’apparition de la notion de postmodernisme dans les années 1980, la chute du mur de Berlin et les évènements de Tiananmen en 1989 ou la fin de l’apartheid en Afrique du Sud sont autant de repères temporels mobilisés pour envisager l’évolution de l’art des dernières décennies.
À ce sujet voir : Catherine Millet, *L’art contemporain : histoire et géographie*, Paris, Flammarion, 2021. ; Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l’art contemporain : structures d’une révolution artistique*, Paris Gallimard, 2014.

[79] Martina Köppel-Yang, *Semiotic Warfare,* p.22.
Martina Köppel-Yang précise tout de même qu’à cette époque la labélisation de ce nouveau genre artistique n’est pas claire et que critiques et historiens de l’art ont tendance à utiliser sans réelle distinction les expressions *qianwei* 前卫[avant-garde], *xiandai* 现代 [moderne] et *dangdai* 当代 [contemporain].

[80] Pour plus de détails sur le changement entre *xiandai yishu* et *dangdai yishu* voir Paul Gladston, *Contemporary Chinese Art*, pp.26-27.
Sur l’exposition *China/Avant-garde Zhongguo xiandai yishuzhan* 中国现代艺术展, voir la note 90 à la page 64 de cette thèse.

utopique l'existence d'un palier qui marquerait nettement le passage de l'un à l'autre.[81] En Chine comme en occident, le critère chronologique, si important soit-il, ne peut pas être le seul point de référence dans la définition et la périodisation de l'art contemporain. D'autant plus qu'« art d'aujourd'hui » ne rime pas forcément avec « art contemporain », l'art dit « contemporain » ne se confond pas toujours avec la production des artistes vivants.[82] L'art d'aujourd'hui serait contemporain, si l'on s'en tenait au sens chronologique du terme. La tautologie perd toutefois de son évidence lorsque l'on se pose la question de l'ensemble des facteurs qui constituent la « contemporanéité » de la création et qui la distinguent donc de celle des avant-gardes modernes.

a. La rupture moderne

Dans *Théorie de l'avant-garde*, Peter Bürger présente l'élément de rupture et la radicalité qui le caractérise comme étant le fondement des avant-gardes.

> Nous n'avons pas affaire à un développement en extension, mais à une rupture avec la tradition. Ce qui distingue la catégorie du nouveau propre à la modernité […] c'est la radicalité de la rupture avec ce qui avait prévalu jusqu'alors. Il ne s'agit plus de rompre avec des techniques artistiques ou des principes stylistiques qui étaient tenus pour valides jusqu'alors, mais de nier la tradition de l'art tout entière.[83]

En Europe, le début du 20e siècle se distingue en effet par une réinvention artistique constante.[84] Ce renouveau dans l'art a largement été impulsé par l'apparition de la photographie puis par celle du cinéma. Reprenant à leur compte la représentation de la réalité, ces nouveaux media rendent vaine la prétention des peintres à la figuration. Walter Benjamin l'exprimait ainsi : « dès l'instant que Daguerre eut la chance de pouvoir fixer les images de la chambre noire, les peintres, sur ce point, furent congédiés par le technicien ».[85]

[81] Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005, p.65.
[82] Par exemple, si la pratique artistique de Daniel Buren (*1938) a évolué en termes d'échelle, s'est précisée et enrichie au fil des années, ses fondements théoriques et artistiques sont restés les mêmes depuis ses premières toiles rayées des années 1960 jusqu'à ses créations les plus récentes.
[83] Peter Bürger, *Théorie de l'avant-garde*, Paris, Questions théoriques, 2013 (1974), p.101.
[84] 1905 est la date de naissance du fauvisme, considéré comme le premier mouvement d'avant-garde. À sa suite, se développent l'expressionnisme, le cubisme ou encore le dadaïsme, qui constituent autant d'avant-gardes inscrites dans l'ample mouvement de l'art moderne.
[85] Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, Paris, Société française de photographie, 1998, p.22.

Les avant-gardes s'éloignent de l'illusionnisme, qui s'était imposé comme l'esthétique dominante depuis la Renaissance et remettent en cause la représentation mimétique de la réalité. [86] Elles cherchent plus largement à rompre avec toute tradition artistique classique et s'attachent à repousser sans cesse les limites de l'art ; à pousser l'art dans ses retranchements. Cette posture transgressive conduit les artistes à une diversification des pratiques mais également à une réflexion profonde sur la nature et la finalité de l'art. [87]

La création moderne, que Marc Jimenez qualifie d'« explosion artistique », est en effet caractérisée par une multiplication sans précédent des pratiques et des médiums artistiques.[88] Des avant-gardes historiques aux néo-avant-gardes américaines et européennes des années 1960, les artistes se rejoignent autour de groupes et de mouvements nombreux – le fauvisme, le cubisme, le groupe B.M.P.T., le colorfield painting, l'arte povera, l'art conceptuel ou encore l'art cinétique. Ce foisonnement ne concerne pas uniquement l'aspect stylistique ou plastique des œuvres, mais touche également les notions et les concepts qui viennent alimenter la création. Les artistes d'avant-garde adoptent une position éminemment réflexive, « un retournement critique sur soi », comme l'écrira Pierre Bourdieu, « sur [leurs] propre[s] principe[s], [leurs] propres présupposés ».[89] Stimulés et encouragés par les critiques qui adoptent une posture similaire, ils mènent une réflexion approfondie sur la définition et la finalité de l'art – dimension théorique qui prend la forme de publications, manifestes ou articles. Si la démarche de rupture totale avec la tradition constitue, pour Peter Bürger,

[86] L'illusionnisme est un concept qui se développe à la Renaissance, période à laquelle l'Europe se lance dans une exploration méthodique du monde. La représentation exacte de la réalité devient le sujet de la peinture. Pour Leon Battista Alberti (1404-1472), la fonction du peintre consiste à proposer une représentation si fidèle du monde qu'elle doit parvenir à donner l'illusion de la troisième dimension. Léonard de Vinci (1452-1519) le rejoint en affirmant que le tableau qui est le plus exactement conforme à l'objet imité est celui qui doit recevoir le plus d'éloge. Cette théorie va perdurer jusqu'au 19e siècle. Ce sont tout autant les canons de la Renaissance italienne que ceux de l'académisme français qui sont mis à mal par les avant-gardes ; à commencer par la perspective linéaire. Le tableau se définit comme une surface et affirme sa planéité, sa frontalité. La réalité est fragmentée, éclatée, les formes s'ouvrent et interagissent avec le fond. La couleur s'autonomise, s'émancipe de son ancienne fonction signalétique, elle n'est plus là pour figurer une couleur locale. Enfin, la gestualité, la manière du peintre devient très apparente alors que l'académisme s'attachait justement à la dissimuler.

[87] Cette marche en avant est alimentée à cette époque d'un darwinisme esthétique qui mène à l'abstraction et fait de sa propre mort la seule finalité de l'art alors envisagée. Kazimir Malevitch (1879-1935) inscrit en effet le suprématisme dans la logique avant-gardiste d'une progression de la peinture vers son essence. Le *Carré blanc sur fond blanc* (1918), doit marquer la fin symbolique de la peinture. Il est le point ultime de la peinture abstraite dans son refus de tout signe. La mouvance trouve une continuité dans les États-Unis d'après-guerre et se déploie finalement dans une dernière série de néo-avant-gardes américaines et européennes dans les années 1960.

[88] Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, pp.78-101.

[89] Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 2000 (1998), p.578.

l'élément commun aux mouvements modernes d'avant-garde, nous suggérons d'ajouter à cette première caractéristique la posture réflexive qui en découle, le « retournement critique sur soi » de Pierre Bourdieu. L'action conjointe de ces deux paramètres forme à notre sens le socle sur lequel s'appuie la création moderne, dans ses développements occidentaux tout comme chinois.

En Chine, les mouvements artistiques modernes n'ont pas été impulsés par l'idée de l'avènement d'une nouvelle époque qui est mais par celle de la construction d'une nouvelle nation. La « rupture » s'est faite en deux temps. Les premières bases de l'art moderne sont jetées au début du 20e siècle, alors qu'artistes et intellectuels réfléchissent à la constitution d'un état-nation et à la forme à donner à une culture nationale qui serait à la fois chinoise et moderne.[90] Il en découle un foisonnement de styles, de tendances et d'expérimentations artistiques dénué de réelle cohérence ou logique mais témoignant de la mise en friction des concepts de tradition et de modernité.[91] Ces tentatives sont interrompues par l'arrivée au pouvoir de Mao Zedong qui proclame la création de la République Populaire de Chine en 1949. À partir de cette date, et de manière encore plus stricte pendant les dix années de Révolution

[90] À cette époque, et dans une large mesure en raison des différentes défaites militaires chinoises qui ont ponctué le siècle précédent, se développe l'idée que le pays est en retard – non seulement sur un plan militaire mais également d'un point de vue économique, technologique ou politique – en comparaison avec les pays occidentaux et est-asiatiques. Des mouvements modernisateurs prennent naissance dans les cercles intellectuels et politiques et concernent tous les aspects mentionnés précédemment, l'art y compris. Suivant le modèle du Japon de l'ère Meiji, les élites intellectuelles voyagent et ramènent avec elles idées et concepts nouveaux empruntés à l'occident et au Japon. Elles donnent naissance dans les années 1910 au « mouvement pour une nouvelle culture » *xin wenhua yundong* 新文化运动 qui prône le développement d'une nouvelle culture chinoise moderne et gagne une ampleur nationale en mai 1919 après une vague de protestation étudiante. L'arrivée et la découverte en masse de nouveaux concepts et courants artistiques ou de pensée amènent intellectuels et artistes à repenser l'identité culturelle de la Chine. Ils s'attribuent la tâche de la création d'une culture nationale qui serait à la fois chinoise et moderne. Cet élan modernisateur est toutefois loin d'être unifié. Pendant plus de deux décennies, radicaux et conservateurs s'opposent et se divisent quant à la manière de mener la modernisation. D'un côté, on affirme que les valeurs traditionnelles chinoises sont le principal obstacle au progrès, tandis que de l'autre, on craint que la modernité occidentale ne vienne entacher ce qui fait la spécificité et l'identité du pays.

[91] Le réalisme de Xu Beihong 徐悲鴻 (1895-1953) adopte, par exemple, les règles de l'académisme européen et marque une rupture avec les conceptions artistiques traditionnelles, celle du *yijing* 意境 entre autres, tout en conservant le medium de la peinture à l'encre et au pinceau. Les modernistes, parmi lesquels on peut citer Liu Haisu 刘海粟 (1886-1994), Pan Yuliang 潘玉良 (1895-1977), Chang Yu 常玉 (1901-1966) ou Zhao Shou, s'inspirent de l'impressionnisme, du fauvisme, du cubisme, du futurisme ou du surréalisme – autant de mouvements d'avant-garde qui tendent vers l'abstraction. Le style moderne-traditionnel, quant à lui, est fondé sur la volonté de conserver un lien avec les pratiques et conceptions artistiques traditionnelles chinoises. Sont par exemple produites des photographies dont le style s'approche de celui de l'art traditionnel du *shan shui* 山水.

culturelle, l'art devra suivre les directives énoncées par le Parti Communiste à Yan'an en 1942.[92] Il n'y a désormais pas de création qui soit indépendante du politique. L'art doit être utilitaire, au service du Parti, de la révolution, de la propagande et du peuple. Le style du réalisme-socialiste domine et représente le point de vue des masses populaires : ouvriers, paysans et soldats.[93]

Dans un second temps, à la fin des années 1970, la redéfinition du contexte politique chinois et le vide idéologique laissé par la mort de Mao imposent et favorisent un renouvellement de l'identité culturelle du pays.[94] Répondant à l'appel de Deng Xiaoping pour une émancipation de la pensée, intellectuels, politiques et artistes reprennent les discussions qui avaient été interrompues par la période de révolution et portent un regard critique sur la décennie tout juste écoulée. Les pratiques des artistes se nourrissent d'une nouvelle confrontation à la modernité artistique occidentale et de la redécouverte d'œuvres traditionnelles chinoises qui constituent une réserve de ressources dont ils se saisissent. De même que les avant-gardes européennes s'opposaient à l'académisme, l'art chinois communément qualifié de « post-révolutionnaire » *hou wenge yishu* 后文革艺术 se dresse contre l'autocratie culturelle des décennies passées.[95] Les peintres des cicatrices d'abord, puis

[92] Le 23 mai 1942, à l'occasion d'une réunion organisée à Yan'an, Mao Zedong prononce un célèbre discours qui donne les orientations de l'art et de la littérature révolutionnaires.

[93] L'art révolutionnaire doit s'éloigner des « quatre vieilleries » *sijiu* 四旧 que la révolution veut détruire. Ainsi, les revues artistiques sont interdites et les instituts et écoles des Beaux-Arts ferment leurs portes. De nombreux artistes pratiquant l'art traditionnel de la peinture chinoise sont persécutés ou emprisonnés. Il en va de même pour ceux qui avaient adopté des pratiques artistiques venues de l'occident. Cela n'a cependant pas empêché certains artistes de continuer à produire des œuvres allant à l'encontre de la ligne artistique prônée par le PCC. Paul Gladston le rappelle : "artistic production resistant to or divergent from the established conventions of Maoist socialist realism was increasingly prevalent in the PRC from 1973 onward" [les formes de production artistique qui résistaient ou divergeaient des conventions établies du réalisme-socialiste maoïste étaient de plus en plus courantes en République Populaire de Chine à partir de 1973]. De cette période, il est donc important de retenir qu'une relative diversité des pratiques perdure en dépit de l'homogénéité stylistique imposée.
Voir Gladston, *Contemporary Chinese Art*, pp.65-68. qui évoque notamment l'exemple du « Groupe sans nom ».

[94] Avec la mort de Mao Zedong, c'est non seulement un dirigeant politique qui s'éteint, mais également un leader idéologique et spirituel. Le modèle maoïste s'écroule et entraine avec lui système de valeurs, modes de pensée et direction artistique. Le vide, tant politique qu'idéologique et artistique, laissé par l'achèvement de la période maoïste confronté à l'abondance des concepts et idées de la modernité occidentale, a poussé les artistes à une réflexion sur la nature de l'identité culturelle chinoise moderne. À cela, Martina Köppel-Yang ajoute qu'en plus d'un climat général libertaire, le manque de structures ainsi que le manque de clarté des directives idéologiques ont généré à l'intérieur du système officiel, des « niches » et la liberté nécessaires à la naissance d'un art d'avant-garde.
Martina Köppel-Yang, *Semiotic Warfare.*

[95] Ce mouvement se forme en réaction contre la campagne déclenchée en 1982 s'en prenant à la pollution spirituelle.
Emmanuel Lincot, *Peinture et pouvoir en Chine (1979-2009) : une histoire culturelle*, Paris, You Feng, 2010, p.49.

les artistes de la « nouvelle vague » *yishu xin chao* 艺术新潮 s'emparent des symboles stylistiques et idéologiques liés à la période de révolution – portraits de Mao, *dazibao* ou petit livre rouge – pour les déconstruire.[96] Dans un même temps, les styles et mediums qu'ils emploient se multiplient, autant que leurs appuis théoriques. Cette époque voit apparaître les premières installations, performances, vidéos artistiques et œuvres conceptuelles.[97] Paul Gladston le remarque, les artistes, s'attachant à développer une esthétique profondément différente du réalisme socialiste, adoptent les techniques, images et attitudes associées à la modernité occidentale.[98] Se pose alors à nouveau la question de savoir quelle doit être la place accordée à la modernité occidentale par rapport à des pratiques et concepts qui relèveraient d'une tradition chinoise – la crainte étant qu'un rapprochement trop radical avec l'occident soit synonyme de perte d'identité nationale. La relation de l'art à la théorie se fait de plus en plus ténue ; en quête d'une sinité de l'art, les artistes adoptent cette attitude réflexive que nous évoquions à propos de l'art moderne occidental, ce « retournement critique » quant à leur propre pratique et à l'art plus largement. À ce sujet, Lü Peng écrit : « les artistes redoublaient d'effort pour trouver un cadre et des valeurs applicables à leur quête

[96] Au lendemain de la mort de Mao, les peintres des cicatrices, Cheng Conglin 程叢林 (*1954) ou Luo Zhongli 罗中立 (*1948), sont les premiers à témoigner des stigmates laissés par la Révolution culturelle. Au même moment, des groupes artistiques non-officiels, celui des Stars *xingxing* 星星 notamment, sont formés d'artistes qui n'hésitent pas non plus à marquer une rupture stylistique aussi bien qu'idéologique avec la période maoïste. Symbole de ce moment, la sculpture *Ouxiang* 偶像 [Idole] (1978) de Wang Keping et sa ressemblance fortuite avec Mao est à l'origine d'un scandale. À leur suite, un mouvement, qui sera plus tard nommé « Nouvelle vague » *Yishu xin chao* 艺术新潮 ou « Mouvement 85 » *Bawunian de xuepai* 八五年的学派, se constitue autour de plusieurs groupes artistiques qui poussent encore plus loin les expérimentations. Au sein du mouvement, les artistes s'emparent des éléments qui avaient fait l'essence de la Révolution culturelle – des portraits de Mao aux humiliations subies lors des séances de critique – et les déconstruisent pour en faire des objets picturaux. C'est ainsi que Wang Guangyi 王广义 (*1957) enferme le portrait de Mao derrière des grilles, que les caractères des *dazibao* se placent au centre de l'œuvre de Wu Shanzhuan 吳山專 (*1960), Gu Wenda 谷文达 (*1955) et Xu Bing 徐冰 (*1955) ou que les artistes du groupe M se livrent au cours de performances à des actes de violences qui ne sont pas sans rappeler les excès de la période de révolution. La Nouvelle vague rassemble plus de quatre-vingts groupes artistiques plus ou moins éphémères, soit deux mille deux cent cinquante artistes qui participeront à environ cent cinquante évènements culturels entre 1985 et 1986. *China/Avant-garde*, l'exposition qui avait pris pour emblème le panneau signalétique « no U-turn » se propose de faire le bilan des avant-gardes de la nouvelle vague auxquelles elle met un point final. Dans le climat tendu qui précède les évènements de la place Tiananmen, l'exposition sera fermée par les autorités le lendemain de son ouverture et elles ne lui accorderont ensuite que quelques jours de sursis avant une fermeture définitive.

[97] Wei Guangqing 魏光庆 (*1963) ouvre la marche avec *Suicide Project/Personal Experience of the Simulated Suicide Project Relating to 'One'* (1988-2007) une série de performances au cours desquelles l'artiste et son élève Ma Liuming 马六明 (*1969) feignent diverses manières de se suicider. C'est Zhang Peili 张培力 (*1957) qui est à l'origine de la première œuvre vidéo, *30x30* (1988), un film qui montre l'artiste brisant et recollant inlassablement les morceaux d'un miroir carré de 30 centimètres de côté.

[98] Paul Gladston, *Contemporary Chinese Art,* p.117.

d'identité personnelle et artistique ».[99] À cette époque, la création artistique est empreinte de questionnements globaux sur la nature de l'art et sur la place que traditions chinoises et influences occidentales doivent respectivement y occuper. Encore profondément ancrée dans la mouvance Dada de Xiamen, *Big Roulette* (1987) de Huang Yongping 黄永砯 (*1954) associe par exemple au collage et à l'automatisme surréaliste, des pratiques divinatoires chinoises. Dans son autoportrait *The Wisdom of the Blind* (1985), Gu Wenda 谷文达 (*1955) se représente dos au spectateur, faisant face à un buste du poète grec Homère. Dans l'histoire de l'art européen, ce type de représentation est un symbole de la quête de la vérité intérieure. Ainsi présenté dans la peinture de Gu Wenda, la présence du buste manifeste la quête artistique et stylistique de l'artiste entre la Chine et l'occident.

Le mouvement s'achève avec l'exposition *China/Avant-garde*, inaugurée le 5 février 1989 à la National Gallery de Beijing, qui fait le bilan des expérimentations des avant-gardes. Alors que jusque-là, critiques et historiens de l'art avaient tendance à utiliser sans réelle distinction les expressions *qianwei* 前卫 [avant-garde], *xiandai* 现代 [moderne] et *dangdai* 当代 [contemporain], à partir de cette date, la création artistique en Chine est presque toujours qualifiée de « contemporaine ».[100] Nous ne remettons bien évidemment pas en cause la rupture que représente la tenue de l'exposition *China/Avant-garde*, ni l'impact que la journée du 4 juin 1989 a eu sur les artistes qui en ont été les témoins. Nous proposons toutefois de nuancer le tournant que la plupart des critiques et historiens veulent voir en l'année 1989. Comme le souligne Wu Hung – qui voit dans certaines œuvres de la nouvelle vague des œuvres à l'esprit déjà contemporain – les conditions nécessaires à l'avènement d'un art contemporain en Chine se mettent en place dès le début des années 1990. Cependant, la plupart des artistes nés à la fin des années 1950 et au cours des années 1960 produisent tout au long des années 1990, et pour certains encore dans les années 2000 et 2010, des œuvres qui ne se sont pas détachées des questionnements modernes et ne s'inscrivent donc pas pleinement dans le « paradigme » de l'art contemporain.

[99] Lü Peng, *Histoire de l'art chinois au XXe siècle*, Paris, Somogy, 2013, p.512.
[100] Paul Gladston, *Contemporary Chinese Art,* p.172.

b. Le paradigme de l'art contemporain

La définition que donne Marc Jimenez de l'art contemporain laisse transparaître la grande difficulté à le définir.

> Est dit « contemporain » un type d'art qu'on ne peut assimiler totalement à aucun des mouvements et courants antérieurs, à la modernité ou aux avant-gardes de la fin des années 60, par exemple à l'art conceptuel, au pop art, au land art ou au body art, etc. ».[101]

Comment, en effet, tracer le contour d'une notion glissante et prise dans un processus de réévaluation quasi permanent, puisqu'elle évolue à mesure que la création artistique progresse ? En s'appuyant sur l'analyse de Marc Jimenez, nous commencerons, comme lui, par définir l'art contemporain par ce qu'il n'est pas. Éloigné des pratiques modernes dont nous venons d'esquisser les contours, il n'est animé ni par une volonté de rupture, ni par une attitude réflexive. À ce premier critère, nous ajouterons deux caractéristiques supplémentaires : l'absence de courants ou mouvements artistiques qui regrouperaient plusieurs artistes, et l'internationalisation d'un système ancré sur le marché de l'art mondial.

En poussant l'art jusque dans ses derniers retranchements, l'audace stylistique et conceptuelle qui a marqué l'art moderne a brisé tous les tabous et fait tomber toutes les barrières. Comment, en effet, se montrer plus transgressif que Marcel Duchamp (1887-1968) qui fait d'un objet du quotidien une œuvre d'art, que Zhang Huan (*1966) qui s'enferme nu dans des latrines et se laisse recouvrir de mouches, que Saburô Murakami (1925-1996) qui passe à travers des cadres de papiers tendus, qu'Yves Klein (1928-1962) qui expose le vide, qu'Arman (1928-2005) qui remplit une galerie d'ordures, que Michel Journiac (1935-1995) qui donne une messe dont les hosties sont confectionnées à partir de son propre sang ou que Joseph Kosuth (*1945) qui réduit l'œuvre à son concept ?[102] Tous – et c'est volontairement que nous avons rassemblé ici des artistes de différentes nationalités et décennies – ont laissé le champ libre aux artistes contemporains pour lesquels « tout » devient possible, dans la droite lignée d'Andy Warhol selon lequel n'importe quoi pouvait être de l'art, et de Joseph Beuys pour qui n'importe qui pouvait être un artiste. Libéré de l'impératif de rupture et de

[101] Marc Jimenez, *La querelle de l'art contemporain*, p.71.

[102] Voir entre autres les œuvres : Marcel Duchamp, *Fountaine* (1917) ; Zhang Huan, *12 Square Meters* (1994) ; Saburô Murakami, *Passage* (1994) ; Yves Klein, *Le Vide* (1958) ; Arman, *Le Plein* (1960) ; Michel Journiac, *Messe pour un corps* (1975) ; Joseph Kosuth, *One and Three Chairs* (1965).

transgression, et délesté de l'injonction à questionner sa propre nature, l'art contemporain tire profit de cette liberté stylistique et théorique. Les artistes s'emparent des nouveaux médias apparus au fil des avancées technologiques – réalité virtuelle, numérique, animation flash – et se trouvent libres de piocher dans l'infinie réserve de références que la mondialisation a mis à leur portée. Des cadavres de Teresa Margolles (*1963) aux performances d'Abraham Poincheval (*1972) – qui a marché sur des nuages pour la Biennale d'art contemporain de Lyon de 2019 – aucune limite ne semble entraver leur imagination.[103] À tel point que le discours autour des œuvres et leur validation institutionnelle sont devenus essentiels pour aider à leur compréhension ou participer à leur légitimation. Ce qui est nouveau et sans précédent dans l'histoire de l'art est que, dans ce foisonnement d'œuvres, de pratiques artistiques et de médiums, aucun style ne domine. Le critique d'art Kelly Grovier l'exprime ainsi : "the very notion of a dominant aesthetic style appeared to many as outmoded an aspiration as any tyrannical political dogma" [La notion même d'un style esthétique dominant semblait pour beaucoup une notion aussi démodée que celle d'un dogme politique tyrannique]. [104] En effet, et au contraire des moments précédents de l'histoire de l'art, les artistes contemporains ne se polarisent pas en groupes centrés autour d'une même mouvance créatrice ou conception de l'art. De même, ils ne se limitent plus forcément à une seule et unique pratique artistique et ne se définissent donc pas en tant que peintres, sculpteurs, photographes, performeurs, installateurs ou vidéastes, mais avant tout en tant qu'artistes. Cette porosité entre les pratiques se retrouve dans les cartels des œuvres d'art où l'on voit régulièrement apparaître les expressions « matériaux divers », « technique mixte » ou encore « dimensions variables ».

[103] Plus que cela, tout est à présent acceptable, tant les professionnels du monde de l'art comme le public sont prêts à tout autoriser. C'est l'idée que Nathalie Heinich a théorisée sous l'appellation de « paradoxe permissif ». Le paradoxe réside selon elle dans le fait que les institutions artistiques, à qui revient la tâche de délimiter les frontières de l'art, autorisent la transgression des limites de l'art, de la morale ou de la loi, alors même que c'est vers elles qu'est dirigé le geste transgressif. « Le paradoxe permissif, donc, consiste à rendre la transgression impossible en l'intégrant dès qu'elle apparaît, voire avant qu'elle ait été sanctionnée par les réactions du public et du marché privé, et parfois même avant qu'elle ait pu exister. » Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p.338.
Nous n'oublions pas cependant que certaines expositions où œuvres ont été décrochées souvent parce qu'elles soulevaient des questions de déontologies. C'est entre autres le cas de l'œuvre *Theater of the World* (1993) de Huang Yong Ping qui a été retirée de l'exposition *Art and China After 1989: Theater of the World* au Guggenheim de New York en 2018.

[104] Kelly Grovier, *Art Since 1989*, London, Thames and Hudson, 2015, p.14.

La seconde caractéristique majeure de l'art contemporain est son ancrage sur le marché de l'art et l'internationalisation qui va de pair.[105] Comme l'avait annoncé Jean Hubert Martin dans la préface du catalogue de l'exposition *Magiciens de la terre*, à présent, « l'adjectif international ne pourra plus désigner cette partie de ping-pong entre l'Europe de l'Ouest et les États-Unis, dans laquelle la puissance économique du Japon a réussi à s'immiscer, […] mais [devra] traduire une ouverture réelle vers les autres pays non occidentaux du globe ».[106] Le commerce international n'est pas un fait récent précise Raymonde Moulin, qui ajoute que :

> […] l'internationalisation du marché n'exclut pas le maintien des marchés locaux, régionaux et nationaux possédant leur dynamique propre. La spécificité des trois dernières décennies réside dans le fait que le marché de l'art ne fonctionne plus comme une juxtaposition de marchés nationaux communiquant plus ou moins entre eux mais comme un marché mondial. Chaque espace artistique national est inséré dans un système global d'échanges culturels et économiques.[107]

Ce système, celui du marché de l'art, s'est imposé comme modèle international, instaurant un ordre de valeur qui définit les œuvres éligibles à sa légitimation. Dans ce mode de fonctionnement, l'art contemporain navigue entre les évènements artistiques à la portée internationale, les vernissages, les foires et les biennales dont le nombre ne cesse d'augmenter. Enjeux culturels et commerciaux, la vie quotidienne est si pleine de ces manifestations qu'il devient difficile de tout suivre et de tout voir et que les professionnels de l'art sont souvent amenés à raccourcir leur temps de visite, à « scanner » les expositions. Cette nouvelle manière de consommer de l'art répond à la logique du temps court qui s'est peu à peu installée dans le milieu. L'art du marché de l'art est un art de la mode, de la tendance, qui s'est laissé pénétrer par le *hype* et la culture de la célébrité. S'il n'est pas un art de la rupture ou de la transgression, il est un art du spectacle, du sensationnalisme – comme l'illustre l'exemple que nous avons donné dans l'introduction de cette thèse. Selon les experts, ce qui se vend le mieux actuellement lors des ventes aux enchères, c'est ce qui plaît immédiatement,

---

[105] Précisons que monde de l'art et marché de l'art ne se confondent pas, le premier étant bien plus vaste que le second. Le marché de l'art regroupe ceux qui vendent ou achètent des œuvres d'art, c'est à dire les marchands, les collectionneurs et les salles de ventes. À ce sujet, voir Sarah Thornton, *Seven Days in the Art World*, London, Granta, 2008.

[106] Jean-Hubert Martin, « La planète tout entière enfin… », p.18.
Dans les faits, l'ouverture est encore loin d'être totale, à ce sujet, voir Noah Horowitz, *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market*, Princeton, Princeton University Press, 2011.

[107] Raymonde Moulin, *Le marché de l'art, mondialisation et nouvelles technologies*, p.63.

ce qui fait réagir, explique Sarah Thorton.[108] L'action combinée de la logique de la tendance et de l'attrait pour le sensationnalisme compte d'ailleurs parmi les facteurs qui ont conduit les artistes chinois à devenir, en quelques années seulement, des incontournables des salles de ventes autour du monde – "an overnight success" [un succès instantané] tel que le présente Noah Horowitz.[109] La question qui se pose alors, et qui est justement soulevée par Simon Groom dans son texte pour le catalogue de l'exposition *The Real Thing*, est celle de "the emergence of a speculative market, rather than the reappraisal and discovery of genuinely good work by genuinely interesting artists" [l'émergence d'un marché spéculatif, plutôt que l'appréciation et la découverte d'œuvres de qualité réelle et d'artistes véritablement intéressants] qui brouille les frontières entre collection et investissement.[110] L'art contemporain est un art mercantile, qui se vend, qui est l'objet de spéculation financière et dont le prix atteint régulièrement des sommes astronomiques.[111] Alors, le rôle le plus important n'est pas détenu par l'artiste, le conservateur de musée, le critique ou le collectionneur – comme cela était le cas des paradigmes antérieurs – mais par le marchand qui canalise ou neutralise l'influence des autres acteurs.[112]

On perçoit bien, maintenant, qu'au-delà des éléments chronologiques et stylistiques propres à chaque époque de l'art, il est également nécessaire de considérer ce qui gravite autour des artistes et de leurs œuvres et qui en influence l'appréhension : les discours, les

[108] Sarah Thornton, *Seven Days in the Art World*, London, Granta, 2008, p.50.

[109] Noah Horowitz, *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market*, Princeton, Princeton University Press, 2011, p.206.

[110] L'exposition *The real Thing, Contemporary art from China* présentée du 30 mars au 10 juin 2007 au Tate Liverpool posait la question de savoir ce qu'est l'art contemporain "chinois".
Sur l'existence d'un marché spéculatif de l'art voir Simon Groom, "The Real Thing" in *The Real Thing, Contemporary art from China*, cat. exp., Liverpool, Tate Liverpool, 2007, p.8. et Noah Horowitz, *Art of the Deal,* 2011. selon lequel, sur le marché de l'art, les frontières entre collection et investissement sont de plus en plus floues.

[111] "In the decade from 1998 to 2008, worldwide sales of contemporary art at auction swelled from just $48 million to over $1.3 billion, representing a more than eightfold rise in the sector's market share, from 1.8 percent to 15.9 percent of the global fine art trade. During this same period, contemporary art would also overtake Impressionist and modern art as the most valuable sales category at the world's leading auction houses" [Entre 1998 et 2008, les ventes aux enchères mondiales d'art contemporain ont gonflé de 48 millions de dollars à plus de 1,3 milliards de dollars, ce qui représente une part de marché multipliée par huit, de 1,8 % à 15,9 % du marché de l'art global. Sur la même période, l'art contemporain a dépassé l'impressionnisme et l'art moderne, devenant la catégorie d'art la plus vendue dans les principales maisons de ventes]. Noah Horowitz, *Art of the Deal,* p.8
Sur les prix de vente dans l'art contemporain voir Olav Velthuis, *Talking Prices*, Princeton, Princeton University Press, 2005.

[112] Sarah Thornton, *Seven Days in the Art World*, p.16.

conditions économiques et politiques, les attaches institutionnelles ou encore les modalités de circulation. Pour répondre à ce besoin de globalité, la sociologue Nathalie Heinich propose de penser l'art contemporain en termes de paradigme. Penser le paradigme qui entoure la création, c'est non seulement reconnaître que l'art est inscrit dans un moment historique particulier, mais également tenir compte de la porosité qui existe entre les pratiques artistiques et ce moment.[113] C'est alors ce qui permet de « percevoir le monde en lequel elles existent, et qu'elles font exister. »[114] Ce mouvement double, cet aller-retour, est le socle sur lequel nous construisons les analyses d'œuvres, considérant qu'elles sont un prisme à travers lequel observer le moment qui les a forgées et qu'elles participent également à faire exister. C'est entre autres la conclusion à laquelle est parvenue Aurélie Martinaud dont la thèse définit la contemporanéité d'une œuvre à « sa capacité à nous faire prendre conscience d'un présent insaisissable et qui toujours nous échappe ».[115]

2. La naissance de l'art contemporain en Chine

Nous l'évoquions au début de cette partie, entre 1979, 1985, 1989 et la fin des années 1990, la date d'apparition d'une scène artistique contemporaine en Chine divise. Nous proposons à présent de considérer cette question à la lumière des éléments exposés jusqu'à maintenant. Une fois les bases théoriques posées et notre compréhension de l'art moderne des avant-gardes et de l'art contemporain exposée, les paragraphes qui suivent questionnent la notion d'art *contemporain* chinois, et celle d'art contemporain *chinois*. Ils interrogent les

[113] Pour Nathalie Heinich, plus qu'un genre ou une période contemporain distinct des genres ou périodes moderne et classique, il existe un paradigme contemporain qui diffère des paradigmes moderne et classique. Issu de la recherche scientifique, le paradigme désigne l'ensemble des conceptions admises à un moment donné du temps. Appliqué à l'histoire de l'art, il permet de dépasser les seules distinctions chronologique et stylistique pour englober, en plus de ces deux critères, tout ce qui gravite autour des artistes et de leurs œuvres et qui en influence l'appréhension. La sociologue propose de diviser les différents moments de l'histoire de l'art non pas selon une suite de courants et de mouvements comme cela est souvent le cas, mais d'après une succession de paradigmes : le paradigme classique, le paradigme moderne et le paradigme contemporain. L'auteure mobilise la notion de « paradigme » dans la lignée de ses travaux précédents qui s'attachaient déjà à l'établissement d'une ontologie de l'art contemporain. Dans un article publié en 1999, elle proposait de considérer l'art contemporain comme un genre artistique, distinct du genre moderne aussi bien que du genre classique. Le paradigme marque un pas supplémentaire dans la même direction. Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris Gallimard, 2014.

[114] Nathalie Heinich, *Le Paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris Gallimard, 2014, p.22.

[115] Aurélie Martinaud, *Peinture et présence. Expérience du contemporain et méta-tradition dans l'oeuvre de He Jiaying*, Thèse de doctorat, Aix-Marseille Université, 2016, p.246.

notions de « contemporanéité » et de « sinité » et engagent deux pistes de réflexions. Nous invitons d'une part à nuancer l'utilisation du terme contemporain et d'autre part à privilégier l'expression « art contemporain en Chine » à celle d'« art contemporain chinois ». Avant cela, nous présenterons le contexte dans lequel une scène artistique contemporaine s'est développée en Chine.

a. Apparition d'une scène artistique contemporaine en Chine

Au début des années 1990, à mesure que la Chine s'ouvre à nouveau à l'occident et que sa production artistique s'internationalise, les expositions se multiplient, à l'étranger puis sur le sol chinois où, faute d'infrastructures dédiées à l'art, les premières manifestations sont *underground*, présentées dans des appartements ou des ateliers d'artistes. *Magiciens de la terre* est la première exposition européenne à présenter des artistes d'avant-garde chinois en 1989. Trois ans plus tard, en 1992, alors que Deng Xiaoping relance ses réformes, Guangzhou accueille la première foire artistique chinoise. Pour l'historienne de l'art Pamela M. Lee, les foires et les biennales sont le paroxysme culturel de l'État-nation moderne, faisant office de porte d'entrée culturelle d'un pays dans cette économie globale.[116] Elle rappelle en effet l'importance symbolique et les enjeux portés par ces manifestations artistiques qui sont un moyen de participer au dialogue global tout en gardant une relative indépendance.[117] Son analyse rejoint celle que fait l'historien d'art Wu Hung qui présente la 3e Biennale de Shanghai de 2000 – la première à accueillir la participation d'artistes étrangers – comme "an instant historical milestone because it inaugurated a 'global' era for the industry of contemporary Chinese art exhibitions" [un tournant historique instantané car elle a inauguré une ère « mondiale » pour l'industrie des expositions d'art contemporain chinois]. Aujourd'hui, observe la sinologue Ornella de Nigris, "the biggest museums in China make biennials part of their agenda, a trend in contemporary Chinese art that perhaps was launched by the Shanghai Biennale in 2000" [les plus grands musées de Chine intègrent les biennales à leur agenda, une tendance de l'art contemporain chinois qui a peut-être été lancée par la Biennale de Shanghai

[116] Pamela Lee "The prehistory of globalization" in James Elkins (ed.), *Art and Globalization*, Pennsylvania State University, The Pennsylvania State University Press, 2010, p.45.
[117] Pamela Lee "The prehistory of globalization", p.47.

en 2000].[118] Entre la première Foire biennale de Guangzhou et la troisième Biennale de Shanghai, un processus s'enclenche et légitime peu à peu l'appartenance de la scène artistique chinoise au club mondial des biennales et triennales réputées et celle de l'art contemporain au sein de la culture nationale chinoise. Cette période, de 1992 au début des années 2000, que Wu Hung qualifie de "contemporary turn" [tournant contemporain], est celle qui marque, à notre sens, l'apparition d'une scène artistique contemporaine en Chine.[119]

Les artistes modernes et contemporains de Chine ont été reconnus et acclamés à l'étranger bien avant de l'être en Chine. La troisième édition de la biennale de Shanghai est le premier évènement de ce type réalisé avec le soutien du gouvernement chinois. Interpellés par le succès de la création artistique contemporaine à l'étranger, par l'engouement suscité par les artistes chinois et voyant dans la création contemporaine un outil de diplomatie culturelle, les dirigeants chinois commencent à s'intéresser au potentiel de l'art contemporain.[120] Au début des années 2000, ils prennent progressivement conscience de l'importance politique et de la vitrine que peut constituer la culture contemporaine sur la scène internationale. Ce nouvel intérêt pour la création artistique nationale est concomitant de la construction d'un soft power. En plus de faire de la Chine une puissance économique, industrielle et commerciale, les dirigeants chinois s'attèlent dès les années 2000 à la diffusion d'une culture chinoise ; la production artistique, qui va de record en record en salles de ventes, est un vecteur idéal.[121] En 2001, lorsque le gouvernement allemand fait la commande d'une exposition à la Chine, ce sont des œuvres contemporaines qui sont envoyées à Berlin pour

[118] Ornella De Nigris, "The Infrastructural Shift in Contemporary Chinese Art: Biennials and Contemporary Art Museums", *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 15 No.1, 2016.

[119] Wu Hung, "A case of being contemporary: conditions, spheres, and narratives of contemporary Chinese art" in Okwui Enwezor, Nancy Condee and Terry Smith (ed.), *Antinomies of Art and Culture*, Duke University, Duke University Press, 2008, pp.290-308.

[120] L'un des éléments déclencheurs est la Biennale de Venise de 1999 qui compte un nombre particulièrement important d'artistes chinois.

[121] "[c]ontemporary art becomes a new arena in which the state asserts its ideology. […] The construction of the Chinese Pavilion is but one example of how the cultural authorities appropriate unofficial art/alternative culture for the representation of a more open and democratic image of China and its government. " [L'art contemporain devient la nouvelle arène dans laquelle l'État affirme son idéologie. […] La mise en place du pavillon chinois n'est qu'un exemple de la façon dont les autorités culturelles mettent l'art non-officiel/la culture alternative au service de la représentation d'une image plus ouverte et démocratique de la Chine et de son gouvernement.] Wang Meiqin, "Officializing the Unofficial: Presenting New Chinese Art to the World", in *Modern Chinese Literature and Culture,* vol. 21, no. 1 (Spring 2009), pp.102-140.
Il faut cependant reconnaître ici que l'art contemporain en Chine n'a pas suscité un engouement international aussi important que les productions culturelles de pays voisins, les mangas japonais ou par la K-pop coréenne par exemple.

Living in Time.[122] Suite au 16e Congrès du Parti en novembre 2002, l'art contemporain est désigné comme relevant de la culture avancée de la Chine et intégré par Jiang Zeming à ce qu'il a appelé les Trois Représentants.[123] En 2003, le gouvernement finance le pavillon chinois de la Biennale de Venise.[124] L'ouverture de musées et de galeries ou le soutien financier apporté à la création de nouvelles institutions artistiques deviennent également une préoccupation politique importante du début du millénaire.[125] Bénéficiant d'une mobilité nouvelle, les artistes et professionnels de l'art avaient commencé, dans les années 1990, à se polariser autour des principaux centres urbains. Ils s'étaient principalement regroupés dans deux centres artistiques, celui du quartier 798 à Beijing, et le M50 de la rue *Moganshan lu* 莫干山路 de Shanghai. Dans ces anciennes zones industrielles, les artistes installent leurs ateliers et sont peu à peu rejoints par des galeries internationales – la galerie ShanghArt à Shanghai et la Courtyard Gallery à Beijing furent parmi les premières à s'implanter sur le territoire chinois – puis par des galeries gérées par des professionnels locaux.[126] La démarche gouvernementale se précise encore dans les années 2010. À Shanghai par exemple, c'est tout le quartier du East Bund qui est réaménagé pour accueillir musées et galeries d'art contemporain, rivalisant avec celui du West Bund occupé majoritairement par des musées et galeries privés.[127] Le soutien financier gouvernemental est abondant et des mesures sont mises en place pour encourager et récompenser les investissements privés.[128]

En parallèle, le statut des artistes évolue. Ils ne sont plus considérés comme des outsiders, d'éventuels opposants à la culture officielle, mais commencent à être perçus

[122] L'exposition est présentée au Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart de Berlin du 19 septembre 2001 au 6 janvier 2002 et réunit 29 artistes chinois.
[123] Martina Köppel-Yang, "The ping-pong policy of contemporary Chinese art", *Yishu Journal of Contemporary Chinese art*, June 2004.
[124] Pour une étude détaillée du rôle du gouvernement chinois dans la mise en place du pavillon voir Wang Meiqin, "Officializing the Unofficial: Presenting New Chinese Art to the World", in *Modern Chinese Literature and Culture,* vol. 21, no. 1 (Spring 2009), pp.102-140.
[125] "A New Model Exemplifies the Art Museum Boom in China: Yang Chao in Conversation with Zheng Shengtian", *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol.13 No.5, 2014.
[126] Voir Simon Groom, "The Real Thing", 2007.
[127] "By last year, the Shanghai government had transformed 45km of the Huangpu waterfront into public space, according to Shanghai Daily. A government report published in December estimates the growth rate of the city's art museums at 130%, with numbers jumping from 34 to 78 in the past five years." [L'année dernière déjà le gouvernement de Shanghai avait transformé les 45 km de rives du fleuve Huangpu en espace public, annonçait le Shanghai Daily. Un rapport gouvernemental publié en décembre estime à 130% la croissance des musées d'art de la ville, avec des chiffres passant de 34 à 78 au cours des cinq dernières années.] Lisa Movius, "Shanghai's East Bund on the rise as museums building boom continues", *The Art Newspaper*, 20 February 2018.
[128] Voir Biljana Ciric, "Reality Behind the Door, The Challenge of Art Institutionalization in China" in *Power Station: Part II*, Oslo, Astrup Fearnley Museum of Modern Art, 2007.

comme des atout potentiels. Le sensationnalisme des installations explosives de Cai-Guo-Qiang 蔡国强 (*1957) lui a par exemple valu d'avoir la charge du spectacle pyrotechnique de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de Beijing de 2008. Pour autant, cela ne signifie pas que les artistes bénéficient d'une carte blanche et d'un soutien gouvernemental inconditionnel. Ce qui se met en place à cette période, et qui perdure encore aujourd'hui, est ce que nous pourrions qualifier de « jeu » de la censure. La sévérité de la censure et des répressions qui ont touché des artistes, tout comme elles ont pu atteindre des journalistes, écrivains, avocats, n'est pas négligeable. Toutefois, quand il s'agit de l'interdiction ou de la fermeture d'une exposition, c'est bien souvent un facteur aléatoire qui domine. Il n'existe pas en la matière de politique clairement définie, laissant le champ libre à des actes et décisions non justifiés, voire à l'excès de zèle de gouverneurs locaux, comme cela a pu nous être rapporté par des professionnels du milieu. Face à ces interdictions, les réactions des artistes sont diverses. Alors que certains se jouent de ces interdits et parviennent à les détourner, d'autres s'amusent avec la provocation, et profitent de la médiatisation du scandale. L'ambiguïté est présente à tous les niveaux, tout particulièrement au plus haut, celui du gouvernement qui oscille entre promotion et répression de l'art. C'est entre autres ce qui peut expliquer qu'Ai Weiwei 艾未未 (*1957) ait été encouragé en 2005 par la société de communication Sina Corporation *Xinlang* 新浪 – alors publique – à ouvrir un blog sur le site sina.com espérant attirer ainsi des internautes alors même qu'il est ensuite une des victimes de la répression chinoise les plus mondialement connues.[129]

b. L'art contemporain en Chine est-il contemporain ?

Yue Minjun 岳敏君 (*1962), Zeng Fanzhi 曾梵志 (*1964), Wang Guangyi 王广义 (*1957), Zhang Xiaogang 张晓刚 (*1958) ou encore Qiu Zhijie 邱志杰 (*1969) sont parmi les premiers artistes chinois à avoir été propulsés sur la scène artistique internationale. Ils sont les « grands noms » de l'art que l'on désigne couramment comme étant *contemporain* et *chinois*. Nés à la fin des années 1950 et au cours des années 1960, ils ont pour certains, appris à surfer sur la vague du succès international et atteint des prix records dans les salles de ventes

[129] Giorgio Strafella & Daria Berg, "'Twitter Bodhisattva': Ai Weiwei's Media Politics", *Asian Studies Review*, 39:1, 2015.

à travers le monde. Nous émettons pourtant des réserves quant à l'inscription de leurs œuvres dans le paradigme contemporain. Les œuvres de ces artistes, qui se retrouvent autour de mouvements artistiques, ceux, par exemple, du pop politique *zhengzhi bopu* 政治波普 ou du réalisme cynique *wanshi xianshi zuyi*, restent empreintes de caractéristiques modernes.[130] Les toiles de Wang Guangyi, qui sont probablement les plus connues du pop politique, font cohabiter, sur de grands aplats de couleurs, des personnages politiques ou révolutionnaires extraits des affiches de propagande, stylisés à la manière de dessins animés, et des logos d'entreprises internationales telles que Coca-cola, Starbucks ou Marlboro. Elles sont, de mêmes que celles de Wang Guangyi, Yu Youhan 余友涵 (*1943) ou Wei Guangqing 魏光庆 (*1963), à cheval entre une critique de la Révolution culturelle et celle de l'impact déjà perceptible d'un capitalisme naissant. Reflet du scepticisme ambiant, le réalisme cynique trouve son incarnation dans les personnages grimaçants qui peuplent les toiles de Yue Minjun, de Fang Lijun 方力钧 (*1963) ou de Yang Shaobin 杨少斌 (*1963) et dont l'expression oscille entre rire et larmes. Cette emphase portée sur l'individu peut être interprétée comme une réponse à la violence de la répression des évènements de Tiananmen tout autant qu'à l'aliénation de la période de la Révolution culturelle. Les individus rougeoient, du rouge communiste qui vient également éclairer par touches le visage livide des protagonistes des toiles de Zhang Xiaogang. De manière plus explicite encore, ce sont des océans de drapeaux et de petits livres rouges qui envahissent les peintures de Yue Minjun, quand ce n'est pas Mao Zedong lui-même qui nage dans la tête de leurs occupants ou se fond avec la cité interdite dans celles de Zeng Fanzhi. Si les œuvres du pop politique et du réalisme cynique évoquent déjà la violence de la répression des évènements de Tiananmen ou l'impact du capitalisme naissant, la critique de la période de Révolution – dont les artistes s'emparent des éléments les plus symboliques – les rattache aux œuvres d'avant-gardes des décennies précédentes. Cet ancrage dans des problématiques modernes concerne également les œuvres expérimentales qui sont produites à la même époque. Entre les performances de Zhang Huan ou de Ma Luiming qui mettent le corps à l'épreuve et les œuvres exposées à l'occasion de

[130] Ces deux courants ont été baptisés par le critique d'art Li Xianting. Voir par exemple Li Xianting, "Major trends in the development of contemporary Chinese art" in *China's New Art, Post-89*, Hong Kong, Asia Art Archives, 2001, pp.72-99.

l'exposition *Fuck Off*, il est clair que la question des limites de l'art et la tentation de les dépasser sont toujours présentes.[131]

Par ailleurs, les interrogations sur la nature de l'art et sur la définition d'une création proprement chinoise persistent dans les œuvres de certains de ces artistes, qui ne se sont pas départis de la question de savoir "How to be global but also unique?" [Comment être global tout en étant unique ?][132] Cela se traduit par des mises en parallèle qui font se confronter Chine et occident, moderne et traditionnel, global et local, dans la lignée des débats qui animent les intellectuels depuis le début du 20e siècle. La pratique de Zhang Xiaogang est ainsi marquée par la recherche d'une identité chinoise – sans laquelle il explique qu'il n'aurait pas pu continuer à créer – et qu'il trouve finalement à l'intersection entre l'emploi de la peinture à l'huile et les images de l'histoire récente de son pays.[133] Cette recherche est d'autant plus présente dans les œuvres des artistes de la diaspora chinoise, Cai Guoqiang, Chen Zhen ou Huang Yongping dans lesquelles l'utilisation de sources ou matériaux chinois va plus loin encore que l'affirmation d'une identité chinoise, s'inscrivant dans un contexte postmoderne et proposant une alternative à une histoire de l'art eurocentrée. L'immense carte *Map of "Art and China after 1989: Theater of the World"* réalisée en 2017 par Qiu Zhijie illustre encore la complexité de ces questionnements aussi bien que leur persistance dans sa propre pratique artistique. L'ensemble de son œuvre lui sert en effet de laboratoire au service de la recherche

[131] Faisant suite aux évènements de Tiananmen, les mesures de restriction de la création demeurent très strictes au début des années 1990, poussant les artistes à se tourner à nouveau vers des formes clandestines de production et d'exposition artistiques. Outre les expositions très secrètes organisées dans des appartements et dont Francesca Dal Lago a fait le témoignage, se développent autour de Beijing, là où le contrôle est le plus fort, des villages d'artistes qui remplacent les groupes artistiques qui proliféraient dans les années 1980. Les artistes y produisent des œuvres que les critiques ont qualifiées d'expérimentales et qui s'éloignent de la peinture pour se tourner vers l'installation, la photographie et la vidéo. Les performances sont également nombreuses, les plus célèbres étant celles de Zhang Huan et de Ma Liuming. Elles mettent en scène des actes plus ou moins violents qui éprouvent la résistance physique des artistes tout autant que les limites de l'art. *65kg* (1994) est par exemple une performance de Zhang Huan pendant laquelle l'artiste est nu et suspendu au plafond par des chaines qui maintiennent son corps à l'horizontale. Une perfusion laisse s'écouler son sang goutte après goutte sur un plat brûlant, envahissant la pièce d'une odeur à la limite du supportable. Cette volonté d'aller toujours plus loin, d'éprouver les barrières et les limites est inhérente à l'art moderne. Elle atteint son paroxysme avec l'exposition *Buhezuo fangshi*《不合作方式》 – en anglais *Fuck Off* – de Shanghai de 2000. Cette exposition alternative et contestataire présentée en parallèle de la Biennale de la même année présente des œuvres mettant pour la plupart en scène des morceaux de cadavres d'animaux ou bien d'humains. Ainsi, pour cette exposition, Gu Dexin 顾德新 (*1962) couvre le sol d'une pièce de cerveaux de moutons et Sun Yuan 孙原 (*1972) recouvre un lit d'un bloc de glace dans lequel est enfermée la tête d'un vieillard, tandis que le cadavre d'un bébé mort-né repose à côté du visage.

[132] Hou Hanrou, "In Defense of Difference: Notes on Magiciens de la terre, Twenty-five Years Later", *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, May-June 2014.

[133] Barbara Pollack, *Brand New Art from China*, p.25.

qu'il mène depuis 2003 autour de ce qu'il appelle « l'art total », et qui a pour objectif d'intégrer les courants de pensées et mouvements artistiques occidentaux à la modernité chinoise.

Alors que l'engouement pour l'art de Chine est en passe de s'essouffler, et une fois sortis de l'enthousiasme impétueux qu'il a suscité, nous invitons à repenser la création des années 1990 et 2000 et le label « contemporain » qui lui a été attribué, un peu hâtivement peut-être. Il nous semble qu'infusée par les bouleversements économiques, politiques et sociaux que nous avons décrits, la création des Xin Xin Renlei – et donc celles des huit artistes qui constituent notre corpus – est en définitive la première à être pleinement inscrite dans le paradigme de l'art contemporain en Chine. Nous rejoignons l'intuition qui a été celle du critique d'art Zhu Qi 朱其 qui soulignait dès 2005 la particularité des œuvres de ces artistes nés après les années 1970. Dans le texte introductif de l'exposition qu'il leur consacre, il écrit :

> "70 后"艺术的这个展览是一个真正跟过去告别的展览。这个展览试图表明，"70 后"艺术不仅在真正向过去告别，而且在很多方面正在超越"八五"新潮和九十年代艺术。[134]
>
> Cette exposition d'art « Post-années 70 » est une exposition qui dit véritablement au revoir au passé. Cette exposition tente non-seulement de montrer que l'art « Post-années 70 » fait ses adieux au passé, mais qu'il dépasse également celui de la nouvelle vague de 1985 et des années 1990 à bien des égards.

Attirant l'attention sur leur maturité artistique, il les différencie des artistes plus âgés, émettant l'hypothèse que leur particularité découle du contexte d'introduction d'une économie de marche, de mondialisation et de l'avènement d'internet dont ils ont été témoins. Comme nous le développerons plus loin, nous partageons cette analyse.

c. L'art contemporain en Chine est-il chinois ?

"Why does it have to be Chinese?" s'interroge Barbara Pollack. [135] Avec l'internationalisation des œuvres d'artistes chinois et leur succès retentissant sur le marché

[134] Baike.baidu.com, "*70 Hou yishu—shichang gaibian Zhongguo hou de yidai* 70 后艺术—市场改变中国后的一代" [Art post-70 – La generation après que le marché ait changé la Chine], mis en ligne le 12 août 2005, https://baike.baidu.com/item/70 后艺术—市场改变中国后的一代/14487927, consulté le 10 mai 2022.
[135] Barbara Pollack, Brand New Art from China, p.63.

de l'art, la question d'un particularisme culturel prend, en effet, une ampleur plus grande dans les années 2000 et se nourrit des réflexions postcoloniales qui circulent alors en Chine. Les discussions se cristallisent autour de la question de la sinité, *zhong hua xing* 中华行, des œuvres. À travers la publication d'articles et d'ouvrages qui s'interpellent et se répondent, critiques et théoriciens de l'art débattent de l'existence d'une spécificité chinoise dans la création artistique et de la nécessité de la mettre ou non en exergue.[136] Ce particularisme chinois relèverait d'une identité chinoise « originelle », une essence chinoise profondément enracinée. D'un côté, on prône alors le « nativisme » *bentu zhuyi* 本土主义.[137] Gao Minglu, entre autres, refuse de considérer l'art contemporain chinois selon le modèle occidental et appelle à un retour vers une culture nationale originelle qui ne se trouverait pas dans la culture chinoise contemporaine, mais serait à chercher dans une culture dite « traditionnelle ». Ce mouvement de pensée se trouve être en accord avec la volonté gouvernementale qui appelle à un renforcement du nationalisme.[138] Il est probable que ce discours ait nourri la pensée des critiques, de même que la pratique des artistes qui prennent, pour certains, le parti d'« afficher » leur sinité en faisant dans leurs œuvres des références clairement lisibles à la culture classique.[139] De l'autre, ce particularisme, qui fait office de bannière, est qualifié de « signature culturelle ». Gao Shiming regrette ainsi qu'il finisse par être extrêmement difficile de faire la distinction entre un *bentu* qui relèverait d'une réelle volonté de réattribution culturelle et une forme de *bentu* alimentant le discours nationaliste gouvernemental, ou un *bentu* « marketing » fonctionnant à la manière d'un *branding* culturel.[140]

---

[136] Pour une étude détaillée de la critique d'art contemporaine en Chine voir la thèse d'Annie Lazarus, *La Critique d'art contemporaine chinoise. Modèles théoriques et visions de l'histoire : les outils conceptuels des critiques d'art chinois*, Thèse de doctorat, Aix-Marseille Université, 2015.

[137] Le courant du *bentu zhuyi*, que l'on peut traduire par « nativisme », prône un retour vers une réalité nationale, une création qui serait par essence chinoise.

[138] Paul Gladston écrit à ce sujet : "Although Gao may not have intended it, he can therefore be understood to have effectively aligned himself with the dominant ideological authoritarianism of the CCP." [Bien que cela ne soit peut-être pas volontaire de la part de Gao, on peut donc comprendre qu'il s'est effectivement aligné sur l'autoritarisme idéologique dominant du PCC.]
Paul Gladson, "Deconstructing Gao Minglu: critical reflections on contemporaneity and associated exceptionalist readings of contemporary Chinese art", *Journal of Art Historiography*, Number 10, June 2014.

[139] Annie Lazarus présente par exemple la manière dont les critiques d'art sont modelés par un ensemble de paramètres parmi lesquels l'éducation artistique qu'ils ont reçue et donc le lieu de leurs études. Annie Lazarus, 2015, p.85 ; 220.

[140] "It is equally hard to define the relationship between the bentu 'cultural meaning reassignment', nationalism and the bentued marketing by global capitalism." [Il est tout aussi difficile de définir la relation entre le *bentu* « réassignation de sens culturel », le nationalisme et le marketing *bentu* du capitalisme mondial.] Gao Shiming,

> With the increasing commercialization of the art market, and the rapid rise in prices which has made certain artists suddenly incredibly wealthy, there has been the attendant temptation by many of those artists to continue to make art that is predominantly saleable rather than creatively interesting, and which often ends up representing the face of contemporary Chinese art in international survey shows.[141]
>
> Avec la commercialisation croissante du marché de l'art et la hausse rapide des prix qui a enrichi certains artistes de manière soudaine, il est devenu très tentant pour beaucoup de ces artistes de continuer à produire un art plus « vendable » qu'intéressant artistiquement parlant – art qui représente finalement souvent l'art contemporain chinois dans les expositions collectives internationales.

En effet, il faut ajouter à la question de la sinité l'influence du marché de l'art et du goût occidental, friand de « chinoiseries », qui a orienté les débuts de l'art contemporain en Chine.[142] Dans un processus d'auto-orientalisation, cela a également amené certains artistes à parsemer leurs œuvres d'éléments immédiatement reconnaissables, de touches anti-communistes ou parfumées d'orient, une « patte » chinoise censée répondre aux attentes du public occidental – "a Chinese card" [une carte chinoise] telle que la présente Gao Shiming.

> [I]n the last twenty years 'Chinese contemporary art' has achieved huge success on the international stage and the capital market although, in the final analysis, this success is the success of an alternative modernity and contemporary art in its local version, a success of identity politics, a success of the 'Chinese card'. [143]
>
> Au cours des vingt dernières années, « l'art contemporain chinois » a atteint un important succès sur la scène internationale, de même que sur le marché de l'art, bien qu'au final, ce succès soit celui la modernité alternative et de l'art

"The Dismantling and Re-Construction of Bentu ('This Land' or 'Native Land') : Contemporary Chinese Art in the Post-colonial Context, in Jörg Huber et Zhao Chuan, *A New Thoughtfulness in Contemporary China Critical Voices in Art and Aesthetic*s, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2011, p.111.

[141] Simon Groom, "The Real Thing" in *The Real Thin*g, p.12.

[142] "Following their own needs and imagination, Western people project onto Chinese artists their own image of what contemporary Chinese art should be. […] For example, they believe that contemporary Chinese art should be clearly anti-communist and still have a strong Oriental flavor, but it should also make use of contemporary artistic forms. It should be an idealistic art that is readily comprehensible by Western viewers, and should represent an alien culture in an inoffensive way, like an appealing folk craft." [Suivant leurs besoins et imaginations propres, les occidentaux projettent leur vision de ce que devrait être l'art chinois sur les artistes chinois. Par exemple, ils pensent que l'art contemporain chinois devrait être clairement anti-communiste tout en ayant un fort parfum oriental, et en faisant usage des formes artistiques contemporaines. Il devrait être une forme d'art idéale, facilement compréhensible par un public occidental, et représentant une culture autre de façon inoffensive, comme une sorte séduisante d'artisanat.] Ces mots sont ceux du critique Fei Dawei qui appelle à un dépassement de l'opposition binaire entre culture traditionnelle chinoise et occidentale. Voir Fei Dawei, "The problem of Chinese Artists Working Overseas" in *China's New Art, Post-89*, Hong Kong, Asia Art Archives, 2001, p.LXI.

[143] Gao Shiming, "The Dismantling and Re-Construction of Bentu ('This Land' or 'Native Land'): Contemporary Chinese Art in the Post-colonial Context", in Jörg Huber et Zhao Chuan, *A New Thoughtfulness in Contemporary China Critical Voices in Art and Aesthetics*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2011, p.118.

> contemporain dans sa version locale, un succès de la politique identitaire, un succès de la « carte » chinoise.

C'est ce type de pratiques auquel Wang Nanming s'est opposé, un art qu'il qualifie d'art des « symboles chinois », qui « brandit ostensiblement son identité ». Ses critiques se sont notamment dirigées vers le travail de Yue Minjun, adepte de l'emploi de marqueurs de ce genre qu'il a réutilisés toile après toile.[144]

On commence alors à percevoir la complexité de la question de la sinité de l'art chinois, une problématique empreinte d'idéologie et faisant intervenir de nombreux agents différents. À la position défendue par Gao Minglu, essentialiste et marquée par l'idéologie gouvernementale, nous ne pouvons qu'objecter l'illusion d'une prétendue pureté de la culture traditionnelle chinoise. Pour autant, et de même que Craig Clunas, nous sommes d'avis qu'il est impossible d'apporter une réponse facile ou définitive à cette question.[145] Nous rejoignons également Paul Gladston lorsqu'il explique :

> By taking account of Chinese contemporary art's dual relationship to modernity and tradition, there is a danger of entering into unjustifiably orientalising/essentialist views of the significance of contemporary Chinese art and therefore of overemphasizing its cultural separateness from other forms of contemporary art. By downplaying the Chineseness of contemporary Chinese art, there is also the risk of overlooking the persistence of tradition as part of the critically resistant construction of a modern Chinese cultural identity.[146]
>
> En tenant compte de la double relation de l'art contemporain chinois à la modernité et à la tradition, on risque d'entrer dans une vision orientalisante/essentialiste injustifiable de la signification de l'art contemporain chinois et, ce faisant, d'accorder trop d'importance à sa différence culturelle par rapport à d'autres formes d'art contemporain. En minimisant la sinité de l'art contemporain chinois, on prend le risque de négliger le rôle de la persistance de la tradition dans la construction d'une identité culturelle chinoise moderne.

Tentant de se libérer de cette parallaxe, la thèse que nous défendons est que, pour une grande majorité des artistes nés après la Révolution culturelle, la question de la sinité de leurs œuvres

---

[144] À ce sujet voir la partie de la thèse d'Annie Lazarus consacrée à la critique artistique de Wang Nanming. Annie Lazarus, *La Critique d'art contemporaine chinoise*, 2015.
Wang Meiging fait aussi une critique de Yue Minjun et plus largement des mouvements du pop politique et du réalisme cynique. Voir Meiqin Wang, "Officializing the Unofficial: Presenting New Chinese Art to the World", *Modern Chinese Litterature and Culture*, Vol. 21, No. 1, 2009.

[145] Craig Clunas est cité à ce sujet par Paul Gladston dans *Contemporary Chinese Art*, p.32.

[146] Paul Gladston, "Somewhere (and nowhere) between modernity and tradition" in *Art of Change New Directions from China*, London, Hayward Publishing, 2012, p.25.

ne se pose plus, ou du moins plus de la même manière. Nous sommes en accord avec l'analyse de Barbara Pollack, selon laquelle leurs créations "are confidently 'Made in China', without having to reassert an identity of Chineseness to find a place in the international art world." [sont assurément « made in China », sans avoir à réaffirmer une sinité pour trouver une place dans le monde international de l'art.][147] "These artists are looking at the world from where they are, instead of them trying to tell the world who they are" [Ces artistes regardant le monde d'où ils sont, plutôt que d'essayer de dire au monde qui ils sont] affirme encore Xiaoyu Weng, curatrice au Guggenheim Museum.[148] Alors, la question n'est plus de savoir si leurs œuvres empruntent plus aux traditions chinoises ou à la modernité occidentale. C'est pourquoi nous n'interpréterons pas de la même manière les toiles du pop politique et celles du duo d'artistes Tamen, qui ont pourtant une manière comparable d'entremêler les éléments et références chinoises et ceux venus de l'occident. La dynamique d'opposition local/global qui existe dans le cas du pop politique ne concerne pas les toiles du duo Tamen qui n'abordent pas, par exemple, le consumérisme comme étant une importation venue de l'occident mais comme un système profondément ancré dans la société chinoise hypermoderne. Les peintures de Tamen, tout comme les œuvres des artistes contemporains en Chine, sont le produit d'un contexte double, celui qui est particulier à la Chine et celui qui est commun aux sociétés hypermodernes du début du 21e siècle, sans qu'il n'y ait de rapport de friction entre les deux, ou de volonté de réaffirmer la prégnance de l'un ou de l'autre.[149] Ainsi, nous privilégierons autant que possible l'expression « art contemporain en Chine » à celle d'« art contemporain chinois », défendant l'idée que l'art des « Xin Xin Renlei » est avant tout contemporain, avant d'être chinois.

[147] Barbara Pollack, "My Generation, To Be Young, Gifted, and Chinese in a Post-Mao China" in *My Generation: Young Chinese artists* (catalogue), Tampa, Tampa Museum of Art, 2014, p.12.
[148] Xiaoyu Weng 翁笑雨 citée par Barbara Pollack, *Brand New Art from China*, p.202.
[149] Voir la partie « "De la chair à l'ivoire" : l'image façonnée » du chapitre 5 de cette thèse pour plus d'informations à ce sujet.

3. Les Xin Xin Renlei 新新人类 (XXRL) : les premiers artistes contemporains en Chine

Nés au sortir de la Révolution culturelle, dans la deuxième moitié des années 1970 ou au début des années 1980, ceux que nous appelons les « Xin Xin Renlei (XXRL) » sont les premiers artistes à ne pas avoir fait l'expérience de l'ère maoïste mais à avoir grandi dans la Chine des réformes de Deng Xiaoping. En plus des huit artistes qui composent notre corpus, voici une liste non exhaustive de ces XXRL : Birdhead 鸟头, Chen Man 陳漫 (*1980), Chen Qiulin 陈秋林 (*1975), Chen Tianzhuo 陈天灼 (*1985), Cheng Ran 程然 (*1981), Cui Jie 崔洁 (*1983), Fang Lu, Guan Xiao 关小 (*1983), Hu Weiyi 胡为一 (1990), Li Hui 梁玥 (1977-2020), Lin Aojie 林奥劼 (*1986), Lin Ke 林科 (*1984), Liu Chuang 刘窗 (*1978), Liu Yefu 刘野夫 (*1986), Lu Xinjian 陆新建 (*1977), Lu Yang 陸揚 (*1984), Luo Yang 罗洋 (*1984), Ma Qiusha, Miao Ying 苗颖 (*1985), Ren Hang 任航 (1987-2017), Wang Jiuliang 王久良 (*1976), Wang Ningde 王宁德 (*1972), Wang Yuyang 王郁洋 (*1979), Xie Molin 谢墨凛 (*1979), Ye Funa 叶甫纳 (*1986).

Diverses propositions ont été faites pour trouver une désignation susceptible de les caractériser au mieux. Ils ont ainsi été qualifiés de "post-70's generation" [la génération post-70], "a generation of young artists" [une génération de jeunes artistes], "the Young Chinese Artists (YCA) » [les Jeunes Artistes Chinois], "the 'me' generation" [la génération du moi], "the generation changed by market" [la génération changée par le marché] ou "the post-internet artists" [les artistes post-internet]. Pour qualifier ces artistes, nous éviterons l'emploi du terme de « génération », la notion étant glissante et changeante, tout particulièrement en Chine où, suivant le rythme des transformations du pays, il semble que les générations se succèdent de plus en plus rapidement.[150] Sans que cela ne remette en cause la qualité et la pertinence de son approche, nous ne reprendrons pas non plus l'expression "Young Chinese Artists (YCA)" employée par Barbara Pollack, sa proximité avec le nom du groupe des Young

[150] En témoigne l'expression populaire 五年一代沟 *wu nian yi daigou* qui suggère que cinq ans équivalent à une génération, quand ce ne sont pas trois ans qui suffisent à créer un fossé générationnel 三年一代沟 *san nian yi daigou*.

British Artists (YBA) nous paraissant trompeuse.[151] Nous avons fait le choix d'employer l'expression du critique et commissaire d'exposition Hou Hanru qui propose de les nommer *Xin Xin Renlei* 新新人类(XXRL), qualification que certains des artistes de notre corpus ont eux-mêmes adoptée.[152] Littéralement néo-néo-humanité, voici la description qu'en fait Hou Hanru :

> [t]hey have grown up in a post-1989 Chinese society that has rapidly developed into a totally pragmatic and materialistic world driven by urbanisation and consumerism. Culturally and artistically, they are absolutely open to all kinds of newness and inventions, without any inhibitions or taboos. […] Mobile phones, emails, blogs and online games comprise their fundamental tools, while keeping up with global cultural fashions is the way they nurture their bodies and minds... By calling themselves "New New Human Beings", they align themselves with completely new forms of living, believing and behaving. At the end, they never hesitate to merge themselves into the new globalised world driven by consumerism and technology, and thus declare a trans-national and ever-changing identity. [153]

> Ils ont grandi dans la société chinoise post-89 qui a rapidement évolué en un monde pragmatique et matérialiste dirigé par l'urbanisme et la consommation. Culturellement et artistiquement, ils sont ouverts à tout type de nouveautés et d'inventions, sans aucun tabou ou réserve. Téléphones portables, emails, blogs et jeux en lignes composent leurs outils principaux, tandis que rester au courant des tendances globales est un moyen de se nourrir le corps et l'esprit. En s'appelant « néo-néo-humanité », ils se mettent en parallèle avec des formes entièrement nouvelles de vivre, de croire et d'agir. Finalement, ils n'hésitent jamais à se plonger dans le nouveau monde global, porté par le consumérisme et la technologie et revendiquent ainsi une identité transnationale, en constante transformation.

Les XXRL ont grandi dans le contexte de l'économie florissante que nous avons présenté plus haut, et vécu, non pas une vie communiste communautaire, mais l'avènement et le développement d'un monde dirigé par le matérialisme et la consommation. Pour la plupart issus de familles aisées, ils ont eu la possibilité de faire des études supérieures, parfois agrémentées d'un séjour plus ou moins long à l'étranger. Qu'ils aient ou non quitté la Chine, leur cursus universitaire leur a donné l'occasion de parcourir l'histoire de l'art occidental aussi bien que celle de l'art oriental et les a formés à des techniques et pratiques artistiques issues

[151] Le Young British Artists (YBA) est un groupe formé dans les années 1980 et réunissant des artistes issus pour la plupart du Goldsmith College de Londres (Tracey Emin, Marc Quinn, Damien Hirst ou Rachel Witheread). Le groupe est devenu particulièrement célèbre après l'exposition décriée *Sensation* présentée à la Royal Academy of Arts de Londres en 1997.

[152] Hou Hanru, "Politics of Intimacy–On Cao Fei's Work." Cao Fei: Journey. Ed. Hu Fang. Paris/Guangzhou, Le Plateau/Vitamin Creative Space, 2008, p.42-52.
Hou Hanru, "Everyday Miracles", *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, 6:2, 2009, June, pp.8-13.

[153] Hou Hanru, "Politics of Intimacy–On Cao Fei's Work.", pp.42-52.

des deux côtés du monde, qu'ils manient avec habileté. Dans leur propre travail, il n'est pas rare qu'ils incluent également les nouvelles technologies et la culture visuelle offerte par la mondialisation. Ayant connu l'avènement d'internet et des réseaux sociaux, ils naviguent aisément dans cet univers technologique dont ils connaissent les travers et savent déjouer les limites. Connectés, ils s'attachent à maintenir une présence numérique sur le web chinois aussi bien que sur l'internet mondial, auquel ils accèdent par le biais de VPN.[154] Ils exposent en Chine et à l'étranger et, par comparaison avec les artistes plus âgés, leur entrée sur le marché de l'art s'est en général faite plus précocement. Cette situation s'explique notamment par le fait que le début de leur carrière ait coïncidé avec l'engouement occidental pour la création venue de Chine et la quête effrénée de jeunes talents chinois qui en a résulté.[155]

D'un point de vue stylistique, l'une des spécificités des XXRL est l'impossibilité pour les critiques de trouver un style ou un mouvement qui les rassemble – caractéristique qui les rattache à la conception de l'art contemporain que nous avons définie plus haut. "[I]n the art world, it has been almost impossible to come up with a unifying theme or singularized movement that brings them together" [Dans le monde de l'art, il a été presque impossible de trouver un thème particulier ou un mouvement spécifique qui pourrait les rassembler].[156] Ce qui est certain en revanche, c'est que leur pratique s'éloigne à différents niveaux de celles des artistes leur ayant précédé. Ils ne ressentent pas le besoin de commenter ou de confronter la période de révolution, qui ne représente pas pour eux "a benchmark to easily rebel against" [un repère contre lequel il est facile de se rebeller] observe ainsi Barbara Pollack.[157] Cet état de fait a eu pour conséquence de les amener à développer "their own sense of contemporary aesthetics" [leur propre sens de l'esthétique contemporaine] – à la fois privilège et lourde responsabilité, tel que le présente la critique.[158] De dizaines de manières différentes, leurs œuvres évoquent les transformations économiques et sociales dont ils ont été les témoins depuis le plus jeune âge et parviennent à en proposer un panorama à la fois juste et audacieux.

[154] En informatique, un Virtual Private Network (réseau privé virtuel) permet d'isoler la connexion entre deux ordinateurs et d'isoler ainsi leurs échanges du reste du trafic. Les VPN sont utilisés en Chine pour accéder à des sites ou pages internet censurés sur le territoire chinois.
[155] Cela est une caractéristique globale du marché de l'art où les professionnels sont en recherche constante de jeunes artistes tout juste « découverts » et déjà propulsés sur le devant de la scène.
[156] Barbara Pollack, *Brand New Art from China*, p.93.
[157] Barbara Pollack, "My Generation, To Be Young, Gifted, and Chinese in a Post-Mao China", p.15.
[158] Barbara Pollack, "My Generation, To Be Young, Gifted, and Chinese in a Post-Mao China", p.15.

Artistes profondément ancrés dans leur temps et conscients des enjeux qui le caractérisent, leurs œuvres sont à l'image de la Chine qui a été inventée sous leurs yeux.

Parmi les thématiques récurrentes, on trouve la question de l'urbanisation massive et des transformations de paysage qu'elle a engendrées, présente dans le travail de Yang Yongliang ou celui de Cao Fei comme nous le développerons plus tard, mais également dans celui d'autres artistes tels que Chen Qiulin, Weng Fen, Lu Xinjian, ou Cui Jie. Problématique souvent transversale, l'émergence d'internet et des technologies numériques, qui occupe Cao Fei ou Xu Zhen a été également développée par Lin Ke, Wang Yuyang, Xie Molin, Li Hui ou Guan Xiao. Le développement d'une société de consommation ou encore la place de l'individu dans ce monde en mouvement comptent également parmi les sujets qui les intéressent, comme nous le verrons dans les œuvres de Tamen ou celle de Chen Hangfeng, mais cela concerne aussi Wang Jiuliang, Chen Man, Liu Chuang ou Liu Yefu.

> Their works can be characterized as less resistant to the system, less preoccupied with social ideals and values of collectivism, and much more attentive to the mainstream. Less concerned with criticizing the current government or politic trends, the artists' works exemplify the social ideals of the new China – commercialism and individualism.[159]
>
> Leurs oeuvres peuvent être caractérisées comme moins résistantes par rapport au système, moins préoccupées par les idéaux et valeurs sociales du collectivisme, mais beaucoup plus attentives au *mainstream*. Moins concernées par la critique du gouvernement actuel ou par celle des courants politiques, les œuvres des artistes illustrent les idéaux sociaux de la nouvelle Chine – le commercialisme et l'individualisme.

Ces thématiques ont en effet en commun le fait d'être issues de leur vie quotidienne. Alors, il arrive que les critiques s'inquiètent de ce qu'ils perçoivent comme étant un manque d'engagement politique de leur part. Il s'agit, à notre sens d'une question stérile, et cela pour deux raisons principales. Tout d'abord parce que c'est bien souvent un regard occidental, et parfois orientaliste, sur leur pratique qui amène à penser qu'étant des artistes chinois et vivant dans le contexte politique qui est le leur, il devrait forcément y avoir dans leur œuvres une dimension de contestation, une marque d'insubordination face à ce régime. Ensuite, parce qu'un art qui n'est pas ouvertement militant n'en est pas pour autant moins engagé. Le

[159] Christoph Noe and Cornelia Steiner, *Young Chinese Artists – The next generation*, New York, Prestel Verlag, 2008, p.8.

travail de Miao Ying en est une illustration particulièrement parlante. Dans des œuvres d'apparence kitsch et volontairement superficielles, l'artiste aborde avec humour les limites et contradiction du régime chinois de censure d'internet.[160] Comme d'autres XXRL, elle use de moyens indirects pour questionner la société qu'elle observe quotidiennement. C'est également ce que suggère Barbara Pollack qui va encore plus loin lorsqu'elle écrit : "This group of artists has reached maturity in the very specific circumstances of China in the 21st century, a platform that situates them at the front lines of the global experience." [Ce groupe d'artistes a grandi dans le cadre très spécifique de la Chine du 21e siècle, un contexte qui les place au premier rang de l'expérience de la mondialisation.][161] Les œuvres des XXRL ont la particularité d'évoquer des thématiques à la portée internationale. En ce sens, elles dépassent largement la question de la sinité et répondent aux espérances de l'historien de l'art Nicolas Bourriaud qui souhaitait voir émerger sur la scène artistique contemporaine des œuvres « capables de penser la diasporisation actuelle des pratiques culturelles et artistiques autrement que dans les termes des ancrages nationaux ou des enracinements ethniques » et qui constitueraient un laboratoire de la mondialisation, « l'espace d'expérimentation et de définition progressive d'une modernité spécifique au 21e siècle ».[162] En cela leurs œuvres disent tout autant de la Chine que de n'importe quelle autre nation prise dans le système capitaliste mondial au 21e siècle.

[160] Voir une interview de l'artiste par Iona Whittaker : Iona Whittaker, "Artist Profile: Miao Ying", *Rhizome*, mis en ligne le 8 juillet 2015, https://rhizome.org/editorial/2015/jul/08/artist-profile-miao-ying/, consulté le 10 juillet 2022.
[161] Barbara Pollack, "My Generation, To Be Young, Gifted, and Chinese in a Post-Mao China" in *My Generation: Young Chinese artists*, cat. exp., Tampa, Tampa Museum of Art, 2014, p.35.
[162] Voir la première partie du deuxième chapitre de cette thèse consacrée à la question de l'hypermodernité.

Chapitre 1 — Conclusion

De 1978 à 2018, nous avons remonté le fil de l'invention chinoise, nous arrêtant sur les principaux éléments qui ont fait du pays une « nation de tous les records ». Depuis la mise en place de la logique des réformes jusqu'au lancement du « Rêve chinois », l'invention chinoise a été sculptée à la confluence de trois éléments d'égale importance : la croissance économique et le développement technologique du pays, le maintien d'une stabilité politique et la permanence du Parti, et le soutien apporté par l'idéologie nationaliste qui contrôle aussi bien le passé que le présent et le futur du pays. Comme nous l'avons démontré, la scène artistique qui s'est développée dans ce contexte – et qui a rapidement rencontré un vif succès dans les salles de ventes aux enchères occidentales – est encore empreinte des questionnements et préoccupations que nous avons associés à l'art moderne. Les premières créations pleinement contemporaines sont celles d'artistes nés au sortir de la Révolution culturelle, dans la deuxième moitié des années 1970 ou au début des années 1980, que nous avons regroupés sous l'appellation de XXRL. Familiers du consumérisme, de la vie citadine et des dernières technologies, ils ont grandi au cœur des transformations de l'invention chinoise. Leurs œuvres, qui sont contemporaines avant d'être chinoises, disent beaucoup de ce contexte particulier. En cela, nous défendons l'idée selon laquelle ces œuvres parlent de l'hypermodernité chinoise mais plus largement de l'hypermodernité. La toile étant déroulée, le chapitre suivant tâchera précisément de tracer le cadre de l'hypermodernité chinoise.

Chapitre 2 — Le cadre
Une constellation d'artistes au cœur de l'invention chinoise hypermoderne (1998-2018)

> Loin qu'il y ait décès de la modernité, on assiste à son parachèvement, se concrétisant dans le libéralisme mondialisé, la commercialisation quasi générale des modes de vie, l'exploitation "à mort" de la raison instrumentale, une individualisation galopante.[1]
>
> Gilles Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes*, 2004

> Who controls the past controls the future. Who controls the present controls the past.[2]
>
> George Orwell, *1984*, 1949

[1] Gilles Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Éditions Grasset, 2004, p.51.
[2] [Quiconque a le contrôle du passé a le contrôle du futur. Quiconque a le contrôle du présent a le contrôle du passé.] George Orwell, *1984*, New York, Signet Classics, 1949.

Chapitre 2 — Introduction

Le cadre se pose sur la toile de notre recherche délimitant ainsi le champ de cette thèse. À l'intérieur, se trouvent huit XXRL, une constellation d'artistes ayant grandi au cœur de l'invention chinoise et connu la réalité malléable d'une Chine prise dans la fièvre de la croissance et nourrie de l'idéologie du Parti. Le motif de la constellation traduit aussi bien les éléments objectifs que les paramètres subjectifs qui nous ont amené à réunir ces huit artistes au sein du même corpus. Après les avoir brièvement présentés, ce deuxième chapitre montre que l'ensemble des transformations dont ils ont été les témoins a positionné la Chine dans une situation d'hypermodernité qui établit le changement perpétuel comme constante. Soutenant que les sociétés globalisées du début du 21^{e} siècle ne se sont pas libérées des enjeux modernes mais leur accordent une place toujours importante, il s'agit alors de justifier l'emploi de la notion d'« hypermodernité », plutôt que celle plus fréquemment utilisée de « postmodernité », et d'en proposer une définition. Cette partie expose ensuite les principaux éléments, les discours, les images ou les objets, qui ont façonné la Chine hypermoderne et construit les imaginaires des artistes étudiés. Nous les regroupons autour de quatre thématiques principales : l'urbanisation, la consommation, le nationalisme et les nouvelles technologies – chacune étant envisagée sous l'angle de l'excès, du trop-plein hypermodernes. Entre le miracle et le mirage, ce chapitre parcourt les transformations de paysages engendrées par l'urbanisation massive ainsi que les phénomènes de démesures et d'utopies architecturales qui en ont résulté. Il s'intéresse ensuite à l'avènement d'une société de consommation en Chine, montrant qu'elle découle de différents facteurs ; un encouragement du gouvernement à la consommation, la construction d'un imaginaire de classe moyenne et l'impact considérable de stratégies marketing qui s'immiscent aujourd'hui dans tous les domaines. Les valeurs du consumérisme se mêlent à celles que soutiennent les autorités chinoises, une idéologie nationale qui atteint son paroxysme avec le déploiement du « Rêve chinois », qui veut rendre à la nation chinoise la place de leader mondial qui est la sienne. La question du développement des nouvelles technologies est finalement abordée, de même que celle de l'ambivalence du web chinois qui s'est construit entre un contrôle omniprésent et un catalogue de contenus toujours plus fournis et divers.

CHAPITRE 2

I. Huit artistes : huit étoiles

Il y a, a priori, plus de différences qui séparent les huit artistes de notre corpus que de points communs qui les rapprochent. Spontanément, on voudrait les rassembler autour d'un style, d'un mouvement commun. Mais, des peintures de Tamen aux photomontages de Yang Yongliang, des univers virtuels de Cao Fei aux installations de Xu Zhen, leurs pratiques artistiques sont diverses, à l'image de l'éclectisme qui caractérise l'art contemporain. Se pose alors la question des thèmes qui les occupent. Là encore, même si leurs intérêts thématiques se croisent régulièrement – l'urbanisation galopante de la Chine, l'émergence d'une société de consommation ou l'apparition des nouvelles technologies dans le pays – il serait difficile de les réunir autour d'une thématique unique et saillante. Ils n'ont pas non plus en commun un même niveau de notoriété ou un ancrage similaire sur le marché de l'art et sur la scène artistique internationaux. Pourquoi alors, et comment, regrouper dans un même corpus ces huit artistes qu'aucune exposition, article ou ouvrage n'avait rassemblés jusqu'à présent ? [1]

1. Une constellation d'artistes

Dans la préface d'*Origine du drame allemand*, Walter Benjamin, tentant d'éclairer la notion d'« idée », opère un parallèle entre les idées et les constellations d'étoiles. Il avance la théorie selon laquelle "ideas are to objects as constellations are to stars" [les idées sont aux objets ce que les constellations sont aux étoiles].[2] Par-là, il fait référence au fait que les formes que nous voyons dans les constellations ne traduisent pas le positionnement réel des étoiles dans l'espace, mais sont le résultat de la perspective terrestre depuis laquelle nous les observons. De même, en rapprochant des éléments divers, nous sculptons des idées, sans que ces dernières n'aient d'existence première, distincte de la forme que nous leur avons donnée. Selon cette conception, Benjamin le précise, l'idée diffère alors du concept, en ce qu'elle ne peut être la source d'une connaissance empirique de l'objet auquel elle se rapporte. Cela ne

[1] Précisons tout de même que parmi ces huit artistes, certains ont déjà été présentés dans des expositions communes ou réunis par des publications.
[2] Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, London, Verso, 1998 (1963), p.34.

signifie pas pour autant qu'elle soit totalement subjective. « La constellation au sens de Benjamin est une géométrie de la relation où se croisent le hasard et la nécessité ».[3] Idées et constellations sont, par nature, à la fois subjectives et objectives et c'est dans ce paradoxe intrinsèque que réside tout leur intérêt. Cette tension originelle leur permet de mettre en lumière des relations entre des objets qui seraient sinon restés isolés. Le corpus que nous avons constitué réunit huit artistes ; un groupe qui ne pourrait être formé ni autour de l'appartenance de ses membres au concept vague de génération, ni à ceux trop étriqués de mouvement ou courant artistiques. Ce corpus est ainsi formé d'une constellation d'artistes. Huit étoiles reliées par le point de vue que nous avons choisi d'adopter pour mener cette recherche. Nous sommes à l'origine de la forme particulière donnée à cette constellation, mais, de même que les idées benjaminiennes, son architecture spécifique est le résultat d'un mélange de subjectivité et d'objectivité, de hasard et de nécessité. Pour ce qui est de la part de subjectivité dans ce choix, il est certain que nos origines socio-économique et géographique déterminent et influent aussi bien sur ce qui suscite notre intérêt que sur la manière dont nous l'interprétons. Consciente de ce regard situé, nous avons établi trois critères objectifs qui ont encadré la composition de ce corpus. Le premier est d'ordre chronologique, un élément qui rapproche les artistes, leur date de naissance, qui détermine le contexte commun dans lequel ils ont grandi et entamé leur carrière. À l'exception de Yang Fudong, les XXRL de notre constellation sont nés après la fin de la Révolution culturelle, au cours de la seconde moitié des années 1970. Yang Fudong se situe donc légèrement en dehors de la limite chronologique que nous avons fixée mais la pertinence de ses œuvres au regard de notre problématique en fait, à notre sens, un artiste indispensable à notre corpus. À l'autre extrême de la limite, nés en 1980, Yang Yongliang et Chen Wei sont les deux artistes les plus jeunes. Nous n'avons pas sélectionné d'artistes nés dans les années 1980 ou 1990, non pas par manque d'intérêt pour leur travail, mais parce que nous avons jugé délicat d'étudier le travail d'artistes à l'aube de leur carrière, dont le portfolio n'est pas toujours très fourni et la direction artistique susceptible d'évoluer. Second élément de choix : l'éclectisme de leurs pratiques qui répond à celui qui caractérise la création contemporaine. Outre la richesse analytique que cela représente, il nous est apparu indispensable de ne pas nous cantonner à

[3] Changnam Lee, « La constellation comme association : l'affect, le corps et la communauté dans les textes des années 1920-1930 de Walter Benjamin », *Sociétés*, vol. 120, no. 2, 2013, https://www.cairn.info/revue-societes-2013-2-page-137.htm#re18no18 , consulté le 11 mai 2022.

un type de créations, mais de mettre nos analyses à l'épreuve de médiums artistiques très différents. Enfin, si ces huit artistes se sont chacun fait une place sur la scène artistique mondiale, leur niveau de reconnaissance restent cependant variés. Au cours des années 2010, un engouement s'est formé autour de Cao Fei dont le travail a été présenté lors d'expositions personnelles au sein d'institutions muséales internationales telles que le MoMA PS1 de New York, le Centre Pompidou de Paris, le K21 de Düsseldorf, la Power Station of Art de Shanghai ou le Center for Contemporary Art de Tel Aviv. Xu Zhen, Yang Yongliang et Yang Fudong, bénéficient d'une reconnaissance critique, institutionnelle et marchande à peu près similaire quoi que leur palmarès en termes d'exposition monographique soit moins fourni que celui de Cao Fei. Chen Wei et Jiang Pengyi ont tous deux gagné en reconnaissance pendant le temps de rédaction de cette thèse. En revanche, Chen Hangfeng et Tamen sont moins visibles sur la scène artistique mondiale, ce qui ne les a toutefois pas empêchés d'exposer à l'international et d'être représentés lors des grandes foires annuelles d'art contemporain. Il nous paraissait important de constituer un corpus représentatif des situations diverses de ces artistes que nous allons maintenant introduire.

2. Corpus : un laboratoire des transformations hypermodernes

a. Cao Fei 曹斐

Née à Guangzhou en 1978, c'est dans cette ville que Cao Fei a grandi, dans une province ouverte sur le monde à la frontière sud de la Chine, alors laboratoire de la modernisation et de l'urbanisation du pays. Cette situation particulière, qui l'a placée au plus près de la transformation économique profonde qui a suivi la fin de la révolution culturelle, lui a également donné accès à un panel varié de pop cultures venues de l'occident, de Hong Kong ou encore du Japon. Son enfance et son adolescence ont été nourries par la lecture de comics et de manga, la découverte des programmes télévisés hongkongais accessibles dans la région, celle d'animés tels qu'Astro Boy ou Dragon Ball, et de clips musicaux diffusés sur la chaîne MTV qu'elle a regardée lors de séjours passés à Hong Kong. Son éducation artistique commence aux côtés de son père Cao Chong'en 曹崇恩 (*1933), artiste sculpteur et

professeur d'art, et elle réalise ses premières œuvres pendant ses années de licence à l'Académie des Beaux-Arts de Guangzhou, dont elle est diplômée en 2001. *Imbalence 257* (1999) et *Chain Reaction* (2000), puis *Rabid Dogs* (2002) et *Public Space – Give Me A Kiss* (2002) sont des vidéos expérimentales dans lesquelles on sent poindre l'intérêt de l'artiste pour la mise en scène. Elles témoignent également du regard affuté – et non dénué d'humour – qu'elle porte sur la société qui l'entoure. Sa rencontre et sa collaboration avec l'artiste et cinéaste Ou Ning 欧, avec lequel elle réalise *San Yuan Li* (2003) et *Da Zhan Lan* (2003), l'amènent à se tourner définitivement vers les milieux urbains et l'observation des changements sociétaux entrainés par le développement du pays. Mêlant performance, photographie et vidéo, les œuvres qu'elle crée au début des années 2000 explorent le quotidien – et parfois l'intimité – d'individus ordinaires que l'on ne place généralement pas sous le feu des projecteurs : un livreur de lait avec *Milkman* (2005), un ensemble de citadins dans le projet *Hip Hop* (2003-2006) et un groupe d'ouvriers migrants pour *Whose Utopia* (2006). Son travail autour des *Cosplayers* (2004) est le premier à l'amener vers d'autres réalités – l'univers de la fantaisie puis celui du virtuel. Elle mène ainsi un travail d'investigation sur la plateforme Second Life qui devient le support et le médium de *RMB City*, une ville virtuelle qu'elle constitue de toutes pièces en s'inspirant d'éléments réels extraits des paysages chinois. Avec *Haze and Fog* (2013) ou *La Town* (2014), elle passe d'une posture d'observatrice extérieure à celle d'une créatrice active de l'intérieur, façonnant des réalités alternatives dans lesquelles se mêlent une part de réel et une part de fiction. Le commissaire d'expositions et critique Hou Hanrou écrit que le travail de Cao Fei est "deeply engaged with the current social reality of intense and radical changes" [profondément lié aux changements intenses et radicaux actuels].[4] Il souligne encore le rapport qu'il entretient avec les évolutions économique, sociale, culturelle et politique de la Chine du début du millénaire. Cette relation, ainsi qu'une esthétique généreuse et travaillée, constituent le fil conducteur des œuvres de l'artiste.

Unique artiste femme de notre corpus, Cao Fei est également l'une de ceux dont la renommée est la plus importante et la plus installée à l'international. Son travail est visible en Chine et à l'étranger depuis le début des années 2000 – elle est exposée pour la première fois

[4] Hou Hanru. "Politics of Intimacy—On Cao Fei's Work." *Cao Fei: Journey*. Ed. Hu Fang. Paris/Guangzhou, Le Plateau/Vitamin Creative Space, 2008, pp.42-52.

à la Biennale de Venise en 2003 – mais c'est sa présentation dans le pavillon chinois de l'édition de 2007 de la Biennale qui marque un tournant dans sa carrière. Parmi les nombreuses expositions monographiques qui ont suivi, nous pouvons entre autres citer *RMB City* aux Serpentine Galleries de Londres (2008), *Haze and Fog* au Tate Modern de Londres (2013), la rétrospective qui lui est consacrée au MoMA PS1 de New York (2016), puis au K11 de Düsseldorf (2018), *HX* au Centre Pompidou de Paris (2019), *Blueprints* aux Serpentine Galleries de Londres (2020) ou *Staging the Era* à l'UCCA de Beijing (2021).

b. Chen Hangfeng 陈航峰

Chen Hangfeng est né en 1974 à Shanghai, où il vit et travaille toujours, et a grandi entouré d'une famille nombreuse, dans le district de Baoshan 宝山区, situé au nord de la ville. Dès l'âge de quatre ans, ses parents lui font suivre une formation d'arts traditionnels chinois. Vingt ans plus tard, en 1997, il est diplômé d'une licence du département des Beaux-Arts de l'Université de Shanghai où il s'est spécialisé en peinture à l'huile. De son enfance, Chen se souvient de l'attrait qu'il éprouvait devant les motifs des papiers découpés qui décoraient le mobilier des maisons de son entourage. D'un motif à un autre, il se rappelle également la fascination ressentie pour une paire de baskets estampillée du logo de Nike, que son père avait fini par lui offrir, au prix d'un mois de son salaire. C'est peut-être cet intérêt initial qui l'a poussé à se tourner vers le graphisme et le design, domaines dans lesquels il est autodidacte. Pendant ses études, il travaille comme décorateur d'intérieur et entame ensuite une carrière de graphiste pour une entreprise publicitaire. Ces expériences, et son inclination pour les motifs, lui inspirent finalement un travail artistique autour des logos. La série *Logomania* (2006-2012), pour laquelle il est le plus connu, mêle tout d'abord des logos de multinationales aux formes traditionnelles de l'art des papiers découpés avant de les transformer en motifs de broderie, de papier peint ou de tatouage. À la fin des années 2000, Chen continue à manipuler les codes du marketing avec les vidéos *Just Poo It* (2007) et *The Last Supper* (2008), deux performances caustiques qui poussent les logiques de la consommation à l'extrême, les tournant en ridicule. Par la suite, les objets remplacent les logos dans les œuvres de l'artiste. Pour *Santa's Little Helpers* (2010) ou *Luxurious Riffraff* (2008), Chen collecte toutes sortes de traces du développement d'une société de consommation dans une Chine alors usine du

monde. Sa pratique intègre plus tard un aspect mécanique avec les installations animées *Toss and Turn* (2009), *Wind From the West* (2010) ou *Bubble City Bubble Life* (2010). Quel que soit le medium qu'il travaille, on sent dans les œuvres de Chen une sorte d'efficacité du message qui trahit l'influence de son parcours professionnel. Son travail est également caractérisé par une esthétique du collage que l'on trouve aussi bien dans ses vidéos que dans ses productions graphiques.

Chen n'est pas aussi renommé que certains des autres artistes de notre corpus et a majoritairement été exposé en Chine. Ses œuvres ont tout de même été présentées dans différentes institutions, notamment Borusan Contemporary à Istanbul, 22,48 m2 à Paris, Sinarts Gallery à La Hague et St George Hall à Liverpool.

c. Chen Wei 陈维

Chen Wei est né en 1980 à Wenzhou 温州, une ville de la province du Zhejiang 浙江. Contrairement aux autres artistes étudiés dans cette recherche, il n'a pas suivi de formation artistique mais s'est spécialisé en photographie et en vidéo à la Zhejiang University of Media and Communication *Zhejiang chuanmei xueyuan* 浙江传媒学院 de Hangzhou 杭州, ville dont il découvre alors la scène musicale underground. D'abord musicien, il se dirige définitivement vers la pratique de la photographie et de l'installation après son emménagement à Biejing en 2008. L'empreinte des techniques d'éclairage et de conception de décors étudiées lors de son parcours universitaire est perceptible dès ses premières réalisations – des photographies précisément mises en scène dont l'esthétique rappelle celle des natures mortes. Minutieusement chorégraphiées, ces premières œuvres sont des clichés des décors que Chen fabrique directement dans son studio. Il met tout d'abord en scène des espaces réduits, se limitant à une pièce, dont les murs décrépis abritent des objets poussiéreux. Les scènes qui se déroulent dans ces intérieurs délabrés et jonchés de détritus sont énigmatiques, presque irréelles. Il en est de même pour d'autres espaces confinés dans lesquels un exemplaire du même objet – une balle de ping-pong, un ballon de volley ou plus tard une parabole – se multiplie de manière inquiétante. Cette impression découle largement du travail de la lumière qui prend rapidement une place capitale dans la pratique de Chen Wei. Avec la série *Noon*

Club, il reconstitue l'ambiance des boites de nuit telles qu'il les a connues dans les années 1990. Il en découle des photographies à l'éclairage ciselé dans lesquelles l'atmosphère évanescente ne cède pas à la précision de la capture. Cette recherche l'amène finalement à réaliser une maquette à échelle réelle d'un club reconstitué à partir de souvenirs et de témoignages de ses amis. De son travail sur le monde de la nuit, il conserve les ambiances nocturnes qui se déclinent dans *New Town,* une série de paysages urbains plongés dans la pénombre. Dans la seconde moitié des années 2010, ses œuvres sont envahies de pièces de monnaie mordorées, celles que l'on jette dans les fontaines dans l'espoir de voir un vœu se réaliser. Puis, il ne reste plus dans ses photographies que les néons dont la lumière bleutée constitue finalement le medium principal de l'artiste.

Lorsque nous avons entamé cette recherche, Chen Wei ne bénéficiait pas de la renommée que son travail connait depuis quelques années. Il est aujourd'hui représenté par quatre galeries internationales – ShanghArt, Ota Fine Arts, Rüdiger Schöttle et Eli Klein – et ses œuvres ont intégré des collections publiques et privées telles que celle de la famille Rubell, la Fondation Carmignac à Paris ou le M+ Museum de Hong Kong. En 2022, une exposition personnelle lui est consacrée au West Bund x Pompidou à Shanghai.

d. Jiang Pengyi 蒋鹏奕

Jiang Pengyi est né en 1977 à Yuanjiang 沅江 dans la province du Hunan 湖南. Il est diplômé de l'Institute of Art and Design de Beijing en 1999 et de la China Academy of Art *Zhongguo meishu xueyuan* 中国美术学院 de Hangzhou en 2014. Enfant, il regarde son frère aîné peindre avant de découvrir la photographie auprès d'un ami de ses parents qui lui apprend à se servir d'un appareil. L'objectif photographique devient pour Jiang un prisme par lequel observer la ville, cela tout particulièrement après son installation à Beijing. Contrairement à la vitesse fulgurante du processus d'urbanisation en Chine, les photographies qu'il prend alors sont le résultat d'un temps important d'exposition et d'une mise en scène précise. Il réalise les séries *All Back To Dust* et *Unregistered City* dans des décors en ruines ou jonchés de déchets dans lesquels il dispose et agence des images d'immeubles capturées dans des villes chinoises. Un travail de postproduction accentue l'atmosphère irréelle et

apocalyptique qui émane de ces clichés. Jiang affine et confirme son intérêt pour la technique photographique avec la série *Luminant* qui conserve un ancrage urbain mais se base sur une élongation du temps d'exposition qui fait apparaître des halos phosphorescents dans les paysages qu'il photographie. Cette esthétique est amenée à son paroxysme avec la série *Everything Illuminates,* pour laquelle il capture la silhouette d'objets recouverts de cire fluorescente. L'artiste explique que la pratique de la photographie l'a peu à peu amené à laisser les choses suivre leur rythme sans chercher à les manipuler ou à les contrôler. Cette absence de maîtrise et la place qu'elle laisse à l'imprévu sont à l'origine des séries *Dark Addiction* et *The Suspended Moment*. Le passage du temps et les traces qu'il laisse sur le papier photographique, et par extension sur la société, constituent un leitmotiv dans le travail de Jiang. À mesure qu'elle se rapproche de l'abstraction, sa pratique se concentre autour de la matérialité du médium photographique qu'il manipule, modèle et déforme avec les séries *Dissolution*, *The Sun Met with the Sea* et *In Some Time*. C'est d'ailleurs cette exploration qui l'a conduit à retourner au film photographique, délaissant la pratique numérique des premières années de sa carrière.

Si les photographies de Jiang Pengyi ont majoritairement été exposées en Chine et à Hong Kong, elles ont intégré différentes collections dont le CAFA de Beijing, la DSL collection, le FRAC des Pays de la Loire, la Fondation Banca Aletti, la Kadist Art Foundation ou la Guy & Myriam Ullens Fondation Collection.

e. Tamen 他们

Tamen, que l'on peut traduire par le pronom personnel « ils », est le nom du duo artistique formé par Lai Shengyu 赖圣予 et Yang Xiaogang 杨晓钢. Tous deux sont nés dans la province du Hunan, en 1978 et 1979 respectivement, et ont emménagé à Beijing dans les années 1990 pour étudier à la Central Academy of Fine Arts (CAFA) *Zhongyang meishu xueyuan* 中央美术学院. En 2003, une fois diplômés du département de gravure, ils décident de constituer un groupe artistique qui inclut originellement un troisième membre qui les quittera bientôt. Ainsi réunis, Lai Shengyu et Yang Xiaogang développent une pratique commune et originale. Pour justifier le nom qu'ils ont donné à leur duo, ils expliquent "we are

called 'they' in the sense of 'the others', because it is not our own personal stories which stand at the center of our work. Our pictures hold up a mirror to contemporary China" [nous nous nommons « ils » dans le sens de « les autres », parce que ce ne sont pas nos histoires personnelles qui se trouvent au centre de notre travail. Nos tableaux tendent un miroir à la Chine contemporaine].[5] Ils réalisent ensemble une première série d'œuvres, *The Same Room*, qui dépeint des scènes au seuil de la réalité, nichées dans le coin d'une salle de restaurant que l'on retrouve irrémédiablement, toile après toile. Ces œuvres figuratives mêlent des personnages variés, et souvent en costumes, à toutes sortes d'objets et de reproduction d'œuvres et objets d'art : des billets de banques, *Fontaine* de Marcel Duchamp, des pièces de Majong, des bronzes antiques, des chevaux peints de Xu Beihong, des hommes d'affaires en costumes trois pièces, les sculptures de ballons géantes de Jeff Koons, des adolescents en uniformes ou des jeunes filles dénudées et arborant des poses suggestives. Les deux artistes signent chacune de leurs toiles de leurs deux noms et l'accumulation des éléments peints est le résultat de leurs participations successives à l'élaboration des œuvres. À la quantité d'éléments contenus dans leurs tableaux répond celle du nombre de leurs réalisations. Leurs œuvres encombrées s'ouvrent bientôt sur de vastes paysages urbains tout aussi saturés. Les trois toiles intitulées *The Lost Heaven* dépeignent des skylines qui s'étendent sur plusieurs mètres à l'horizontale et contrastent avec les gravats qui s'étendent au premier plan. La salle de restaurant est finalement remplacée par les vagues de l'océan ou la terre de petits îlots qui servent de plateforme aux toiles du duo.

Les toiles de Tamen figurent dans les collections du Central Academy of Fine Arts Museum, du Guangdong Museum of Art, du EssL Museum ou du Krannert Art Museum. Elles ont été exposées le plus souvent en Chine, mais également en Corée du Sud au MUMOK de Vienne, au Zentrum für Kunst und Medien de Karlsruhe et au San Jose Museum of Art de San Jose.

f. Yang Fudong 杨福东

[5] Cités dans Ulrike Münter, "We are the others" in *Tamen – The Lost Heaven*, Changsha, Hunan Fine Arts Publishing House, 2010, p.183

CHAPITRE 2

Né en 1971 à Beijing, Yang Fudong vit et travaille à Shanghai. Il est diplômé du département de peinture à l'huile de la China Academy of Art de Hangzhou. Au cours de ses quatre années d'études, il expérimente avec différents mediums et passe finalement d'une pratique initiale de la peinture et du réalisme socialiste à un travail de la photographie et de la vidéo. C'est à cette période qu'il réalise sa première œuvre, *Otherwhere or Stranger's Plan (Living in Another World)* (1993), un ensemble de photographies qui témoigne d'une performance de trois mois pendant lesquels l'artiste s'est abstenu de parler et n'a communiqué que par l'écrit. Les clichés de ses mains couvertes de caractères gardent la trace de ces quelques semaines de silence. Une fois diplômé, il s'installe à Shanghai et rejoint l'équipe d'une entreprise de jeux vidéo pour laquelle il travaille de 1998 à 2001. Il développe en parallèle une pratique artistique et réalise plusieurs vidéos – *I Love My Motherland* (1999), *Tonight Moon* (2000), *Backyard - Hey, the Sun Is Rising !* (2001) – dans lesquelles on reconnait déjà son esthétique narrative fragmentée. Nous n'aurons pas l'occasion d'analyser ces œuvres de jeunesse mais aborderons en revanche les séries de photographies datant de la même époque. *City Light* (2000), *Don't Worry, It Will Be Better* (2000) ou *The First Intellectual (2000)* sont des clichés, au ton presque documentaire, ancrés dans la réalité urbaine de l'époque et qui témoignent de son intérêt pour la photographie narrative. C'est également à cette période que Yang commence à réaliser *An Estranged Paradise* (1997-2002) qui lui apporte une reconnaissance internationale lors de son exposition à la Documenta IX en 2002. Cette œuvre vidéo, qui est le résultat de cinq ans de travail, contient les fondements de l'atmosphère si particulière de ses créations. Elle est construite sur une esthétique précise mais dont on sent qu'elle laisse tout de même toute leur place au hasard et à l'imprévu. De même que dans ses premiers films, la fragmentation de la narration et l'absence d'un fil narratif clair n'empêchent pas l'image de séduire par sa texture et son caractère énigmatique. Yang consacre ensuite plusieurs années à la réalisation des cinq volets de *Seven Intellectuals in Bamboo Forest* (2003-2007), une épopée magistrale qui suit le trajet de sept jeunes gens dont l'errance est aussi bien géographique que psychologique. L'artiste dit lui-même qu'il peint en quelque sorte avec sa caméra, c'est certainement de cette proximité avec le medium peint qu'émane toute la délicatesse et le velouté de ses films. Elle est portée à son paroxysme dans ses œuvres des années 2010, *New Women* (2013), *The Coloured Sky: New Women II* (2014) ou *Moving Mountains* (2016).

Artiste régulier des biennales et foires d'art contemporain des années 2000 et 2010, Yang Fudong a également été exposé dans des institutions un peu partout à travers le monde, la Renaissance Society de Chicago, Parasol Unit à Londres, le National Museum of Contemporary Art d'Athènes, le Australian Centre for the Moving Image de Melbourne ou Castello di Rivoli de Turin. Il a également bénéficié d'une rétrospective de son travail coproduite par la Kunsthalle de Zurich, les Art Museum & Pacific Film Archive de Berkeley en 2013.

g. Yang Yongliang 杨泳梁

Yang Yongliang est né en 1980 dans le district de Jiading 嘉定区, une commune incorporée à l'agglomération de Shanghai dans les années 1990 entrainant la disparition de l'architecture historique pour laquelle elle était connue. L'artiste est initié à la peinture et la calligraphie dès son enfance, qu'il passe auprès d'un maitre peintre et calligraphe duquel il profite des enseignements ainsi que de de la collection fournie de peintures, de calligraphies, de céramiques et d'autres objets d'art. Une fois étudiant, il suit une formation en communication visuelle de la China Academy of Art de Shanghai *Zhongguo meishu xueyuan* 中国美术学院 dont il est diplômé en 2003. Il étudie alors les techniques de l'art occidental et développe des compétences en design graphique et en photographie. À cette époque, il s'intéresse également à l'histoire et à la théorie de l'art et, dès les premières années de sa carrière, ses œuvres combinent ces différentes facettes de son parcours. En sortant de l'université, il ouvre un studio de design mais se tourne rapidement vers une carrière artistique. La série des *Phantom Landscape*, la première de ses réalisations, met en place un mode opératoire qui restera le même dans la suite de son travail. Ses œuvres passent l'architecture de la ville, ses codes et ses signes à la loupe. Il démarre par un travail quasi documentaire pendant lequel il photographie l'environnement qui l'entoure, celui de Shanghai le plus souvent. L'ensemble est fragmenté et réassemblé dans des compositions qui rappellent l'esthétique de la peinture de paysage mais qui sont en réalité composées de l'accumulation de centaines de clichés. En passant d'une photographie à l'autre, le spectateur finit par avoir l'impression d'un monde cohérent qui se crée entre les œuvres et s'alimente d'éléments récurrents et rapidement familiers à ses yeux. Cet univers formé à la manière d'un puzzle à partir de morceaux de réalité

flotte dans la brume et dans un espace ambiguë situé au seuil du réel. Yang ajoute une première dimension à sa pratique en agrémentant certaines de ses photographies d'un système de rétro-éclairage qui anime ses compositions en accentuant les effets de volumes et alimente l'ambivalence qu'elles dégagent. Il va plus loin dans cette direction en incluant la vidéo puis la réalité virtuelle à son travail. Dans ses œuvres les plus récentes, la ville passe au second plan et c'est l'idée même de paysage qui prend toute son ampleur.

h. Xu Zhen 徐震 – MadeIn Company 没顶公司

Né en 1977, Xu Zhen vit et travaille à Shanghai. Diplômé de la School of Arts and Crafts de Shanghai *Shanghai gongyi meishu zhiye xueyuan* 上海工艺美术职业学院 en 1996, il réalise ses premières performances et œuvres vidéo à la fin des années 1990. Parmi elles, *Shouting* (1998), est celle qui a fixé la limite chronologique de cette recherche. Plus jeune artiste chinois à avoir été exposé à la Biennale de Venise, il est également l'un des plus jeunes artistes de la période que l'on qualifie parfois de "Fuck Off", du nom de l'exposition organisée par Ai Weiwei en 2000. Sa pratique est la plus protéiforme des artistes de notre corpus. Ses œuvres de la fin des années 1990 et du début des années 2000 prennent le corps pour medium. Il filme un dos qui rougit sous l'effet de coups avec *Rainbow* 彩虹 (1998), remplit un mur de post-it sur lesquels ont été imprimées des images pornographiques pour *Actually, I Am Also Dim* 其实我也很模糊 (2000) ou expose des tampons géants avec *Untitled - Female Hygiene Cotton* 无题/大棉条 (2001). Pour la Biennale de Shanghai de 2004, il fait tourner l'horloge du clocher du Musée des Beaux-Arts de Shanghai *Shanghai meishuguan* 上海美术馆 soixante fois plus rapidement que sa vitesse normale. Tournant dans sa carrière, cette œuvre marque le début d'une pratique artistique basée sur un jeu de brouillage des repères. Il feint une expédition au sommet de l'Everest, reproduit un supermarché qu'il remplit d'emballages vides et fait trembler le sol d'un espace d'exposition. Artiste-entrepreneur, en 2009, Xu Zhen crée MadeIn Company 没顶公司, une entreprise artistique qui englobe la production et la vente d'œuvres et d'objets dérivés, l'organisation d'expositions et la publication de catalogues. À la tête de MadeIn, Xu Zhen devient la marque XU ZHEN® et travaille avec un atelier-studio qui réalise non plus des séries d'œuvres mais des lignes de

« produits » : Spray, Play ou Under Heaven. Si la création de MadeIn propose une réponse aux difficultés financières que Xu Zhen connait au début de sa carrière, elle interroge également les limites de l'art et de la marchandise de même que les codes du marché de l'art et le principe de l'unicité de l'œuvre d'art. Le nom MadeIn a deux connotations. Il fait évidemment référence à l'expression anglaise "made in" qui indique le lieu de production d'un objet, mais il signifie également littéralement « sans tête », qui peut être compris comme une référence au fait que Xu Zhen soit amalgamé à l'entreprise. Affirmant notre besoin de « refresh » nos manières de voir, avec MadeIn, Xu Zhen mélange, superpose et réattribue les références si bien que l'on est toujours désorienté devant des œuvres qui secouent nos manières de voir et nos conceptions.[6]

Après une première exposition à la Biennale de Venise en 2001, Xu Zhen est présenté au MoMA en 2004, à la Tate Liverpool en 2007, à la Hayward Gallery de Londres en 2012 et à la Biennale de Lyon en 2013. Le Long Museum de Shanghai et la Kunsthaus Graz lui consacrent deux expositions personnelles en 2015. Ses œuvres ont intégré les collections de nombreuses institutions et collections privées dont celle du Musée d'art contemporain de Lyon, de la Fondation Louis Vuitton, du Centre Pompidou, de la White Rabbit Collection, la Collection de la famille Rubell ou la Daimler Collection.

II. L'« hyper » -modernité chinoise

Comment décrire, au début du 21e siècle, la situation des sociétés que l'on avait coutume de qualifier de « développées » ?[7] Devant l'évidence de l'existence d'un large éventail de situations nuancées, dépassant les contours d'une simple polarisation entre nations « développées », « en voie de développement » ou « non développées », il est de plus en plus manifeste que cette catégorisation est devenue obsolète. Comment, alors, caractériser les sociétés qui, si elles ne sont pas toutes « développées » au sens où on l'entendait à la fin du

[6] "Xu Zhen's impossible is nothing, a discussion", *Yishu Journal of Contemporary Art*, Vo.8 No.3, 2009.

[7] La catégorisation se fait à l'articulation du développement économique et humain. Sont qualifiés de pays développés les nations au PIB élevé, dont la population bénéficie d'un accès aux besoins vitaux, nourriture, logement, santé et éducation.

20e siècle, ont en commun une implication, plus ou moins profonde, dans un système international mondialisé. Celles qui partagent un fonctionnement capitaliste et une économie libéralisée, profondément marqués de l'empreinte des technologies numériques et de l'information. En d'autres termes, comment qualifier la situation vers laquelle les dirigeants chinois ont acheminé leur nation depuis la fin des années 1970 ?

1. « Postmoderne » ou « hypermoderne » ?

S'accordant autour de l'idée que les notions de « progrès moderne » ou de « modernité » n'étaient plus suffisantes pour exprimer les évolutions qui avaient alors cours, à la fin des années 1970, théoriciens et sociologues ont avancé le concept de « postmodernité » pour les définir.[8] En 1979, Jean-François Lyotard trace les contours de l'âge « postmoderne », un nouvel état des sociétés « développées » après leur éloignement des croyances fondatrices de la modernité ; après l'effondrement de ce qu'il appelle les « grands récits » modernes.[9] La perte de croyance postmoderne à l'égard de ces métarécits que décrit l'auteur résulte de l'effritement de la vision moderne de l'avenir de l'humanité, une vision téléologique fondée sur une confiance profonde dans le progrès – qu'il soit technique, scientifique ou politique – qui avait accompagné le cours de l'histoire depuis l'époque des Lumières.[10] Mis à mal par les catastrophes qui ont jalonné le 20e siècle, ces idéaux modernes paraissent obsolètes et sont remplacés par l'inquiétude et le doute postmoderne face à un avenir désormais incertain. « Aux visions enthousiastes du progrès historique succèd[ent] des horizons plus courts, une temporalité dominée par le précaire et l'éphémère » constate à ce sujet Gilles Lipovetsky, soulignant l'importance qui est désormais accordée au temps présent. [11] Ce culte du présent – rendu accessible au plus grand nombre grâce à la communication et à la consommation de masse – va de pair avec une préoccupation accrue pour l'individu, son bien-être et son accomplissement. Les croyances traditionnelles ayant

[8] Issue du vocabulaire architectural, la notion est très vite employée pour décrire l'évolution des sociétés modernes.
[9] Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Les éditions de minuit, 1979.
[10] La démocratie, le capitalisme ou le progrès, les métarécits sont l'ensemble des récits sur lesquels les sociétés modernes se sont appuyées lorsqu'elles se sont éloignées de « Dieu » et ont cessé de se construire sur des dogmes religieux.
[11] Gilles Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Éditions Grasset, 2004, p.49.

perdu du terrain, il revient à chacun de trouver son chemin et de s'épanouir, sans forcément emprunter les voies toutes tracées par les instances traditionnelles ; une forme d'individualisme hédoniste qui fait éclore la figure de Narcisse et la place sur le devant de la scène.[12]

Bien qu'il ait fait de nombreux adeptes, depuis la fin des années 1970, le concept de postmodernité a été inlassablement décortiqué, remis en question et critiqué.[13] Ses principaux détracteurs ont opposé à la notion le fait que les valeurs associées à la modernité n'aient ni disparu, ni perdu en influence à la fin du 20e siècle, contrairement à ce que laisse envisager le terme « post-moderne ». Il n'existerait donc pas de « post-modernité », pas de réelle rupture avec la modernité, mais une continuité, une modernité amplifiée à l'aube du 21e siècle. Cette vision alternative a donné naissance à la notion de "liquid modernity", « modernité liquide » théorisée par le sociologue polonais Zygmunt Bauman.[14] Par opposition à la modernité solide qui la précède, la modernité liquide décrit un stade avancé du processus de modernisation au cours duquel le changement permanent est la seule donnée invariable.[15] La notion devient "late modernity" « modernité tardive » entre les mains d'Anthony Giddens, puis entre celles d'Hartmunt Rosa.[16] La même intuition est à l'origine des notions de « surmodernité », et d'« hypermodernité », que l'on rencontre dans les écrits de Marc Augé, de Sébastien Charles et de Gilles Lipovetsky, et qui traduisent également un lien maintenu avec la modernité.[17] Dans la droite lignée de Zygmunt Bauman et d'Anthony Giddens, Marc Augé,

[12] En contexte postmoderne, tout est question de choix, qu'il s'agisse de schéma familial, de carrière professionnelle ou de croyance, chacun se trouve libre de construire son propre chemin.

[13] Voir Claire Pagès « Les postmodernismes philosophiques en question », *Tumultes,* vol. 34, no. 1, 2010, pp. 115-134, https://www.cairn.info/revue-tumultes-2010-1-page-115.htm, consulté le 24 juillet 2020. et Terry Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell Publishers, 1996 et Terry Eagleton, *After Theory*, New York, Basic Books, 2003.

[14] Introduite par Zygmunt Bauman, la notion a été reprise par d'autres sociologues et philosophes défendant des conceptions similaires des sociétés contemporaines dont Anthony Giddens, Ulrich Beck.
Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000.
Zygmunt Bauman, *Liquid Times – Living in an Age of Uncertainty*, Cambridge, Polity Press, 2007.

[15] "What was some time ago dubbed (erroneously) 'post-modernity' and what I've chosen to call, more to the point, 'liquid modernity', is the growing conviction that change is the only permanence, and uncertainty the only certainty." [Ce qui a été appelé (à tort) « postmodernité » et que j'ai choisi de nommer, de façon plus appropriée, « modernité liquide », correspond à la conviction croissante que le changement est la seule constante et l'incertitude la seule certitude.]
Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press, 2000, p.12.

[16] Voir Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity*, Cambridge, England: Polity Press, 1990.

[17] Voir Gilles Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Éditions Grasset, 2004 ; Marc Augé, *Non-lieux — Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992 ; Sébastien Charles, « De la

Gilles Lipovetsky et Sébastien Charles affirment que les sociétés mondialisées du début du 21e siècle ne se sont pas affranchies de l'ensemble des enjeux modernes, et y observent, non pas une disparition, mais une exacerbation des tendances de la modernité. Pour Sébastien Charles, elles sont au nombre de quatre : « la libération et la valorisation de l'individu », celle de « la démocratie comme seul système politique viable », la « promotion du marché comme système économique régulateur » et « le développement technoscientifique conçu comme panacée au labeur difficile des êtres humains ».[18] Comment alors ne pas constater qu'au 21e siècle, libertés fondamentales et démocratie sont encore brandies sur de nombreux étendards, que la logique du marché s'y est développée et conquiert de plus en plus de domaines, qu'il en est de même de l'efficacité technicienne qui s'immisce jusqu'à l'intérieur du corps humain et que Narcisse demeure au centre des préoccupations ? Face à ce premier constat – qui laisse Sébastien Charles conclure que la rupture que l'expression « postmoderne » indiquait avec la modernité était « plus théorique que réelle » – le terme de « postmoderne » paraît effectivement maladroit et ambigu.[19] Vient alors un second constat : « le label postmoderne a pris des rides, il a épuisé ses capacités à exprimer le monde qui s'annonce ».[20] Non seulement les sociétés du début du 21e siècle ne se sont pas affranchies des logiques modernes, mais elles donnent à ces mêmes enjeux une ampleur décuplée. « Loin qu'il y ait décès de la modernité, on assiste à son parachèvement, se concrétisant dans le libéralisme mondialisé, la commercialisation quasi générale des modes de vie, l'exploitation "à mort" de la raison instrumentale, une individualisation galopante » écrit Lipovetsky.[21] C'est l'ampleur des phénomènes qui sépare l'hypermoderne du moderne et du postmoderne, de

---

postmodernité à l'hypermodernité » *Argument*, vol. 8 no. 1, automne 2005 – Hiver 2006, http://www.revueargument.ca/article/2005-10-01/332-de-la-postmodernite-a-lhypermodernite.html, consulté le 3 octobre 2021.

[18] Sébastien Charles, « De la postmodernité à l'hypermodernité », 2005-2006.

[19] Sébastien Charles, « De la postmodernité à l'hypermodernité », 2005-2006.

[20] Gilles Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes*, p.50.

[21] Gilles Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes*, p.51.

Si la terminologie qu'il utilise est différente, le philosophe Hartmut Rosa décrit une situation similaire lorsqu'il écrit : "we can say that late modernity is nothing other than modern society accelerated (and desynchronized) beyond the point of possible reintegration" [on peut dire que la modernité tardive n'est rien d'autre qu'une société moderne accélérée (et désynchronisée) au-delà d'un possible retour en arrière].

Hartmut Rosa, William Scheuerman (ed.), *High-Speed Society: Social Acceleration, Power, and Modernity*, The Pennsylvania State University, The Pennsylvania State University Press, 2009, p.97.

même qu'Hartmut Rosa, distingue la modernité tardive de la modernité classique par la vitesse de l'accélération.[22]

La nuance peut sembler fine entre modernité classique et modernité liquide ou tardive, entre « post- » modernité et « hyper- » ou « sur- » modernité. Légitimement, Sébastien Charles interroge ce changement conceptuel, se demandant s'il ne serait finalement pas « le fruit d'une inflation terminologique ».[23] La distinction, pourtant, est loin d'être anodine. Le « post » du postmoderne suggère un dépassement, un affranchissement des logiques de la modernité ; en d'autres termes, une après modernité, une modernité révolue. Les préfixes superlatifs laissent au contraire envisager une continuité, un lien maintenu avec la modernité, tout en contenant l'idée d'accentuation, d'intensité supérieure. Cela est particulièrement explicite dans le cas du préfixe « hyper ». Du grec *huper*, « au-dessus de », « au-delà de », il indique « une position supérieure dans l'espace, une intensité ou une propriété supérieure à la normale ».[24] Dans ce préfixe, réside l'idée d'exagération, d'excès, de trop par rapport à ce qui est considéré comme étant la norme. Sans aller jusqu'à affirmer que tout fonctionne désormais à l'excès, au moins peut-on dire, comme l'écrit Gilles Lipovetsky, que « plus rien ne se trouve épargné, d'une manière ou d'une autre, par les logiques de l'extrême ».[25] Nous en tenons pour preuve la diffusion de ce préfixe que l'on accole un peu à tout : hyperconsommation, hyperproduction, hyperindividualisme, hyperréalité, hyperrapidité, hypertexte ou hyperlien ; tous les domaines semblent avoir été touchés par cette élévation à la puissance supérieure. Une « escalade paroxystique du "toujours plus" » qui touche et concerne de plus en plus de domaines et d'individus.[26]

---

[22] D'un point de vue chronologique, Charles et Lipovetsky considèrent le postmoderne comme une parenthèse se déployant des années 1960 aux années 1980. Le glissement vers une situation d'hypermodernité s'opère dès le début des années 1990. Pour autant, cela ne signifie pas que l'hypermodernité se définisse totalement contre le moderne ou le postmoderne. Comme c'est souvent le cas, d'un moment à l'autre, le passage ne s'est fait pas par la rupture complète mais dans une continuation partielle. D'ailleurs, pour Sébastien Charles post et hypermoderne se chevauchent : « l'oiseau de Minerve annonçait la naissance du postmoderne au moment où s'ébauchait déjà l'hypermodernisation du monde » écrit-il. Théorie que vient compléter Marc Augé qui envisage l'hypermodernité – il écrit « surmodernité » – comme le « côté face d'une pièce dont la postmodernité ne nous présente que le revers – le positif d'un négatif ».
Marc Augé, *Non-lieux*, p.42.

[23] Sébastien Charles, « De la postmodernité à l'hypermodernité », 2005-2006.

[24] Larousse.fr, « Hyper- », https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/hyper-/40980, consulté le 3 octobre 2021.

[25] Gilles Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes*, pp.54-55.

[26] Gilles Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes*, p.53.

CHAPITRE 2

S'il l'on devait le définir, on pourrait dire que l'âge hypermoderne est celui où le curseur semble avoir été placé au maximum, celui d'une modernité à profusion. Caractérisé par le développement de la logique de l'hyperconsommation – une consommation basée sur la tendance et touchant des domaines de plus en plus nombreux et variés – il est aussi marqué par celui des technologies numériques de l'information. L'association des deux, forme une « spirale techno-marchande » dans des sociétés libérales caractérisées par le mouvement, la fluidité, la flexibilité, l'hyperchangement et une exigence généralisée d'efficacité.[27] Aussi, plus encore que les notions de surmodernité ou de modernité tardive, celle d'hypermodernité est à notre sens la plus à même de porter et de traduire l'accélération du 21e siècle, avec ses excès et ses trop-pleins. Nous nous appuierons, tout au long de cette recherche, sur le concept d'hypermodernité tel qu'il a été théorisé dans les écrits de Sébastien Charles et de Gilles Lipovetsky. Ils seront complétés par des références faites à ceux d'Hartmunt Rosa, de Marc Augé ou de Zygmunt Bauman, qui, nous l'avons souligné, s'inscrivent dans la même famille de pensée. Nous emploierons le concept comme armature conceptuelle pour qualifier la situation des sociétés mondialisées au début du 21e siècle, dont celle de la Chine qui s'est acheminée vers une situation d'hypermodernité au fil des transformations que nous avons décrites dans le premier chapitre. Cela ne revient pas à dire que l'hypermodernité que l'on décèle dans ces sociétés à l'aube du nouveau millénaire prend partout les mêmes formes, mais qu'elle est une tendance commune, une résultante du système mondial qui y a été instauré. Nous n'affirmons pas non plus que chaque citoyen de ces sociétés est impacté de manière similaire par la mouvance hypermoderne, mais nous soutenons que, s'il n'en est pas un acteur, il en est tout du moins le témoin. Les paragraphes qui suivent présentent les principales caractéristiques de l'hypermodernité chinoise telle que la connait notre constellation d'artistes.

2. Au cœur de l'invention chinoise hypermoderne

[27] Gilles Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes*, p.97.

CHAPITRE 2

L'hypermodernité est le temps du trop-plein. Il n'est donc pas étonnant que Marc Augé place l'excès au centre de la définition qu'il donne du concept.[28] Cette figure de l'excès est comparable à celle de l'accélération de la théorie d'Hartmut Rosa. Pour le philosophe, l'accélération est un phénomène corrélatif à la modernité, qui prend une forme exacerbée au cours de la modernité tardive. Il le présente ainsi :

> What does it mean for society to accelerate? We all notice that events around us seem to take place faster all the time. Our computers process huge sums of information at ever more impressive velocities. What was experienced as being extraordinarily speedy just yesterday (for example, a 66 MHz word processor or an ISDN Internet connection) now seems extraordinarily slow. The shot lengths in movies, advertisements, and even documentaries have increased by a factor of at least fifty, and the speed with which speeches are delivered in parliament has risen by 50 percent since 1945. Athletes break speed records with frightening regularity. Although the velocities of trains, planes, and cars no longer appear to be increasing by much, traffic planners continue to promise abbreviated travel times. The time that elapses between an earthquake, a new disease, or a novel fashion in New Zealand and my being informed about it is getting shorter every year. Speed dating and drive-through funerals remind us that even basic life activities appear to be speeding up: fast food, fast learning, fast love. Neighbors, fashions and lifestyles, jobs and lovers, political convictions, and even religious commitments appear to change at constantly heightened rates. [29]

> Que signifie l'accélération pour une société ? Nous remarquons tous que les évènements qui nous entourent semblent se succéder toujours plus rapidement. Nos ordinateurs traitent d'énormes quantités d'informations à des rythmes toujours plus impressionnants. Ce qui un jour est perçu comme étant extraordinairement rapide (par exemple, un traitement de texte 66 MHz ou une connexion internet RNIS) paraît extraordinairement lent le lendemain. La vitesse de succession des images dans les films, dans les publicités et même dans les documentaires a été multipliée par au moins 50, et la vitesse d'élocution des discours au parlement a augmenté de 50 pour cents depuis 1945. La régularité avec laquelle les athlètes battent des records de vitesse est effrayante. Si la vitesse des trains, des avions et des voitures ne paraît plus vraiment augmenter, les planificateurs de circulation promettent sans cesse des temps de trajets abrégés. Le temps écoulé entre l'apparition d'un tremblement de terre, d'une nouvelle maladie ou d'une nouvelle tendance en Nouvelle-Zélande et le moment où j'en suis informé est un peu plus court chaque année. Le *speed-dating* et les systèmes de *drive-in* pour les funérailles nous rappellent que même les activités basiques semblent accélérer : fast food, apprentissage accéléré, amours brèves. Les voisins, les modes, les styles de vie, les emplois et les amants, les convictions politiques et

[28] L'excès touche, selon l'auteur, trois domaines principaux : l'individu, le temps et l'espace. Marc Augé, *Non-lieux*, 1992.

[29] Hartmut Rosa, William Scheuerman ed., *High-Speed Society*, 2009, p.1.

> jusqu'aux engagements religieux semblent changer à des vitesses toujours plus rapides.

Ce phénomène d'accélération qui touche tous les domaines, des modes de vie à la perception du temps et de l'espace, des évolutions technologiques à celles des convictions politiques est, pour l'auteur, une clé essentielle à la compréhension des sociétés hypermodernes du début du 21e siècle. La figure de l'excès de Marc Augé et celle de l'accélération d'Hartmut Rosa se rejoignent dans cette idée d'accélération excessive, qui opère également un rapprochement entre les théories des deux penseurs. Qu'on le nomme excès ou accélération, ce trop-plein hypermoderne est particulièrement éclairant pour comprendre la Chine du début du 21e siècle où tout semble être élevé à la puissance supérieure. Dans cette nation de tous les records, il concerne quatre domaines principaux : l'urbanisation, la consommation, l'idéologie nationaliste et les nouvelles technologies.

a. L'urbanisation de masse : entre démesure et utopie

Au cours des quatre dernières décennies, 400 millions de citoyens chinois se sont déplacés de zones rurales vers des zones urbaines. En 2015, le pays cumulait déjà plus d'une centaine de villes ayant dépassé le million d'habitants et, en 2019, sur les 42 mégapoles mondiales, 8 étaient chinoises.[30] Les estimations de la Banque Mondiale prévoient que d'ici à 2030, 70 % de la population chinoise – soit 1 milliard de personnes – sera urbaine.[31] Cette même ambition est soutenue par les politiques gouvernementales dont l'objectif est d'atteindre un taux d'urbanisation similaire. Pourtant, avant le lancement des réformes, à fin des années 1970, la Chine était un pays à la société essentiellement agraire, dont 75 % des habitants vivaient en zone rurale. Il n'existait pas de notion de propriété privée, les terres rurales étaient la propriété de coopératives tandis que les parcelles urbaines appartenaient à l'État. En 1988, un nouvel amendement ouvre la voie à la privatisation des terres et permet aux individus de faire l'acquisition d'un bail – à durée variable – qui les autorise à louer des parcelles de terrain. L'État reste le réel propriétaire des sols, mais particuliers et entreprises

[30] "Urbanisation: The great sprawl of China" *The Economist*, 24 January 2015.
[31] Worldbank.org, https://www.worldbank.org/en/country/china/publication/urban-china-toward-efficient-inclusive-sustainable-urbanization, consultée le 16 mai 2020.

peuvent y construire des immeubles commerciaux, d'habitations ou d'autres structures.[32] En parallèle, la disparition progressive du système des *danwei*, l'amélioration du niveau de vie et celui des revenus, amènent les citoyens chinois à quitter le logement fourni par leur *danwei* pour acquérir leur propre appartement ou maison. Ils sont encouragés dans cette démarche par les prix attractifs imposés par le gouvernement, par l'environnement spéculatif qui entoure le secteur de l'immobilier et incite à l'envisager comme une source d'investissement rentable, et par les publicités qui bombardent en permanence, et sans distinction, ouvriers et cols blancs, leur proposant de faire l'acquisition d'un appartement au cœur d'une résidence de luxe ou d'une maison individuelle dans un quartier résidentiel. Cette urbanisation massive du pays est à l'origine de transformations du paysage et de nouveaux phénomènes de démesure que nous allons décrire.

Transformations du paysage

Après quasiment quarante ans d'urbanisation massive, le paysage chinois est méconnaissable. L'espace urbain s'est considérablement étiré, les villes déjà existantes se sont étendues, à la fois horizontalement et verticalement, et d'autres, entièrement nouvelles, sont sorties de terre à une vitesse fulgurante. Suivant et influant à la fois les habitudes de consommation et de déplacement des citadins, la structure même du tissu urbain a également été modifiée. De nouvelles villes se sont progressivement structurées autour de quartiers inexistants auparavant. Zones résidentielles closes et grappes d'immeubles tout en hauteur, quartiers des affaires, centres commerciaux, quartiers artistiques ou encore quartiers historiques abritant une partie des sites patrimoniaux se sont organisés avec le soutien de pouvoirs locaux ou gouvernementaux désireux de sculpter ces agglomérations à l'image des grandes métropoles internationales. Au cœur de ces différents espaces, des bâtiments flambant neufs, des bijoux d'architecture signés des plus grands architectes du monde, des constructions bon marché et des temples vieux de plusieurs siècles se mêlent et offrent d'étranges perspectives rythmées par les grues et les engins de chantier. "[A] reconfiguration of the meaning of living in a cityscape characterized by the juxtaposition of ruins, rubble, and warfare amid glittering and sleek high-rise buildings, echoing a master narrative of modernity,

[32] Voir Wade Shepard, *Ghost Cities of China – The Story of Cities without People in the World's Most Populated Country*, Zed Books, London, 2015, p.13.

newness, forwardness, and progress" [une reconfiguration de la signification du quotidien dans un paysage urbain caractérisé par la juxtaposition de ruines, de gravats et de traces de luttes, au milieu d'immeubles élancés et scintillants, faisant écho aux métarécits de la modernité, de la nouveauté et du progrès] décrit le sinologue Maurizio Marinelli.[33] En Chine, il n'est pas inhabituel de passer à côté, ou de traverser des terrains vagues ou des sites de constructions lors de trajets quotidiens. Suivant la prédiction de Mao Zedong qui déclarait en 1940 qu'il n'y aurait pas de construction sans destruction, *bu bo bu li* 不破不立, l'urbanisation s'est faite dans un mélange de construction, de destruction et de reconstruction. À Shanghai, la refonte de la ville en vue de l'Exposition universelle de 2010 a mobilisé 58,58 milliards de dollars, dix années de préparation, six nouvelles lignes de métro, 4 000 taxis supplémentaires et un nouveau terminal d'aéroport. Un site de presque 6 km^2 au sud de la ville a été réquisitionné pour accueillir l'évènement, entrainant le déplacement de 18 452 foyers et la destruction de 270 usines qui ont été rasées. Une fois l'exposition close cependant, 52 des 56 pavillons ont été détruits, laissant derrière eux tout un terrain à redévelopper.[34] De même, à Beijing, le Center On Housing Rights and Eviction (COHRE) a estimé qu'environ 1,5 million de pékinois a été affecté par un projet de développement de la ville entre 2000 et 2008.[35] Bien évidemment, l'échelle de ce type de déplacement de population est plus importante lorsqu'il concerne des villes en préparation d'un évènement d'envergure mondiale, comme cela a été le cas pour les Jeux olympiques de Beijing et l'Exposition universelle de Shanghai ; l'enjeu étant alors celui de montrer l'image d'une *world class city*, une ville de classe mondiale. Mais des exemples comme celui de Datong 大同 confirment que Beijing et Shanghai sont loin d'être les seules villes à avoir été touchées par ces restructurations massives. Surnommé *Geng chaichai* 耿拆拆 [Geng le destructeur] Geng Yanbo 耿彦, maire des villes de Datong de 2008 à 2013 et de Taiyuan 太原 de 2013 à 2019, a délocalisé 30% de la population de Datong pour mener à bien son projet de restauration du centre historique de la ville.[36] Animé par l'ambition de

[33] Maurizio Marinelli, "Urban revolution and Chinese contemporary art: A total revolution of the senses", *China Information*, 1-22, 2015, p.3.
[34] Wade Shepard, Ghost Cities of China – The Story of Cities without People in the World's Most Populated Country, Zed Books, London, 2015, p.10-11.
[35] Rapport de l'institut disponible en ligne, https://issuu.com/cohre/docs/cohre_megaevents_oneworld_2008, consulté le 6 octobre 2021.
[36] Su Jiede, "In Datong, a Crumbling Legacy of China's Most Extreme Urban Makeover", *Sixth Tone*, mis en ligne le 10 octobre 2020, https://www.sixthtone.com/news/1006277/in-datong%2C-a-crumbling-legacy-of-chinas-most-extreme-urban-makeover, consulté le 3 octobre 2021.

redonner à la ville sa forme ancienne, il a fait rebâtir une muraille entière – un gigantesque mur de pierres dissimulant une armature de béton – et amassé une collection d'artefacts récoltés çà et là dans l'optique de faire la preuve de la richesse culturelle de la région. Dans un chapitre de son livre *China's Urban Revolution* consacré à la question du faux, Austin Williams cite avec amusement un guide touristique de la ville qui annonce : "We can imagine, in the future, Datong will be an ancient city" [On peut imaginer que dans le futur, Datong sera une ville antique]. [37] Une perspective qui a justifié la démolition d'une surface de 3 km^2 dans le centre historique de la ville.

Les expulsions et déplacements brutaux, compensés par des indemnisations financières loin d'être suffisantes, des pratiques qualifiées de « domicide » par la chercheuse et universitaire Qin Shao, déclenchent des tentatives de résistance et des vagues de contestations qui se traduisent notamment par la persistance sur certains sites de démolitions de maisons solitaires encore intactes. [38] Des habitations dont les propriétaires refusent de déménager et que le langage populaire a nommées *dingzihu* 钉子户, littéralement maisons clous. L'écrivain Yu Hua 余华 décrit la violence des délocalisations forcées dans un chapitre de *La Chine en dix mots* 《十个词汇中的中国》 intitulé « Révolution » *geming* 革命. Il raconte les expulsions *manu militari*, les bâtiments rasés alors que leurs propriétaires étaient sortis faire des courses et rappelle que "今天的中国，光荣的数据后面总是隐藏着危机" [dans la Chine actuelle, les chiffres glorieux cachent toujours des crises potentielles]. [39] Pourtant, la dynamique ne semble pas être sur le point de s'arrêter. Dans la deuxième moitié des années 2010, la politique de « nettoyage » urbain – d'abord mise en place à Beijing puis rapidement déployée à Shanghai, Guangzhou ou Wuhan – a entrainé la fermeture de centaines de petites échoppes, restaurants ou commerces de rue. [40] Portant le nom de « lutte contre les ouvertures illégales dans les murs », elle est dirigée contre les « constructions illégales », ces petits commerces qui ont été ouverts dans des locaux de rez-de-chaussée dont

[37] Austin Williams, *China's Urban Revolution – Understanding Chinese Eco Cities*, London, Bloomsbury Publishing, 2017, p.147.
[38] Qin Shao, *Shanghai Gone: Domicide and Defiance in a Chinese Megacity*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2013.
[39] Yu Hua 余华, *Shi ge cihui Zhong de Zhongguo* 十个词汇中的中国 [La Chine en dix mots], Pingzhuang 平装, maitian chuban 麥田出版, 2011, p.172.
[40] À ce sujet voir Helen Roxburgh, "China's radical plan to limit the populations of Beijing and Shanghai", *The Guardian*, mis en ligne le 19 mars 2018, https://www.theguardian.com/cities/2018/mar/19/plan-big-city-disease-populations-fall-beijing-shanghai, consulté le 10 août 2021.

les murs ont été percés de vitrines ouvertes sur la rue. Plusieurs raisons ont été avancées pour justifier la démarche : la volonté de sécuriser les bâtiments dont la stabilité pourrait être fragilisée par ces ouvertures ; le lissage et l'embellissement de l'espace urbain ou encore le maintien de la population en-dessous d'un certain seuil. Il est en réalité bien plus probable que, sous couvert de ces différentes justifications, ce soient les travailleurs migrants qui soient visés par cette campagne d'épuration et qu'ils soient les premiers sacrifiés pour atteindre les objectifs de densité et d'harmonie urbaines visés par le gouvernement.[41]

Les citoyens nés à l'époque des réformes ont grandi au cœur d'un cycle de destruction, construction et reconstruction qui paraît n'avoir jamais de fin. Un paysage mouvant et incertain qui évolue au rythme des caprices des campagnes locales et nationales qui, sous prétexte du développement urbain, peuvent faire raser un quartier entier du jour au lendemain. Ce sentiment d'incertitude est parmi les sujets qui ont inspiré à Xu Zhen la performance *Temporary Expansion* (2006). Pour cette performance, il occupe l'espace privé de connaissances et d'inconnus en signant avec eux un contrat de location qui l'autorise à louer un espace de leur domicile dans lequel il dépose des objets pendant une période donnée. Nous le verrons bientôt, la série *Unregistered City* de Jiang Pengyi prend pour sujet les ruines de l'urbanisation qui sont mises en scène dans les photographies de l'artiste. Quant au sentiment d'instabilité qui résulte de cette « fièvre du changement perpétuel » – nous empruntons ici l'expression de Bruce Bégout –, il est au cœur des œuvres de Yang Yongliang qui parcourt les villes son appareil photo à la main et capture des moments dont il est difficile de dire s'ils sont en cours de construction ou bien de destruction.[42] L'urbanisation de masse a engendré de nouvelles réalités. Elle a forcé des milliers de citoyens qui vivaient de leur terre à partir et tenter leur chance dans des villes surpeuplées mais d'où le sentiment de solitude n'est pourtant pas absent. Impactés par la mobilité nouvelle des populations, les liens familiaux ont été modifiés. Souvent, il ne reste dans les villages que ceux qui sont trop vieux ou bien trop jeunes pour partir en ville.

[41] « De fait, beaucoup de gens pensent actuellement que cette "opération de nettoyage" exprimerait la volonté de la municipalité de Pékin de chasser de son centre les basses couches de sa population, pour la rendre moins dense. » voir Xing Tai, « Pékin fait fermer les échoppes de bric et de broc », *Courrier International*, mis en ligne le 5 décembre 2017, https://www.courrierinternational.com/article/chine-pekin-fait-fermer-les-echoppes-de-bric-et-de-broc, consulté le 10 août 2021.

[42] Bruce Bégout, *Zéropolis*, Paris, Éditions Allia, 2002, p.21.

CHAPITRE 2

Utopie et démesure

Au fil des années, le mode de vie urbain s'est imposé en Chine comme un modèle de modernité et de civilisation. Hyun Bang Shin rappelle à ce sujet que l'exposition universelle de 2010 à Shanghai était intitulée en anglais « Better City, Better Life » [Meilleure ville, meilleure vie]. Dans cette langue, le slogan suggère qu'une amélioration des villes permet une amélioration des conditions de vie pour leurs habitants. Toutefois, la même expression porte une connotation bien différente dans sa version chinoise.

> In Chinese, the slogan reads 'Chengshi, rang shenghuo geng meihao,' which can be literally translated as 'City makes life happier.' The emphasis was no longer on a 'better city' but on the 'city' itself. Constructing "urbanization as a political and ideological project", the Chinese Party State was sending out a clear signal to its domestic population that an urban way of living was the way forward for the nation.[43]

> En chinois, le slogan est « *Chengshi rang shenghuo geng meihao* » qui peut être traduit par « La ville rend la vie plus belle ». L'accent n'est plus mis sur une « meilleure ville » mais sur la « ville » elle-même. En érigeant l'urbanisation comme projet politique et idéologique, le Parti-État chinois envoyait un message clair à sa population, le mode de vie urbain est le meilleur moyen pour la nation de progresser.

La construction des villes se trouve en effet empreinte d'un mélange d'idéologie et d'utopie. Zhou Rong le décrit dans un article consacré à l'utopie urbaine, expliquant que :

> [s]ince the late 1970s and the widespread collapse of communist beliefs in China, the government has been eager to produce a system of new ideals – a utopian city myth – to reinforce its rule. Utopian cities bring new hope and faith to the common people. In fact, the utopian city has become the collective Chinese dream in the past 15 years.[44]

> depuis la fin des années 1970 et l'effondrement généralisé des croyances communistes en Chine, le gouvernement s'est montré enclin à produire un système de nouveaux idéaux – un mythe de la ville utopique – dans le but de renforcer son régime. Les villes utopiques apportent un espoir et une foi nouvelle au peuple. En réalité, la ville utopique est devenue depuis 15 ans le Rêve chinois collectif.

[43] Hyun Bang Shin, "Urbanization in China", *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, 2nd edition, Volume 24, 2015, pp.973-980.
[44] Zhou Rong, "Leaving Utopia China" in "New Urban China", *Architectural Design*, vol. 78, No. 5, September/October 2008, p.37.

D'une utopie modelée par le gouvernement, le mythe de la ville moderne ambitionne à investir l'imaginaire collectif. Dans de nombreuses villes, il est matérialisé par la création d'espaces d'exposition dédiés à la planification urbaine dans lesquels on peut observer des maquettes ou des reproductions numériques de villes entières, des "visual orgy of utopian futures" [orgies visuelles de futurs utopiques] telles que Zhou Rong les qualifie.[45] Censées être à l'image de la ville qu'elles représentent, elles peinent pourtant à être en phase avec leur modèle qui évolue plus rapidement que les mises à jour qui leur sont apportées. Leur ambition et leur aspect irréel sont égalés, et souvent dépassés, par la réalité qui ne cesse de changer. En évoluant, les villes chinoises prennent peu à peu la forme de *slick-cities*, des villes lisses et purifiées "which [are] at the same time a miracle and a mirage" [qui sont à la fois un miracle et un mirage].[46] Ce paradoxe trouve de fréquentes incarnations en Chine dans des phénomènes de démesure architecturale, dont nous citerons deux exemples.

Le premier concerne la ville de Chengdu 成都 qui concentre à elle seule une myriade de réalisations aussi utopiques que contradictoires. En 1998, Chengdu comptait 4,2 millions d'habitants, un chiffre qui est passé à 8,8 en 2019 et qui devrait atteindre 10 millions en 2026. Pour gérer cette croissance, les autorités locales ont choisi d'axer la planification urbaine sur l'environnement, imaginant faire de la ville un gigantesque parc, *gongyuan chengshi* 公园城市, une « ville-parc » telle que l'a baptisée Xi Jinping. Sorte de ville modèle, Chengdu est parmi les plus technologiquement avancées du pays. En 2050, il est prévu qu'elle bénéficie du plus grand réseau piéton et cycliste du monde, le Tianfu Greenway *Tianfu lüdao* 天府绿道 qui devrait alors atteindre 16 900 km, reliant tous les parcs et zones protégés entre eux. L'utopie ne s'arrête pas là. "Municipalities all across China are doubling down and building newer versions of themselves" [Partout à travers la Chine, les municipalités se dédoublent et construisent des nouvelles versions d'elles-mêmes] explique Wade Shepard, Chengdu ne fait pas exception.[47] Le projet "Chengdu Future Science and Technology City" *Chengdu weilai keji cheng* 成都未来科技城 a été annoncé début 2021. Cette ville du futur doit être construite en périphérie de la Chengdu actuelle. Derrière cet immense projet, deux cabinets d'architecture, le Office for Metropolitan Architecture (OMA) et Gerkan, Marg & Partners (GMP), ont imaginé

[45] Zhou Rong, "Leaving Utopia China", p.37.
[46] Zhou Rong, "Leaving Utopia China", p.37.
[47] Wade Shepard, *Ghost Cities of China*, p.39.

une ville verte de laquelle les voitures seront absentes, et dont l'architecture, conçue en lien avec le paysage, devra faire naître un environnement dynamique propice à l'éducation et source d'idées inspirantes.[48] Cette grande métamorphose de Chengdu correspond à la volonté gouvernementale, exprimée depuis le début des années 2010, de rendre les villes habitables, un développement soucieux de l'harmonie des habitants entre eux aussi bien qu'avec leur environnement.

Au cœur de cette ville futuriste et reconnue à l'international comme étant un modèle de développement vert et durable, trône le New Century Global Center (NCGC) *Xin shiji huanqiu zhongxin* 新世纪环球中心. Originellement créé pour accueillir l'édition 2013 du Global Forum de FORTUNE qui réunit chaque année 500 grandes entreprises mondiales, il est actuellement considéré comme étant le plus vaste bâtiment du monde. Le complexe, réparti sur 1 760 000 m^2 s'étend sur 87 hectares et est constitué d'un parc aquatique de 250 000 m^2, d'un centre commercial de 300 000 m^2, d'une plage artificielle à l'horizon de laquelle se déploie un écran géant qui diffuse l'image d'un soleil couchant ou celles de paysages paradisiaques, de 1000 chambres d'hôtel, d'un quartier des affaires, d'une salle de théâtre, d'une église, d'un bateau pirate, et de dizaines de restaurants et salles de cinéma. Ce gigantesque complexe développé par le groupe Entertainment and Travel Group appartenant au milliardaire Deng Hong a été conçu pour privilégier et maximiser les expériences. "[The center] was created to be less about material consumption and more about experiences. The Center is a place to meet friends, go to video arcades, see a movie, eat, swim, skate, and sing karaoke." [Le centre a été créé pour être axé sur l'expérience plus que sur la consommation. Le centre est en endroit où aller avec des amis, aller dans des salles de jeux vidéo, voir un film, manger, nager, faire du skate et chanter au karaoke.][49] La page Baidu du NCGC en fait la description suivante "建成后成为成都市的娱乐天堂，购物天堂，休闲天堂和美食天堂"

[48] Voir Lily Kuo, "Inside Chengdu: can China's megacity version of the garden city work?", *The Guardian*, 4 février 2019, https://www.theguardian.com/cities/2019/feb/04/if-we-have-to-leave-we-leave-the-downside-of-life-in-chinas-park-city, consulté le 10 mai 2022. ;
Oma.com, "Chengdu Future Science and Technology City Launch Area Masterplan and Architecture Design", https://www.oma.com/projects/chengdu-future-science-and-technology-city-launch-area-masterplan-and-architecture-design, consulté le 10 mai 2022. ;
Jacqui Palumbo, "New 'future city' to rise in southwest China", *CNN*, 10 février 2021, https://edition.cnn.com/style/article/chengdu-future-city-design-competition-masterplan/index.html, consulté le 10 mai 2022.

[49] Marie Genevieve Cyr, "China: Hyper-Consumerism, Abstract Identity", *Cuaderno de Economia*, No.78, 2018.

[Une fois la construction terminée, il deviendra le paradis du divertissement, le paradis du shopping, le paradis des loisirs et le paradis de la gastronomie de Chengdu].[50] Promis à devenir un véritable paradis terrestre, ce miracle de démesure architecturale et capitaliste répond pleinement à la description de l'utopie urbaine que propose Zhou Rong qui la décrit comme étant une utopie touristique, une image utopique et superficielle de divertissement rapidement consommé.[51] "The contemporary Chinese city is spectacular in the literal sense of the word; it is meant to dazzle and awe, and to do so both internally and to a larger world audience" [La ville chinoise contemporaine est spectaculaire au sens littéral du mot ; elle est faite pour éblouir et fasciner une audience locale et internationale] écrit Thomas Campanella.[52] Si les villes chinoises sont en effet spectaculaires, l'exemple de Chengdu est la preuve que ce spectacle n'est pas dénué de paradoxes.

La Chine des années 2000 et 2010 a également vu se développer des *sicheng* 死城, des villes fantômes ou *ghost cities*. Dans un ouvrage consacré à ce phénomène, Wade Shepard en donne la définition suivante :

> The general working definition for a ghost city in China is a new development that is running at severe undercapacity, a place with drastically fewer people and businesses than there is available space for.[53]
>
> Les villes fantômes en Chine sont communément définies comme des nouveaux complexes urbains qui tournent en sous-régime, des lieux qui comptent une population et des entreprises bien moindres que ce que l'espace disponible pourrait permettre.

Trop rapidement sortis de terre, ce sont des quartiers ou des villes entières qui restent vides, inhabités, des mois voire des années durant. Parmi les exemples évoqués par l'auteur, 安亭 Anting, qu'il surnomme la ville allemande, est située en périphérie de Shanghai. Designée en 2001 par le cabinet allemand Albert Speer & Partner, elle a tout d'une ville allemande moderne – des nuances de rouge et de vert sur les façades des immeubles jusqu'aux statues

[50] Baike.baidu.com, "xin shiji huangqiu zhongxin 新世纪环球中心" [Centre mondial du nouveau siècle], https://baike.baidu.com/item/%E6%96%B0%E4%B8%96%E7%BA%AA%E7%8E%AF%E7%90%83%E4%B8%AD%E5%BF%83/6205215?fr=aladdin, consulté le 10 août 2021.
[51] Zhou Rong, "Leaving Utopia China", p.37.
[52] Thomas J. Campanella, *The Concrete Dragon – China's Urban Revolution and What It Means to the World*, New York, Princeton Architectural Press, 2008, p.289.
[53] Wade Shepard, *Ghost Cities of China – The Story of Cities without People in the World's Most Populated Country*, Zed Books, London, 2015, p.40.

de Johann Wolfgang von Goethe et de Friedrich Schiller dressées sur une petite place. Le projet initial devait se déployer sur 50 km^2, mais les constructions se sont arrêtées bien avant que ça ne soit le cas. Un quartier prévu pour 50 000 habitants est tout de même sorti de terre avec toutes les installations pour les accueillir : commerces, parcs, places, immeubles d'habitations et de bureaux, et même une église. Cependant, en 2011, lorsque le quotidien allemand *Der Spiegel* lui consacre un article, les planificateurs urbains estiment que seul un cinquième des habitations est occupé. Cinq ans après que les premiers habitants ont emménagé, l'article constate que "construction materials and rubble are still piled up in front of the large shopping center, which is virtually empty" [du matériel de construction et des gravats sont toujours entassés devant l'imposant centre commercial, qui est quasiment vide].[54] Le phénomène des *ghost cities* contraste avec la saturation physique et conceptuelle de projets de développement urbain du type de celui qui transforme encore Chengdu. Ces villes vides sont pourtant une conséquence inévitable de la politique d'urbanisation chinoise. Elles représentent une phase de développement entre le moment de la construction et celui où la ville ou le quartier prennent effectivement vie. "Rome wasn't built in a day; neither are new cities in China" [Rome ne s'est pas construite en un jour ; les nouvelles villes de Chine non plus], conclut finalement Wade Shepard ajoutant que si ces espaces paraissent habitables il ne le sont en réalité pas encore.[55] Entre le mirage urbain et la maquette à grande échelle, les *ghost cities*, tout comme les réalisations utopiques de Chengdu, modifient la perception du temps et de l'espace. Elles constituent des espaces paradoxaux qui abolissent la limite entre fiction et réalité.

> Tantôt la ville se joue tellement de ses propres mirages qu'elle les tient comme à distance d'elle avec une sorte d'ironie tragique ; ces derniers, si perfectionnés et réalistes soient-ils, ne peuvent rivaliser avec sa propre puissance hallucinatoire, c'est alors le prestige même des artifices qui se trouve dénoncé presque malgré lui.[56]

[54] Xifan Yang, "A ghost town in the heart of China", *Der Spigel*, 12 octobre 2011, https://www.spiegel.de/international/world/management-disaster-a-german-ghost-town-in-the-heart-of-china-a-791392.html, consulté le 8 octobre 2021.
[55] Wade Shepard, *Ghost Cities of China,* p.200.
[56] Bruce Bégout, *Zéropolis*, p.22.

Cette analyse, qu'écrit Bruce Bégout à propos de Las Vegas, résonne particulièrement avec les espaces urbains qui ont été créés en Chine. C'est précisément ce type d'ambivalence qui nous intéressera dans les œuvres de notre constellation d'artistes.

b. Société de l'hyper-consommation

En passant de la consommation de masse à l'excès de l'hyperconsommation, la logique de consommation s'est étendue aux domaines les plus divers. Avec elle, ce sont le culte de la nouveauté permanente, le système de la mode et de la tendance qui se sont établis comme règles et comme système d'organisation à de nombreuses échelles. En Chine à la fin des années 1940, l'expression 三大件 *san da jian*, « les trois grands produits », désignait les trois produits considérés comme étant à la fois essentiels et à la pointe de la tendance ; tout en restant inaccessibles à la plupart des citoyens. Ils étaient à l'époque constitués d'une montre, une bicyclette et une machine à coudre. Au fil des décennies, les *san da jian* ont évolué au rythme des modes et des tendances qui se sont succédé.

> Consumerism continually expanded–alongside production–in the form of new desires. The Big Three of the 1980s became some combination of TVs, washing machines, electric fans, and portable cassette players. By the 1990s, people desired stereos, mobile phones, microwave ovens, refrigerators, and personal computers. And now the upwardly mobile dream of cars, apartments, leisure travel, and other more expensive things. And, of course, the growing consumption of these consumer goods have become a crucial aspect not only of consumerism but also new rounds of economic growth in China.[57]

> Au même titre que la production, le consumérisme s'est étendu continuellement, prenant la forme de désirs nouveaux. Les « trois grands produits » des années 1980 sont devenus une combinaison de TV, de machine à laver le linge, de ventilateurs et de baladeurs cassettes. Dans les années 1990, les gens étaient conquis par les chaines stéréo, les téléphones portables, les fours micro-ondes, les réfrigérateurs, et les ordinateurs. Et maintenant, le rêve ascendant des voitures, des appartements, des voyages et d'autres choses coûteuses. Et bien entendu, la consommation croissante de ces produits est devenue un aspect crucial du consumérisme mais également d'un nouveau cycle de croissance économique en Chine.

[57] Karl Gerth, "Consumerism in contemporary China" in Tanweer Akram, Salim Rashid (eds), *Faith, Finance and Economy*, London, Palgrave Macmillan, 2020, p.83.

Au cours des quatre dernières décennies, les étalages chinois – que l'on parcourra notamment dans le *Supermarket* (2007) de Xu Zhen ou dans les tableaux de Tamen – se sont colorés des centaines de milliers de produits désormais accessibles, ils se sont parés de l'éclat du luxe, d'un attrait nouveau pour les marques, et se sont imprégnés du pouvoir de l'immédiateté – celle des *fast food*, des centres commerciaux construits par dizaines, ou du commerce en ligne qui placent tout à portée de main ou de clic.

Entre 2000 et 2012, le PIB par habitant en Chine a atteint 6 100 dollars (environ 38 000 yuan), faisant du pays une nation à revenu intermédiaire.[58] Alors qu'il n'existait pas de classe moyenne avant les années 1990, en 2000, 5 millions de foyers gagnent entre 11 500 et 43 000 dollars par an et en 2016, ils sont 225 millions de potentiels consommateurs.[59] « Le monde de la consommation paraît chaque jour s'immiscer dans nos vies et modifier nos rapports aux objets et aux êtres » écrit Sébastien Charles.[60] La mise en place d'une économie de marché et l'apparition d'une société de consommation en Chine ont bouleversé les modes et habitudes de consommation de ces individus, et introduit autant de besoins et d'envies inédits que de nouveaux produits. Ces changements se sont mis en place à l'articulation de trois domaines véhiculant des discours et images propres mais qui ont enveloppé les citoyens-consommateurs avec un objectif commun : l'incitation à l'hyper-consommation.

L'injonction gouvernementale à la consommation

Comme le présente Alison Hulme dans l'introduction de *The Changing Landscape of China's Consumerism*, au fil des années 1980 le discours gouvernemental a ajouté à l'injonction de s'enrichir afin de venir en aide à la nation, un encouragement à profiter des ressources acquises, et donc à consommer.[61] L'argument mis en avant, l'amélioration du niveau de vie de la population, est en accord avec la conception gouvernementale qui sépare les droits de l'Homme entre droits économiques d'un côté, et libertés individuelles de l'autre ; les premiers devant avoir la primeur sur les secondes. Avec l'appui de justifications idéologiques de ce type, la hausse de la consommation domestique s'est progressivement

[58] Selon les critères établis par la Banque Mondiale en 2011.
[59] "China's middle class: 225m reasons for China's leaders to worry", *The Economist*, 9 July 2016.
[60] Sébastien Charles, « L'Individualisme paradoxal », in Gilles Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Éditions Grasset, 2004, p.33.
[61] Alison Hulme (ed.), *The Changing Landscape of China's Consumerism*, Oxford, Chandos Publishing, 2014, p.XXIII.

placée en première ligne des objectifs visés par les réformes gouvernementales et plans quinquennaux successifs. “Since the start of industrialization in China in the late nineteenth century, high stakes have continually justified a much greater state role in managing consumption and consumerism, a realm of activity often thought to be about personal choice.” [Depuis le début de l'industrialisation en Chine à la fin du 19e siècle, des enjeux importants ont continuellement justifié le rôle grandissant joué par l'État dans la gestion de la consommation et du consumérisme, un domaine dont on pourrait penser qu'il relève de choix personnels.][62]

En 2001, le dixième plan quinquennal, qui couvre les années 2001 à 2005, insiste sur l'importance de l'amélioration des conditions de vie de la population et sur la nécessité de faire croitre la demande et la consommation intérieures dans des secteurs tels que le tourisme, l'éducation, l'automobile ou encore l'immobilier.[63]

> Raising the people's living standards in both urban and rural areas is the basic goal of our economic development and a crucial factor for expanding domestic demand and stimulating sustained economic growth. We must give priority to raising the people's living standards.[64]
>
> Le premier objectif de notre développement économique est d'augmenter le niveau de vie des citoyens dans les zones urbaines comme dans les zones rurales, il s'agit également d'un facteur crucial pour accroître la demande domestique et stimuler une croissance économique soutenue. Nous devons donner la priorité à la hausse du niveau de vie des citoyens.

En mai 2012, au lendemain de la crise qui a secoué l'économie mondiale, la dynamisation du marché domestique est à nouveau présentée comme le moyen d'assurer le maintien de la croissance économique du pays. “The biggest potential (of our economy) lies in the domestic demand” [Le plus grand potentiel (de notre économie) réside dans la demande intérieure], déclare le vice-premier ministre Li Keqiang.[65] L'augmentation des salaires, la création d'emplois, la construction de logements abordables ou encore la réforme du système de

[62] Karl Gerth, “Consumerism in contemporary China”, p.82.
[63] Npc.gov.cn, “Report on the Outline of the Tenth Five-Year Plan for National Economic and Social Development”, mis en ligne le 3 mars 2021, http://www.npc.gov.cn/zgrdw/englishnpc/Special_11_5/2010-03/03/content_1690620.htm, consulté le 10 août 2021.
[64] “Npc.gov.cn, “Report on the Outline of the Tenth Five-Year Plan for National Economic and Social Development”, mis en ligne le 3 mars 2021, http://www.npc.gov.cn/zgrdw/englishnpc/Special_11_5/2010-03/03/content_1690620.htm, consulté le 10 août 2021.
[65] Zhenghua Wang, “Expand domestic market demand”, *China Daily*, 5 mai 2012, http://www.chinadaily.com.cn/bizchina/2012-05/23/content_15958238.htm, consulté le 10 août 2021.

sécurité sociale font partie des mesures gouvernementales mises en place en vue d'une élévation du niveau de vie et, par ricochet, d'une hausse de la consommation des ménages. D'autres moyens sont également employés. Dès 1999, en plus des vacances qui accompagnent la Fête du Printemps, deux semaines de congés supplémentaires sont instaurées par le gouvernement, l'une autour du 1er mai et la seconde au moment de la fête Nationale en octobre. Ces deux *Golden Week* sont créées spécifiquement dans le but d'encourager la consommation de citoyens qui en profitent pour voyager, pour se divertir, pour faire du shopping ou pour se rendre dans leur famille.[66] Elles sont accompagnées de campagnes vigoureuses d'incitation à l'achat visant aussi bien les zones urbaines que les régions rurales. Ainsi, après la crise économique de 2008, le gouvernement a par exemple proposé diverses subventions et déductions fiscales cherchant à encourager l'achat d'appareils ménagers et de voitures.

En 2013, la Chine devient le plus gros marché en ligne au monde, devant les États-Unis. "About 80% of adults in China's biggest cities already shop online" [Environ 80% des adultes citadins font déjà du shopping en ligne] annonce en 2017 un article de *The Economist* consacré au commerce en ligne, précisant que les estimations prévoient l'arrivée de nouveaux consommateurs connectés dans les villes de taille plus réduite et dans les villages.[67] Afin de s'orienter dans ce sens, les entreprises de vente en ligne Alibaba et JD.com lancent dans les années 2010 des campagnes d'éducation numérique à destination des zones rurales. Dans cette démarche, elles bénéficient du soutien du gouvernement qui prévoit que la consommation en ligne compense le ralentissement d'autres secteurs de l'économie chinoise. Le plan gouvernemental « Internet Plus » *hulian wang +* 互联网+ cherche notamment à booster la croissance économique en intégrant les technologies numériques à l'industrie et

[66] À la fin de la campagne, les chiffres du ministère, qu'il faut peut-être nuancer, annoncent tout de même un total de 230 millions d'appareils vendus, principalement des téléviseurs, des réfrigirateurs, des radiateurs et des machines à laver.
Voir Jiabao Li, "Senior official calls for policy to increase domestic demand", *China Daily*, 8 mars 2012, https://www.chinadaily.com.cn/business/2012-03/08/content_15958132.htm, consulté le 10 août 2021.

[67] "China: The everywhere stores", *The Economist*, 28 October 2017.

au commerce.[68] Alors, en 2014 par exemple, le ministère de l'Agriculture s'associe avec JD.com dans une campagne qui invite et initie les agriculteurs au shopping en ligne.[69]

Le modèle économique qui se met en place est un modèle de croissance axé sur la consommation dans lequel l'économie chinoise n'est plus portée par des apports financiers gouvernementaux et ses exportations mais par la consommation domestique ; consommation et urbanisation sont d'ailleurs intimement liées pour atteindre cet objectif, l'urbanisation devant stimuler la consommation domestique.

"宁愿坐在宝马里哭,也不愿坐在自行车上笑"[70]

Une consommation encouragée par l'État, relayée par les médias et nourrie, comme nous le verrons ensuite, par un marketing redoutable, a facilité et accéléré la formation d'imaginaires collectifs qui associent réussite personnelle et sociale à pouvoir d'achat et possession de biens. Alison Hulme le souligne, dans la Chine des réformes, l'image de ce qui constitue une « belle vie » évolue et s'éloigne rapidement de celle de l'imaginaire maoïste qui dépeignait un paysan entouré de sa famille nombreuse et épargné de toute préoccupation ; l'État pourvoyant à l'essentiel de ses besoins. Elle devient de plus en plus proportionnelle au pouvoir d'achat.[71] Geremie Barmé explique que ceux qui ont « réussi » s'adonnent à ce qu'il appelle du « lifestyle shopping ».[72] Un shopping symbolique que l'on voit par exemple illustré dans le film Go Lala Go, *Du Lala Shengzhi ji* 《杜拉拉升职记》 dont l'héroïne Lala, une jeune trentenaire nouvellement promue, apprend à arborer des tenues et accessoires en accord

[68] "The 'Internet Plus' action plan seeks to drive economic growth by integration of internet technologies with manufacturing and business. The term "Plus" is a reference to the internet as an enabler of new developments and higher efficiency" [Le plan d'action "Internet Plus" cherche à stimuler la croissance économique en intégrant les technologies d'internet à l'industrie et au commerce. Le terme "Plus" fait référence à l'internet en tant que vecteur de développement et d'efficacité.]
Winston Ma, *China's Mobile Economy–Opportunities in the Largest and Fastest Information Consumption Boom*, West Sussex, John Wiley & Sons, 2017, p.11.

[69] Voir Winston Ma, *China's Mobile Economy–Opportunities in the Largest and Fastest Information Consumption Boom*, West Sussex, John Wiley & Sons, 2017, p.115.

[70] [Je préfèrerais pleurer à l'arrière d'une BMW plutôt que sourire à l'arrière d'un vélo.] Citation d'une participante à l'émission de téléréalité *Fei cheng wu rao* 非诚勿扰.

[71] Alison Hulme (ed.), *The Changing Landscape of China's Consumerism*, p.XXIII.

[72] Geremie R. Barmé, *In the Red – On Contemporary Chinese Culture*, New York, Columbia University Press, 1999, p.240.

avec son nouveau statut.[73] La consommation, encouragée par le gouvernement comme un moyen de faire prospérer l'économie du pays et de le mener sur la voie de la Renaissance tant attendue, se teinte évidemment de matérialisme et d'individualisme. Dans l'article "In pursuit of status: the rising consumerism of China's middle class" l'universitaire Xin Wang présente les résultats d'une étude menée auprès de plus de 200 foyers pékinois appartenant à la classe moyenne chinoise.[74] Son article décrit effectivement des individus "primarily concerned with their careers and personal wealth and show a strong inclination towards a materialistic lifestyle" [principalement concernés par leur carrière et richesse personnelle, et montrant un fort penchant matérialiste].[75] Cela s'exprime par exemple par un goût pour le luxe qui séduit en Chine aussi bien les hommes que les femmes, et dont les ventes augmentent considérablement d'année en année, plus que n'importe quel autre type de produit.[76] "After decades of deprivation and conformism, Chinese consumers regard expensive consumer goods as trophies of success" [Après des décennies de privation et de conformisme, les consommateurs chinois voient les produits onéreux comme des preuves de succès] rapporte encore un article de *The Economist*.[77] Cette vision correspond aux résultats de la recherche de Xin Wang qui s'intéresse justement à la manière dont les consommateurs de la classe moyenne manifestent ce statut à travers la consommation et l'acquisition de marchandises et produits culturels. Il explique que

> China's middle-class consumers often view the purchase of brand name commodities as a manifestation of their economic and social status. A large number of these newly rich consumers use their material affluence to impress their friends,

[73] Ce film sorti en 2010 fait le lien entre le statut social et économique et la mode et les tenues vestimentaires. À chaque nouvelle promotion, Lala achète des chaussures aux talons un peu plus hauts et une phrase apparait à l'écran indiquant son nouveau statut et son salaire. Ses habitudes de consommation ainsi que ses goûts changent à mesure que son salaire augmente.

[74] En 2005, l'universitaire Xin Wang a mené une étude sur les habitudes de consommation de 216 foyers pékinois. Son article publié dans l'ouvrage *The Changing Landscape of China's Consumerism* fait le bilan des conclusions tirées d'une série d'entretiens menés avec ces différents foyers et des questionnaires qui leur ont été distribués. L'auteur rappelle que, si la classe moyenne chinoise est une tranche importante de la société qui englobe une grande diversité de professions, elle est tout de même principalement composée d'hommes d'affaires, de cadres intermédiaires et de propriétaires d'entreprises – les fameux cols blancs. Il précise tout de même qu'elle inclue également des employés du gouvernement ainsi que les intellectuels : professeurs d'université, écrivains et artistes. Le résultat de son étude décrit une tranche importante de la société chinoise bénéficiant d'un niveau d'éducation relativement élevé et profitant d'un niveau de vie aisé.
Xin Wang, "In pursuit of status: the rising consumerism of China's middle class", in Alison Hulme (ed.), *The Changing Landscape of China's Consumerism*, Oxford, Chandos Publishing, 2014.

[75] Xin Wang, "In pursuit of status: the rising consumerism of China's middle class", p.6.

[76] "China's luxury boom: The Middle Blingdom", *The Economist*, 19 February 2011.

[77] "Consumer goods: The mystery of the Chinese consumer", *The Economist*, 9 July 2011.

> family, and colleagues as well as to distinguish themselves from lower-income groups. Studies have also noted that luxury brands and products have become symbols of financial success.[78]
>
> Les consommateurs de la classe moyenne chinoise voient souvent l'achat d'un produit de marque comme l'expression de leurs statuts économique et social. Un grand nombre de consommateurs nouveaux riches use de son aisance matérielle pour impressionner ses amis, sa famille et ses collègues, et pour se distinguer des groupes aux revenus moins importants. Des études montrent également que les marques et produits de luxe sont devenus des symboles de succès financier.

La célèbre déclaration d'une participante à *Fei cheng wu rao* 非诚勿扰, une émission de téléréalité dont le concept se rapproche de celui du Bachelor, est un exemple de cet état de fait.[79] Alors que son prétendant lui demande si elle accepterait de faire un tour de bicyclette avec lui, elle lui répond qu'elle préfèrerait pleurer à l'arrière d'une BMW plutôt que sourire à l'arrière d'un vélo, "宁愿坐在宝马里哭,也不愿坐在自行车上笑 ". Cette anecdote n'est pas sans rappeler celle que raconte Chen Hangfeng. "Once, I saw a three to four-year kid, barely old enough to talk, and his mom was pointing at cars saying 'This is an Audi. This is a Benz. A Benz is better than an Audi, you have to remember this.'" [Un jour j'ai vu en enfant de trois ou quatre ans, tout juste assez grand pour parler, et sa mère montrait des voitures en lui disant : « Ça c'est une Audi. Ça c'est une Benz. Une Benz est mieux qu'une Audi, tu ne dois pas l'oublier.][80]

Comme tous les individus hypermodernes, les citoyens chinois évoluent dans un gigantesque hypermarché des modes de vie en constant renouvellement. Alors, les entreprises de conseil en stratégie telles que Bain ou Mc Kinsey surveillent de très près les évolutions des habitudes des consommateurs chinois – dont les dépenses ont représenté 31 % de la consommation mondiale des ménages entre 2010 et 2017.[81] Depuis quelques années, leurs études montrent des tendances similaires. Les produits liés au bien-être, entre autres

---

[78] Xin Wang, "In pursuit of status: the rising consumerism of China's middle class", p.17.

[79] *Fei cheng wu rao*, que l'on pourrait traduire par « Pas sérieux s'abstenir » est une émission de Jiangsu TV diffusée depuis 2010 et destinée à provoquer des rencontres amoureuses.

[80] Cité dans Rebecca Catching, "Logomania – Contemporary patterns" Biaozhi ye fengkuang–dangdai tu'an 标志也疯狂–当代图案 in [Catalogue d'exposition] *Daily Prosperity: Installation by Chen Hanfeng Xinxinxiangrong：Chen Hangfeng geren zhuangzhi zuopin zhan* 欣欣向荣：陈航峰个人装置作品展 , Shanghai, Art Labour Gallery, 2008, p.15.

[81] Mckinsey.com, "China Consumer Report 2021", mis en ligne le 18 décembre 2019, https://www.mckinsey.com/featured-insights/china/china-consumer-report-2020-the-many-faces-of-the-chinese-consumer, consulté le 10 octobre 2021.

les produits de beauté, les objets de luxe ou à la pointe de la technologie séduisent de plus en plus les acheteurs, qui prêtent une attention beaucoup plus grande à la qualité de ce qu'ils achètent et à l'impact de ces produits sur leur santé. Les consommateurs qui en ont les moyens se dirigent vers des produits de consommation courante de meilleure qualité et des produits dédiés au soin et à la santé, cela tout particulièrement après les différents scandales sanitaires qui ont ponctué les années 2000.[82] "In a recent survey, the top complaint by Chinese consumers was poor food safety and the next biggest grouse was shoddy health care" [Dans un sondage récent, la principale plainte exprimée par les consommateurs chinois concerne le manque de sécurité alimentaire et le second grief est tourné vers la couverture médicale] rapporte encore *The Economist*.[83] Les ventes de maquillage ont augmenté de 15 % en 2015, celles des produits liés au soin de la peau de 13 % et les marques qui promeuvent un mode de vie sain fleurissent. Le yoga et le running ont le vent en poupe, de même que les cosmétiques coréens, les produits sans exhausteurs de goût et les boissons fonctionnelles. Comme l'a remarqué Alison Hulme, cette tendance se reflète entre autres dans les habitudes des lecteurs chinois. En témoigne le succès du bestseller de Yu Dan 于丹, 《于丹论语心得》 [*Le bonheur selon Confucius*] vendu en Chine à près de 10 millions d'exemplaires, tout comme ceux d'autres livres consacrés à des thématiques similaires.[84] Pour les parents dont la situation financière le permet, l'éducation de leur enfant unique est également un foyer de dépense conséquent. Ils investissent pour le futur de leur progéniture en finançant des écoles privées et des cours et activités extra-scolaires, parfois au prix de sacrifices importants. "[O]nly-child parents of both boys and girls suffer from what I call 'the university complex', whereby they are preoccupied with getting the child into a university, preferably a prestigious one" [les parents d'enfants uniques, que ce soit de garçons ou de filles, souffrent de ce que j'appelle le « complexe de l'université », qui leur donne le souci de faire entrer leur enfant dans une université, préférablement prestigieuse] explique Liu Fengshu.[85] Tous leurs espoirs reposent sur les épaules de ces petits empereurs et impératrices chinois qui ont, dès le plus jeune âge,

[82] Les années 2000 et 2010 sont ponctuées d'une série de scandales sanitaires et alimentaires tels que le lait en poudre à la mélamine, le coca-cola au chlore, les pastèques explosives ou les 16 000 cadavres de porcs échoués dans la rivière Huangpu.

[83] "Chinese consumers: From noodles to poodles", *The Economist*, 2 July 2016.

[84] Alison Hulme (ed.), *The Changing Landscape of China's Consumerism*, p.6.
Professeur à la Beijing Normal University, Yu Dan s'est fait connaître en donnant des cours sur Confucius diffusés à la télévision.

[85] Fengshu Liu, *Urban Youth in China: Modernity, the Internet and the Self*, New York, Routledge, 2011, p.61.

un emploi du temps bien rempli, entre les cours de musique, de sport et ceux de langues étrangères.

Ces nouvelles habitudes d'hyperconsommation sont intimement liées à la quête de bien-être, une consommation hédoniste d'individus soucieux de leur bonheur personnel. Elles traduisent un recentrement sur soi, le développement de ce que Sébastien Charles qualifie d'« idéologie individualiste hédoniste ».[86]

L'ère des « vies marketées »

Décrivant l'environnement dans lequel évoluent les XXRL, Barbara Pollock évoque le déluge quotidien de marques habituel pour ces artistes qui ont grandi dans des villes "where the presence of Starbucks, McDonalds, and KFC were taken for granted" [où la présence de Starbucks, McDonalds et KFC est considérée normale].[87] En effet, ceux qui ont déjà parcouru les ruelles ou les grandes artères des zones urbaines chinoises gardent certainement en mémoire le souvenir des logos de ces enseignes de restauration imprimés partout, omniprésents. L'entreprise Yum! – qui détient KFC et Pizza Hut – est la première à s'être implantée sur le sol chinois, en 1987. Elle est suivie par McDonalds qui arrive en 1990, et en 2020, il y a environ 2 700 restaurants de la marque en Chine, 4 200 enseignes Starbucks et déjà plus de 1 000 restaurants Burger King – alors que la chaîne ne s'est implantée dans le pays qu'en 2005.[88] L'installation de ces diverses filiales a provoqué ce qu'un journaliste de *The Economist* qualifie de "battle for the modern Chinese stomach" [bataille pour l'estomac chinois moderne].[89] De même que ces chaines de restauration rapide, ce sont des dizaines de marques et entreprises qui se sont battues, et se battent encore, pour séduire les nouveaux

[86] Sébastien Charles, « L'Individualisme paradoxal », p.24.
[87] Barbara Pollack, *Brand New Art From China: A generation on the rise*, London/New York, IB Tauris, 2018, p.69.
[88] Voir "Fast food in China: Here comes a whopper", *The Economist*, 25 october 2008.
Shuiyu Jing, "Rapid growth on Burger King's mainland menu", *China Daily*, 2 janvier 2019, https://www.chinadaily.com.cn/a/201901/02/WS5c2c0b4aa310d91214051f86.html, consulté le 10 octobre 2021.
Joseph Pisani, "McDonald's plans to nearly double restaurants in China", USA Today, https://eu.usatoday.com/story/money/2017/08/08/mcdonalds-plans-nearly-double-restaurants-china/548184001/, consulté le 10 octobre 2021.
Starbucks.com.cn, https://www.starbucks.com.cn/en/about/, consulté le 10 octobre 2021.
[89] "Fast food in China: Here comes a whopper", *The Economist*, 25 october 2008.

consommateurs chinois. Considérée comme un instrument du capitalisme sous le régime maoïste, la publicité est réhabilitée et réapparait sur le sol chinois en 1979.[90] Désormais, "advertising had to be considered a 'form of knowledge' (*xuewen*), capable of promoting commercial exchanges and improving business management" [la publicité devait être considérée comme une forme de « savoir » (*xuewen*), capable de promouvoir les échanges commerciaux et d'améliorer la gestion d'affaire].[91] Dans les années 1980 et 1990 "to be 'targeted' favorably by advertisers was a new, and generally welcome, experience" [être le cœur de cible de publicitaires était une expérience nouvelle et souvent accueillie favorablement] explique Gérémy Barmé, rappelant que les citoyens avaient pour habitude d'être la cible de campagnes bien différentes.[92] Il précise tout de même que "[i]nstead of living in a constant state of tension created by revolutionary agitprop, the consumer comes to live 'inside a perpetual marketing event,' to be a permanent participant in what has been called the 'advertised life'" [au lieu de vivre dans un état constant de tension dû à l'agitprop révolutionnaire, le consommateur vit « au cœur d'un évènement marketing perpétuel », il est un membre permanent de ce qui a été qualifié de « vie marketée »].[93] Une fois encore, les chiffres sont éloquents : dès 2013, la Chine devient le second marché publicitaire mondial, abritant 377 800 agences de publicités. Avec une hausse annuelle des revenus de 30%, l'industrie publicitaire est l'un des secteurs les plus dynamiques du pays.[94] Jusqu'au début des années 2010, la télévision, qui attire 1,17 milliards de spectateurs quotidiens, est le médium publicitaire principal, devant les publicités imprimées ou affichées.[95] Ainsi en 2011, 63 % des dépenses publicitaires en Chine concernent des spots télévisés.[96] L'arrivée d'internet puis celle des téléphones mobiles bouleverse aussi bien les usages publicitaires que les habitudes et les modes de consommation.

Comme ailleurs dans le monde, internet devient rapidement un espace de consommation incontournable. Mais le boom du commerce en ligne chinois demeure sans

[90] Giovana Puppin, "Advertising and China: How does a love/hate relationship work?, in *The Changing Landscape of China's Consumerism*, Oxford, Chandos Publishing, 2014, p.182.
[91] Giovana Puppin, "Advertising and China: How does a love/hate relationship work?, p.183.
[92] Geremie R. Barmé, *In the Red*, p.238.
[93] Geremie R. Barmé, *In the Red*, p.238.
[94] Giovana Puppin, "Advertising and China: How does a love/hate relationship work?, p.185.
[95] Pour un détail des supports publicitaires en fonction des marques et du public visé voir Jing Wang, *Brand New China–Advertissing, Media and Commercial Culture*, London / Cambridge, Harvard University Press, 2008.
[96] "Television: China's got viewers", *The Economist*, 20 November 2010.

équivalent, tant en termes de vitesse que d'ampleur. Ma Yun 马云, dit Jack Ma, fonde Alibaba, l'équivalent chinois d'Amazon, en 1999. Dix ans plus tard, il lance le premier 11.11 Singles' Day Festival, une journée promotionnelle, sorte de Black Friday, dédiée, à l'origine, à la célébration des célibataires. En quelques années le festival devient l'évènement qui génère le plus de ventes au monde, une véritable orgie consumériste annuelle qui fait dépenser des millions en quelques heures seulement, à coup de prix cassés et de promotions exceptionnelles.[97] En 2015, la population chinoise compte 688 millions d'internautes parmi lesquels 620 millions surfent sur le web depuis leur smartphone. "The development of China's mobile economy is one of the most important trends that will reshape the future of business, technology and society both in China and the world" [Le développement de l'économie mobile chinoise fait partie des tendances majeures qui vont sculpter l'avenir commercial, technologique et sociétal de la Chine et du monde] écrit Winston Ma.[98]

> As more and more people use their mobile devices to chat with their social network, to find and share information, and to have fun anywhere and anytime, a new context of creating, delivering, and marketing content […] is emerging.[99]
>
> Alors que de plus en plus de personnes utilisent leurs appareils mobiles pour discuter avec leur réseau social et partager des informations, pour se divertir n'importe où et n'importe quand, un nouveau cadre de création, de distribution et de contenu marketing […] est en train d'émerger.

En effet, avec l'arrivée des téléphones mobiles, la délimitation se floute entre les espaces de consommation et les autres espaces de la vie, tout particulièrement entre les différents types d'activités numériques, entre consommation et divertissement. S'inspirant du gala télévisé qui accompagne chaque année le passage du nouvel an chinois, Alibaba organise en 2015 une soirée de célébration du lancement du Singles's Day.[100] Ce Double-11 Night Carnival se déroule en grandes pompes dans le Cube d'eau de Beijing avec la participation des acteurs américains Daniel Craig et Kevin Spacey, se lamentant depuis la Maison Blanche de ne pas être en mesure de profiter des formidables réductions du Singles's Day. La soirée est diffusée à la

[97] À l'image du Black Friday, la journée s'est exportée au fil des années. Pour une présentation de l'évènement en France voir Singledayfrance.com, https://singledayfrance.com/#presentation, consulté le 10 octobre 2021.
[98] Winston Ma, *China's Mobile Economy*, p.XII.
[99] Winston Ma, *China's Mobile Economy*, p.1.
[100] Si le Singles' Day est un jour de fête pour les consommateurs chinois, c'est un jour de concurrence féroce pour les acteurs du e-commerce. En 2015, JD.com, le principal rival d'Alibaba s'est associé avec Tencent et a organisé un concours de chant avec la participation de chanteurs et de stars de cinéma célèbres, qui a été diffusé en même temps que la soirée spéciale d'Alibaba.
Winston Ma, *China's Mobile Economy,* p.9

télévision et en streaming sur le site de Youku Tudou – plateforme alors nouvellement acquise par Alibaba. L'association du géant du commerce et de celui du streaming vidéo n'est pas anodine. Dorénavant, si un utilisateur apprécie la tenue portée par une personnalité publique ou par un acteur de la vidéo qu'il est en train de regarder sur Youku Tudou, il trouve un lien qui le redirige directement sur le site marchand qui la vend. De même, WeChat – l'application de messagerie mobile la plus utilisée en Chine avec 963 millions d'utilisateurs mensuels – permet de faire des achats sur JD.com, le concurrent d'Alibaba, directement dans l'application.[101] Peu à peu, c'est tout un écosystème qui se développe autour de WeChat qui permet non seulement d'envoyer des messages et d'effectuer des transactions financières mais également de jouer à des jeux, de réserver un taxi ou un restaurant, de scanner un QR code, le tout sans jamais quitter l'interface de l'application. "'We will know you as well as you know yourself,' says Zhang Chen, JD's chief technology officer. 'The most important thing is not meeting the demand but creating the demand' says Alibaba's Mr Zhang." [« Nous vous connaitrons aussi bien que vous vous connaissez » dit Zhang Chen, le directeur du service technique de JD. « Le plus important n'est pas de satisfaire la demande mais de la créer » déclare M. Zhang de Alibaba.][102] Alors, que ce soit par Tencent ou par Alibaba, les données des utilisateurs sont collectées et utilisées à des fins commerciales. En Chine, le e-commerce prospère grâce aux sites dédiés à la vente en ligne mais également en s'appuyant sur d'autres plateformes – réseaux sociaux et applications mobiles diverses. La publicité s'est déplacée en ligne, les marques profitant de ces nouvelles plateformes pour établir leur présence numérique. Afin de séduire de nouveaux consommateurs, les plus jeunes notamment, elles profitent également des célébrités du web, influenceurs et livestreamers. Le phénomène des influenceurs a pris une telle ampleur qu'on leur a donné un nom, les *wanghong* 网红. Leurs vidéos courtes et virales, diffusées uniquement sur les réseaux sociaux abordent de manière

[101] Alibaba et WeChat ont chacun développé un système de paiement digital – Alipay et WeChat Pay – qui permet non seulement aux utilisateurs de faire du shopping en ligne, mais également de payer des factures, de régler l'addition d'un restaurant, la note d'un supermarché ou de transférer de l'argent à un ami ou un membre de la famille. Alipay, un système de paiement digital créé en 2014. En 2017 il était utilisé par 520 millions de personnes, non seulement pour faire du shopping en ligne, sur des sites comme Alibaba, Taobao ou Tmall, mais également pour payer des factures, régler l'addition d'un restaurant, la note d'un supermarché ou pour transférer de l'argent à un ami ou un membre de la famille. L'application WeChat a intégré un système de paiement similaire, WeChat Pay qui a fait une percée au moment de la Fête du Printemps de 2014. À cette occasion, l'application a donné la possibilité à ses utilisateurs d'envoyer des enveloppes rouges virtuelles à leurs familles et amis.

[102] "China: The everywhere stores", *The Economist*, 28 October 2017.

drôle et légère des aspects de la vie quotidienne. Au milieu, se glissent des produits que des millions d'abonnés brûleront d'envie d'acquérir. L'humoriste Jiang Yilei 姜逸磊, connue sous le pseudonyme de Papi Jiang est suivie par plus de 32 millions d'abonnés qui regardent ses vidéos satiriques faisant le portrait du quotidien des *balinghou* 八零后, les chinois nés dans les années 1980.[103] Ces nouveaux consommateurs sont non seulement à l'aise avec le shopping en ligne et sur leur smartphone, mais les réseaux sociaux et les influenceurs exercent une influence considérable sur leur choix en matière de consommation.[104]

À la fin des années 1990, Geremie Barmé, dont le concept de « vie marketée » prend aujourd'hui tout son sens, lançait déjà un avertissement

> Whereas people as viewers, consumers, and citizens may to an extent become critical agents of these very clichés and repetitions, jaded by the info-blitz and content […] this does not necessarily free them from the enmeshing power of the images and the narratives behind them.[105]
>
> Si, en tant que spectateurs, consommateurs et citoyens les individus peuvent devenir des agents critiques de ces mêmes clichés et répétitions, fatigués du bombardement d'informations et de contenus, […] cela ne veut pas dire qu'ils se libéreront du pouvoir des images et des récits qu'elles contiennent.

"The PRC provides particularly striking evidence of how consumerism dominates the contemporary world" [La RPC fournit des preuves particulièrement frappantes de la façon dont le consumérisme domine le monde contemporain] conclut Karl Gerth.[106] Les efforts colossaux déployés par l'État chinois pour rattraper les grandes puissances économiques mondiales ont eu des effets positifs et négatifs. S'ils ont permis à des centaines de millions de citoyens de sortir de la pauvreté, ils ont également façonné une société dirigée par les valeurs du consumérisme qui sont si prégnantes en Chine qu'elles concurrencent tout autre type d'idéologie, y compris celle du Parti avec laquelle elles sont cependant entremêlées.

c. Nationalisme et « solution » chinoise

[103] Voir sa page Weibo : Weibo.com, https://weibo.com/xiaopapi?is_all=1, consulté le 22 mai 2021.
[104] Winston Ma, *China's Mobile Economy*, p.18.
[105] Geremie R. Barmé, *In the Red*, p.252.
[106] Karl Gerth, "Consumerism in contemporary China", p.79.

Nous faisions précédemment référence à Sébastien Charles et à sa liste des quatre tendances modernes qui se sont trouvées amplifiées par l'hypermodernité : « la libération et la valorisation de l'individu », celle de « la démocratie comme seul système politique viable », la « promotion du marché comme système économique régulateur » et « le développement technoscientifique conçu comme panacée au labeur difficile des êtres humains ». Parmi ces quatre tendances, la deuxième, « la démocratie comme seul système politique viable », ne s'applique pas directement au contexte chinois, dans lequel les autorités ne font pas la promotion d'un système démocratique mais celle d'un modèle de développement donnant la primeur à la croissance économique du pays. Contrairement aux prédictions de nombreux observateurs occidentaux, persuadés que le régime chinois finirait tôt ou tard par emprunter un chemin démocratique, l'invention chinoise s'est faite sans démocratie. L'emphase a été mise sur une voie alternative de développement : la solution chinoise, basée sur un contrôle socio-politique fort garantissant la croissance économique du pays. Loin d'être en contradiction avec la notion d'hypermodernité telle que nous l'avons présentée jusqu'ici, l'avènement de ce socialisme aux caractéristiques chinoises entre en réalité en résonnance avec l'observation de Gilles Lipovetsky qui prédisait l'avènement de formes inédites de conflits, de nationalismes et de démocraties.

> Sous les appels à la préservation des identités nationales ou religieuses, s'agencent des tyrannies d'un nouveau genre, des combinaisons de démocratie et d'ethnicité, de modernisation frustrée et de « fondamentalisme » conquérant que Fareed Zakaria, nomme à juste titre des « démocraties illibérales ».[107]

L'idéologie nationale : de l'école à la maison

Nous avons commencé à l'évoquer, s'appuyant sur un patriotisme déjà existant, les gouvernements et présidences successives ont peu à peu élaboré et construit un discours idéologique autour d'un nationalisme vigoureux. Suivant la définition que donne Peter Hays Gries du terme, nous définirons l'identité nationale comme la part de représentation de soi d'un individu qui est liée à sa nation ainsi que les valeurs et sentiments associés à l'appartenance à cette communauté nationale. Quant au nationalisme, l'auteur le présente ainsi : "any behavior designed to restore, maintain, or advance public image of that national

[107] Gilles Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes*, p.91.

community" [tout comportement destiné à restaurer, maintenir ou promouvoir l'image de cette communauté nationale].[108] L'idéologie nationale chinoise se cristallise autour d'un récit fondateur et unificateur qui met en avant la continuité historique d'une nation à l'histoire cinq fois millénaire, et fait des citoyens chinois des Han 汉, lointains descendants de l'empereur Qin Shi Huang 秦始皇.[109] Elle est basée sur le mythe de la renaissance d'une Chine éternelle dont la grandeur a été altérée par un siècle d'humiliations et dont il est nécessaire de restaurer la puissance et la prospérité.

Se faufilant jusque dans les moindres recoins de la société, l'idéologie nationale infuse aussi bien les médias qu'internet, la culture ou bien l'éducation.

> In contemporary China, the central government actively promotes the nation-state as the primary source of emotional transference and personal identification. In making the nation the paramount reality the state hopes to subsume alternative, potentially competing forms of identity under the umbrella of nationalism. The Chinese state has demonstrated a willingness to use severe negative sanctions on those who challenge its authority in an effort to buttress national unity at the expense of ethnic identity.[110]
>
> Dans la Chine contemporaine, le gouvernement central promeut activement l'État-nation en tant que principale source de transfert émotionnel et d'identification personnelle. En faisant de la nation la réalité primordiale, l'État espère subsumer des formes d'identité alternatives et potentiellement concurrentes sous l'égide du nationalisme. L'État chinois a démontré sa volonté d'utiliser des sanctions négatives sévères contre ceux qui contestent son autorité dans le but de renforcer l'unité nationale au détriment de l'identité ethnique.

Depuis la campagne d'éducation au patriotisme lancée dans les années 1990 en réaction aux manifestations de Tiananmen, l'éducation patriotique est obligatoire pour tous les élèves

[108] Peter Hays Gries, *China's New Nationalism – Pride, politics and diplomacy*, London, University of California Press, 2004, p.9.
L'opinion la plus répandue quant à l'origine de ce nouveau nationalisme chinois estime qu'il est à envisager comme un outil du Parti, visant à légitimer et maintenir son pouvoir. Peter Hays Gries cite à ce sujet Thomas Christensen qui écrit : "Since the Chinese Communist Party is no longer communist, it must be even more Chinese." [Puisque le Parti Communiste Chinois n'est plus communiste, il doit être encore plus chinois.] L'auteur appelle toutefois à nuancer cette position, rappelant que le nationalisme chinois n'existe pas de manière isolée, de même qu'il ne s'est pas construit de façon exogène. Il évolue en même temps que les relations de la Chine avec les autres nations du monde et est également modelé par la manière dont il est reçu, perçu et approprié par la population chinoise. Voir Peter Hays Gries, *China's New Nationalism*, p.18.

[109] Premier empereur de Chine, Qin Shi Huang est connu pour avoir unifié l'empire et fondé la dynastie Qin 秦朝 (221 - 206 av. n. è.). La dynastie suivante, celle des Han 汉朝 (206 av. n. è. – 206 de n. è.) est celle qui a donné son nom à l'ethnie chinoise principale.

[110] Kam Louie (ed.), *The Cambridge Companion to Modern Chinese Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, p.91.

chinois. De l'école primaire à l'université, ils cumulent chacun un millier d'heures d'enseignement qui incluent, entre autres, les pensées politiques de Mao Zedong, les théories économiques de Deng Xiaoping et la théorie des trois représentations de Jiang Zemin ; un moyen pour le Parti de s'assurer la loyauté de ces futurs citoyens chinois. Le *guoqing jiaoyu* 国情教育, l'éducation nationale, se situe au cœur de cette campagne et s'attache à démontrer que la condition unique de la Chine est incompatible avec l'adoption de la démocratie libérale occidentale, tandis que le système national de Parti unique permet le maintien de la stabilité politique, indispensable à la croissance économique rapide du pays. **"**The dominant historical narrative was that the Communists liberated China after a century of humiliation at the hands of foreign powers" [Le récit historique dominant est celui de la libération de la Chine par le communisme après un siècle d'humiliation aux mains des pouvoirs étrangers] témoigne un jeune homme interrogé par Alec Ash.[111] Les enfants chinois baignent dans cette idéologie patriotique de l'*aiguo zhuyi* 爱国主义 jusque dans leur temps libre. Suivant le principe de propagande d'éducation à travers le divertissement, entre 2004 et 2008 les autorités ont sponsorisé la création d'une centaine de jeux en ligne dans le but de renforcer l'éducation morale et civique des jeunes chinois.[112] Elles ont, par exemple, encouragé la production de jeux vidéo puisant dans « les traditions glorieuses de la civilisation chinoise », de manière à renforcer le sentiment d'identité nationale chez les plus jeunes. Les futurs développeurs sont également à bonne école : "[a]t the Tianjin Game Academy (youxi xueyuan), the first lessons were on national pride, patriotism, and ethics" [à l'Académie de Jeux de Tianjin, les premiers cours concernent la fierté nationale, le patriotisme et l'éthique].[113] Les efforts semblent payer puisque, comme l'a remarqué Peter Hays Gries, dès le début des années 2000, la notion de « nous le peuple » a progressivement été remplacée dans l'imaginaire collectif par celle de « nous les chinois », faisant du nationalisme un facteur capital de la cohésion sociale.[114]

Outil du travail d'orientation de l'opinion, les médias sont un relais essentiel de la propagande du régime. L'encadrement et la mise en scène de l'actualité sont permanents.

[111] Alec Ash, *Wish Lanterns – Young Lives in China*, London, Picador, 2016, p.20.
[112] D'après le SAPP (State Administration of Press and Publication) le but de ce soutien était de renforcer l'éducation morale et éthique et de cultiver des habitudes de consommation saines chez les jeunes.
[113] Paul Clark, *Youth Culture in China – From Red Guards to Netizens*, New York, Cambridge University Press, 2012, p.165.
[114] Peter Hays Gries, *China's New Nationalism*, p.35.

Sous Xi Jinping, le contrôle est total. Le président connaît les journalistes et leur rend régulièrement visite pour leur rappeler qu'ils sont avant tout la voix de la Chine et celle du Parti. Des instructions quotidiennes leur sont données ; aucun sujet ne peut être abordé sans l'aval du Parti qui surveille de près presse écrite, radio et télévision et contrôle directement les principaux médias chinois. En 2007, Hu Jintao parlait déjà de l'établissement d'une culture numérique aux caractéristiques chinoises, le contrôle d'internet et celui des réseaux sociaux s'est resserré sous la présidence de Xi Jinping. Ce dernier aspire à la construction d'un cyberespace sain et propre. Pour cela, le bureau de la propagande n'hésite pas à infuser l'internet chinois de ses discours, tout en employant les réseaux qui ne sont pas accessibles en Chine – Facebook et Twitter par exemple – afin de diffuser la propagande chinoise en-dehors des frontières du pays. Hu Xijin 胡锡进, rédacteur en chef du Global Times *Huanqiu shibao* 环球时报, est ainsi connu pour traiter des sujets de l'actualité internationale à travers un prisme unique : démontrer la supériorité du système chinois.[115] Porte-voix de la ligne du parti, il peut être lu et écouté en Chine comme à l'étranger, sur Weibo, Twitter ou YouTube.

Il est globalement impossible d'échapper aux slogans, aux bannières, aux affiches du Parti. En 1996 déjà, Geremie Barmé se souvient de l'établissement du Bureau de propagande de construction d'une civilisation spirituelle *jingshen wenming jianshe bangongshi* 精神文明建设办公室 qui a marqué le début de l'introduction d'outils marketing dans la propagande étatique.

> [T]he party launched its latest "spiritual civilization" offensive, which featured moralizing slogans exhorting people throughout the country to comply with road rules and to speak politely, huge computer-enhanced images, neon slogan boards, and advertising displays were erected throughout Beijing and provincial cities to help deliver the message.[116]

> Le Parti a lancé sa dernière offensive de « civilisation spirituelle », qui présentait des slogans moralisateurs encourageant les citoyens à travers le pays à se plier aux règles de circulations et à s'exprimer poliment, d'immenses images retouchées numériquement, des slogans éclairés de néons et des panneaux publicitaires furent érigés dans Beijing et dans les villes provinciales pour délivrer le message.

[115] Créé en 1993, le Global Times est un tabloïd quotidien paraissant en chinois et en anglais et suivant la ligne éditoriale du PCC. Voir le site internet en anglais https://www.globaltimes.cn/ et le site internet en chinois https://www.huanqiu.com/ .
[116] Geremie R. Barmé, *In the Red,* p.244.

Depuis, le Parti infuse ses systèmes de communication de marketing commercial et de culture publicitaire, et diffuse des images en apparence inoffensives qui s'appuient sur un système de représentations issu de la culture populaire. Ainsi, et comme le concluait le sinologue : "the ideological promotion of the party continues to stake a competitive claim on the public's attention and continues to shape psychocultural norms" [la promotion idéologique du Parti monopolise toujours une part non négligeable de l'attention du public et continue à modeler les normes psycho-culturelles].[117]

"奔梦路在脚下"*: De la solution chinoise au « Rêve chinois »*[118]

Dès les années 1980, le CCP fait la distinction entre propagande intérieure et extérieure. Au fur et à mesure de l'implication de la Chine à l'international, l'attention accordée à l'image du pays à l'étranger prend de l'importance et la propagande qui était principalement défensive devient toujours plus assertive.[119] La propagande extérieure est centrée sur différents objectifs : transmettre le récit de la Chine, faire la publicité de la politique du gouvernement, promouvoir la culture chinoise, contrer et démentir ce qui est perçu comme de la propagande étrangère hostile, défendre l'unité de la Chine – et donc s'opposer au velléités d'indépendance Taiwanaises par exemple – ou encore diffuser l'idée d'un nouvel ordre mondial multipolaire – au sein duquel la Chine jouerait tout de même un rôle majeur. L'idée de la Chine comme « puissance responsable » *fu zeren daguo* 负责任大国 émerge sous la présidence de Jiang Zemin. Depuis ce premier concept, le consensus de Beijing *Beijing gongshi* 北京共, le modèle de développement chinois *Zhongguo moshi* 中国模, ou la voie chinoise *Zhongguo daolu* 中国道路 sont parmi les formules qui décrivent la solution chinoise *Zhongguo fang'an* 中国方案 telle qu'elle est promue par les autorités.[120] Il s'agit d'un

[117] Geremie R. Barmé, *In the Red*, p.251.
[118] [Le chemin vers le rêve est sous vos pieds] Exemple de slogan de la campagne d'affichage du « Rêve chinois ».
[119] Au sujet de la propagande extérieure voir : Shambaugh, David. "China's Propaganda System: Institutions, Processes and Efficacy." *The China Journal*, no. 57, 2007, pp. 25–58, www.jstor.org/stable/20066240, consulté le 9 août 2021. et Louisa Lim et Julia Bergin, "Inside China's audacious global propaganda campaign", *The Guardian*, 7 décembre 2018, https://www.theguardian.com/news/2018/dec/07/china-plan-for-global-media-dominance-propaganda-xi-jinping, consulté le 9 août 2021.
[120] Arif Dirlik fait partie des chercheurs qui ont remis en cause l'utilisation des termes de « modèle » ou de « solution » pour désigner le développement chinois, leur préférant ceux de « paradigme » ou d'« exemple ». Il explique que ce qui est présenté comme un « modèle » n'est autre qu'une variante d'un mode de développement néo-autoritaire. Le « modèle » ne serait donc qu'un exemple possible. Le sinologue ajoute, par ailleurs, qu'il paraît difficile de parler de « modèle » tant que des solutions aux problèmes qui découlent

modèle alternatif à la démocratie occidentale basé sur l'idée que droits de l'Homme et fonctionnement démocratique ne sont pas nécessairement la clé de voûte de la croissance économique. Les dirigeants chinois proposent au reste du monde – tout particulièrement aux pays d'Afrique et d'Amérique du Sud – un modèle enviable, solide et compétitif garantissant une autonomie de développement, une croissance économique rapide, un développement technologique innovant, une industrie fonctionnant sur l'exportation et une réduction de la pauvreté. Plus activement encore que ses prédécesseurs, Xi Jinping se fait le messager et le promoteur du récit chinois et de la solution chinoise. Entre 2013 et 2018, il a visité près de cinquante pays sur l'ensemble des continents. Pourtant, les chercheurs qui se sont posé la question de l'applicabilité du modèle ne peuvent que souligner les écueils et les dérives du « modèle » chinois – inégalités de développement, questions environnementales ou contrôle grandissant de la population.[121] Ce décalage entre la projection idéologique et la réalité est omniprésent dans les œuvres que nous analyserons plus loin, et constitue une thématique majeure du chapitre 5 de cette thèse.

C'est également à cette époque que le président introduit le concept de « Rêve chinois ».

> 经过鸦片战争川以来 170 多年的持续奋斗，中华民族伟大复兴展现出光明的前景。现在，我们比历史上任何时期都更接近中华民族伟大复兴的目标，比历史上任何时期郁更有信心、有能力实现这个目标。【•••】每个人都有理想和追求，都有自己的梦想。现在，大家都在讨论中国梦，我以为，实现中华民族伟大复兴，就是中华民族近代以来最伟大的梦想。这个梦想，凝聚了几代中国人的凤愿，体现了中华民族和中国人民的整体利益，是每一个中华儿女的共同期盼。[122]

> Après une lutte de plus de cent soixante-dix ans à la suite de la guerre de l'opium, le grand renouveau de la nation chinoise laisse enfin entrevoir un avenir radieux. Nous sommes plus proches de ce but et plus confiants et capables de l'atteindre qu'à n'importe quel autre moment de l'histoire. […] Tout le monde a un idéal, une ambition, chacun a son propre rêve. Tout le monde parle maintenant du « Rêve chinois ». Selon moi, atteindre la renaissance de la nation chinoise est le plus grand

directement du développement n'auront pas été trouvées, d'autant qu'il s'agit des mêmes types de problèmes qu'ailleurs dans le monde – inégalités, problèmes environnementaux ou conflits ethniques. Le « modèle » que nous présentons dans cette recherche n'est autre que celui qui est mis en avant par les autorités chinoises. Il ne s'agit pas ici de promouvoir l'applicabilité d'un système dont nous connaissons bien évidemment les limites. Voir Arif Dirlik, "The idea of a 'Chinese model': A critical discussion", *China Information*, 26 (3), 2012.

[121] Voir par exemple Alvin So, "The Chinese model of development: Characteristics, interpretations, implications", *Perspectives on Global Development and Technology*, 2014.

[122] Xi Jinping 习近平, *Xi Jinping tan zhigui li zheng* 习近平谈治国理政, Beijing 北京, Waiwen chubanshe 外文出版社, 2014, p.35.

> rêve du peuple chinois depuis l'avènement des temps modernes. Ce rêve incarne l'espoir de générations de chinois, est l'expression de l'intérêt commun de la nation et du peuple chinois, et le souhait partagé par l'ensemble des fils et des filles de la nation chinoise.

Ce rêve, qui est présenté comme étant celui de tout citoyen chinois, repose sur la satisfaction de vivre dans un pays ayant retrouvé la place qui est la sienne dans le monde, et imagine une société exempte de conflit ou d'inégalité et garantissant à chacun un confort matériel, un système de santé performant, un système éducatif formant à l'innovation scientifique et technologique, des opportunités pour tous et un environnement sain. En d'autres termes, "[t]he dream is to transform China into a rich and powerful country (qiangguo) revitalizing the nation and enhancing the well-being and wealth of the people (minshen)" [Le rêve est de transformer la Chine en un pays riche et puissant (qiangguo) revitalisant la nation et améliorant le bien-être et la richesse du peuple (minshen)].[123] Pour que le rêve devienne réalité "the role of the people will simply have been to keep on believing in their dreams and in the grand plans of the Communist Party of China. As long as they have kept the faith over the years, then they will see all those dreams come true" [le rôle du peuple aura simplement été celui de continuer à croire en leurs rêves et en les grands desseins du Parti Communiste de Chine. S'il garde la foi au fil des années, alors il verra tous ses rêves se réaliser].[124] Ce « rêve » leur donne de l'espoir quant à l'avenir en fournissant un récit et une trajectoire à suivre.

Le nouvel essor chinois s'appuie sur des textes, des idées et valeurs du passé utilisés par les dirigeants qui se les approprient et les mettent au service d'une légitimation de leur pouvoir – et de celui du Parti. Les « vertus traditionnelles de la nation chinoise » *zhonghua minzu de chuantong meide* 中华民族的传统美德, méritent à leurs yeux d'être glorifiées, développées et portées en avant. Ces appuis cherchent également à combler le vide idéologique laissé par la clôture de la période maoïste et par la répression sévère qui a mis fin aux manifestations de Tiananmen, un manque que les valeurs individualistes et matérialistes d'une société consumériste ne peuvent être en mesure de compenser. La quête d'harmonie qui est à la base de la société harmonieuse de Hu Jintao appartient à la pensée confucéenne.

[123] Maria Adele Carrai, "Chinese Political Nostalgia and Xi Jinping's Dream of Great Rejuvenation", *International Journal of Asian Studies*, 2020.
[124] Kerry Brown, *The World According to Xi – Everything You Need to Know About the New China*, London / New York, I.B.Tauris & Co, 2018, p.125.

Les « Huit honneurs et huit disgrâces » *ba rong ba chi* 八荣八耻 qui soutiennent cette campagne sont basés sur la même pensée. La société de petite prospérité *xiaokang shehui* 小康社会 évoquée par Deng Xiaoping et reprise par Xi Jinping est également tirée du *Traité des rites*, un des canons du confucianisme. Xi Jinping, plus encore que ses prédécesseurs, se réfère sans cesse aux enseignements de Confucius, qui sont instrumentalisés dans ses discours au même titre que les citations de Karl Marx et de Lao Zi 老子 (6e – 5e siècles av. n. è.) et les références à Han Fei 韩非 (vers 279 av. n. è. – 232 av. n. è.).[125] L'idéologie prend appui sur ces références au passé jusqu'à risquer de faire passer un message exactement contraire à ce qui était escompté.

> [T]he Chinese state today still attempts to nationalize, recuperate and package the practices, objects and texts of the past as instruments and evidence of its own present-day legitimacy, while on the contrary such practices and objects show today's China to be very young and very disconnected from the past.[126]
>
> Aujourd'hui encore, l'État chinois tente de nationaliser, récupérer et enrober les pratiques, objets et textes du passé afin de donner la preuve de sa propre légitimité, alors même que ces pratiques et objets montrent que la Chine est encore très « jeune » et déconnectée du passé.

C'est ce que souligne Gregory B Lee, donnant l'exemple des fouilles archéologiques que le pouvoir utilise afin de prouver l'ancienneté de la civilisation chinoise alors même que des études scientifiques réalisées sur le terrain mettent l'illusion d'une pureté ethnique Han en danger.

Alors, les temporalités se mélangent. La temporalité présente coexiste avec des bribes d'un passé sans cesse revisité. Gilles Lipovetsky l'avait annoncé, l'hypermoderne qui « réaménage et recycle sans cesse le passé » est marqué par

> […] le retour en force de coordonnées traditionnelles, d'exigences ethnico-religieuses s'appuyant sur des patrimoines symboliques de très longues durées et d'origines diverses. Ce sont toutes les mémoires, tous les univers de sens, tous les imaginaires collectifs faisant référence au passé qui peuvent être convoqués et

[125] En s'emparant de l'héritage confucéen, les dirigeants chinois rompent avec la tendance politique qui était celle de la modernité. Précisons également que les années 2000 ont connu un engouement populaire pour le communisme. Si son existence n'est pas avérée, Lao Zi est considéré comme le fondateur du taoïsme. Penseur et philosophe, Han Fei était notamment le conseiller de l'empereur Qin Shi Huang.

[126] Gregory B. Lee, *China Imagined – From European Fantasy to Spectacular Power*, London, Hurst & Company, 2018, p.106.

> réemployés en vue de la construction des identités et de l'accomplissement personnel des individus.[127]

Cet extrait semble avoir été écrit pour décrire la Chine hypermoderne, à la différence près que « les mémoires, les univers de sens et les imaginaires collectifs faisant référence au passé » n'y sont pas convoqués pour servir l'accomplissement individuel mais la prospérité du Parti. Les conséquences sont en revanche similaires : « non plus la destruction du passé mais sa réintégration, sa reformulation » au service de l'invention chinoise.[128] « La Chine de Xi est celle qui assume un passé grandiose et se projette dans un avenir non moins radieux » écrit François Bougon.[129] Alors, pour 2049, le centième anniversaire du Parti, le président prophétise une nation au premier rang mondial, un pays socialiste moderne, prospère, puissant, civilisé et harmonieux. Ce qui est particulier à la Chine, est que le temps présent s'appuie sur des références à un passé convoqué et revisité pour construire une temporalité future modelée et imaginée par les dirigeants, et à laquelle les citoyens doivent s'adapter. La campagne d'affichage organisée pour promouvoir le « Rêve chinois » est un exemple particulièrement frappant de ce mélange de temporalités. Sur les affiches qui ont été placardées à travers le pays à partir de 2013, se mêlent différents éléments. Pour construire cette campagne, le Parti a puisé dans l'imagerie de l'art populaire : papiers découpés, peinture à l'encre et au pinceau ou gravure sur bois servent d'illustrations. L'image devenue la plus célèbre est la reproduction d'une sculpture en terre cuite Nirenzhang des ateliers de Tianjin représentant une petite fille aux joues roses et potelées. Vêtue de rouge, elle est assise, la tête posée sur un genou et le regard perdu dans une rêverie. À côté d'elle on lit le slogan : "中国梦， 我的梦" [Le Rêve chinois, mon rêve]. "The posters are a post-Mao bricolage of Confucian morality, traditional Chinese ideals, socio-economic adaptations, historical grievances, and everyday social activities." [Les affiches sont un bricolage post-maoïste de morale confucéenne, d'idées traditionnelles chinoises, d'adaptations socio-économiques, de deuils historiques et d'activités sociales quotidiennes.][130] Pour promouvoir le « Rêve chinois », le futur du pays, la campagne fait des vertus d'harmonie, de piété filiale ou de frugalité des

[127] Gilles Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes*, p.95.
[128] Gilles Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes*, p.56.
[129] François Bougon, *Dans la tête de Xi Jiping,* Paris, Actes Sud, 2017, p.38.
[130] Joyce Lee, "Expressing the Chinese Dream – Imagery and ideograms in the "Chinese Dream" campaign posters send a message to an increasingly pluralized society", *The Diplomat*, 28 mars 2014, https://thediplomat.com/2014/03/expressing-the-chinese-dream/, consulté le 16 octobre 2021.

slogans calligraphiés et poétiques, qui côtoient des illustrations populaires, des sceaux rouges et des QR codes. “It’s supposed to be a 60,000km campaign. That’s how many kilometres of highways there are in China – we joke that every metre of every road will be covered with it” [Ça doit être une campagne de 60 000 km. C’est le nombre de kilomètres d’autoroutes en Chine – nous rigolions en disant que chaque mètre de chaque route devrait être recouvert] explique Xie Liuqing, l’un des membres du groupe de travail à l’origine de la campagne.[131] Cet affichage est à l’image du présent saturé et étouffant de la Chine hypermoderne, une temporalité difficile à habiter tant elle déborde de références, d’images et d’informations. L’omniprésence des images et leur instrumentalisation sont également parmi les motifs que nous avons observés dans les œuvres de notre corpus, tout particulièrement dans les tableaux de Tamen et la série *Eternity* de Xu Zhen, comme nous le présenterons dans le chapitre 5. Cette situation résulte également du développement des technologies numériques.

d. Le numérique chinois : l’écran du divertissement sous contrôle

En Chine, il n’y a pas que dans le domaine de la consommation que les technologies numériques ont fait une entrée remarquée. En ville comme à la campagne, les écrans de télévision d’abord, puis d’ordinateur, de tablette et de smartphone se sont installés dans les foyers aux revenus modestes ou plus élevés, et leur utilisation a très vite fait de mêler consommation, propagande et divertissement.

L’écran du divertissement

Dans les années 1980, c’est d’abord à la télévision que revient la tâche de divertir la population chinoise. En dehors des films et des séries historiques, le médium popularise notamment des chanteurs et performers dont le talent est mis en compétition dans des programmes télévisés qui se développent dès la fin de la même décennie.[132] Ces nouvelles

[131] Cité par Ian Johnson, “China’s memory manipulators”, *The Guardian*, 8 juin 2016, https://www.theguardian.com/world/2016/jun/08/chinas-memory-manipulators, consulté le 16 octobre 2021.

[132] À la télévision, le point culminant de ce phénomène est la diffusion en 2005 de la finale de Supergirl Chaoji nüsheng 超级女生. Cet épisode a rassemblé plusieurs dizaines de millions de spectateurs devant le petit écran, plus que la soirée du nouvel an de CCTV de la même année. L’émission a mis en lumière trois candidats principaux soutenus par des fans qui ont voté, espérant voir leur favori emporter la victoire. Ce soir-là, 9 millions de SMS furent envoyés par des téléspectateurs passionnés par la compétition.

stars deviennent les idoles *ouxiang* 偶像 des jeunes de l'époque et lancent des phénomènes de mode suivis et admirés par des dizaines de milliers de fans. "Youth idols emerged who were in part the creations of companies and organisations intent on selling the products and the ways of living and attitudes that youth perceived them to engender" [Les stars qui émergèrent étaient en partie la création d'entreprises et d'organisations dont l'intention était de vendre les produits et les modes de vie et attitudes dont la jeunesse imaginaient qu'ils étaient ceux de leurs idôles] explique Paul Clark.[133] Ces mêmes tendances sont relayées par les panneaux publicitaires, de plus en plus présents dans le paysage urbain, et par les magazines de mode qui apparaissent à la même époque. "Fashion magazines, television and film stars, and television talent contests bombarded the young with idealised bodies – slim, confident, and pale." [Les magazines de modes, les stars de la télévision et du cinéma et celles des concours de talents télévisés bombardaient la jeunesse de corps idéalisés – minces, sûr d'eux et pâles.][134] Entre les années 1990 et 2000, ces différents médias popularisent également un tout autre phénomène. La mode venue de Corée ainsi que les tenues des personnages de mangas et d'animés japonais qu'ils découvrent à la télévision et dans les mangas invitent les jeunes à la pratique du *cosplay*. S'inspirant de personnages historiques ou de fiction, ils se costument, se maquillent et adoptent les gestes et attitudes de leurs modèles – nous présenterons quelques exemples de cette pratique que Cao Fei a documentée. "In twenty years, the worlds of bodily beauty and adornment had expanded hugely as realms in which young Chinese could parade and celebrate difference and control over their own bodily identities, real or imagined." [En vingt ans, les mondes de la beauté et de la mode se sont considérablement étendus devenant des domaines dans lesquels les jeunes chinois pouvaient parader et célébrer leurs différences et le contrôle de leurs identités, qu'elles soient réelles ou imaginaires.][135] Le corps devient, au fil des années, un terrain de différenciation et d'expression de l'identité, un corps support d'expérimentations, objet de consommation et modelable à l'envie qui rappelle ceux des personnages qui habitent les tableaux du duo Tamen ou les *New Women* mises en scène par Yang Fudong que nous décrirons bientôt.

[133] Paul Clark, *Youth Culture in China*, p.142.
[134] Paul Clark, *Youth Culture in China*, p.80.
[135] Paul Clark, *Youth Culture in China*, p.101.

CHAPITRE 2

À partir des années 2000, une grande partie de l'activité des fans se passe sur internet où des forums, des blogs et d'autres sites leur permettent de partager des images et informations sur leurs idoles. Peu à peu, la toile d'internet remplace l'écran de télévision devant les yeux des spectateurs chinois. Les blogs se développent et rassemblent 221 millions d'utilisateurs en 2009. Ce sont des communautés entières qui se forment et se retrouvent autour d'intérêts communs. Si la plupart des blogs sont des sortes de « journaux intimes » où leurs auteurs écrivent leur vie et leurs pensées, les sujets politiques ne sont pas pour autant absents de ces plateformes. Les internautes profitent du « cyberspace », de cet espace alternatif, pour en faire un lieu de débat, de discussion et d'expression. Le monde virtuel s'étend des blogs, aux plateformes de discussions et de messagerie instantanée du type de QQ et jusqu'aux jeux en ligne, dont le marché, celui des MMORPG tout particulièrement, explose dans les années 2000.[136] Communication et divertissement s'entremêlent dans ces espaces où il est par exemple fréquent que des joueurs conversent en cours de partie sur les messageries instantanées internes aux plateformes de jeux. Des études menées dans les années 2000 montrent que tout un pan de la vie des internautes chinois se déroule en ligne, où ils profitent de leur anonymat pour endosser des identités virtuelles multiples ou pour échanger avec des personnes qui ne font pas partie de leur entourage hors-ligne. En ligne, les identités se multiplient autant que les espaces virtuels. Pendant l'âge d'or de QQ, il était courant qu'un utilisateur possède plusieurs identifiants utilisés à tour de rôle en fonction des discussions et des interlocuteurs, et avec le développement des smartphones, il ne suffit plus que d'un filtre pour changer de visage.[137] Un article de *The Economist* cite un sondage chinois réalisé en 2009 dans lequel deux tiers des sondés disent être d'accord avec l'affirmation "It's possible to have real relationships purely online." [Il est possible d'avoir une vraie relation purement en ligne.][138] Par comparaison, seul un cinquième des Américains interrogés a le même avis. "In front of a computer screen, a netizen could do things impossible or more risky in real life." [Face à un écran d'ordinateur, un internaute peut faire des choses qui seraient impossibles ou plus risquées dans la vraie vie.][139] Le net devient non seulement un lieu

[136] Les MMORPG (Massively Multiplayer Online Role Playing Games) associent jeu de rôle et plateforme en ligne réunissant un grand nombre de joueurs.
En 2009, le nombre de joueurs en ligne s'élève à 265 millions. Voir Fengshu Liu, *Urban Youth in China*, p.49
[137] Appartenant au groupe Tencent, QQ est le système de messagerie instantanée le plus utilisé après WeChat.
[138] "Virtual pleasures: Cyber-hedonism", *The Economist*, 7 February 2009.
[139] Paul Clark, *Youth Culture in China*, p.162.

d'expression, mais également un refuge contre la solitude, une échappatoire face à la pression du monde réel, un territoire maîtrisable, en somme, un espace idéal et attrayant où finissent par se brouiller les limites entre réel et virtuel. À ce sujet, Liu Fengshu cite l'exemple des accessoires disponibles à l'achat sur les plateformes du type de Myspace qui permettent de personnaliser son avatar ou le décor dans lequel il évolue. Il rapporte le témoignage d'une jeune fille déçue de ne pas avoir les moyens d'acheter la veste virtuelle qu'elle aurait aimé offrir à son petit copain pour son anniversaire. Lorsque Liu lui demande pourquoi est-ce qu'elle préfère acheter un objet virtuel plutôt qu'un cadeau « réel », elle lui répond qu'il serait impossible de trouver quelque chose d'aussi spécial dans la vraie vie.[140] Cette juxtaposition, ce croisement du réel et du virtuel trouve une incarnation particulière dans le phénomène des *wangba* 网吧 qui sont déjà au nombre de 110 000 en Chine en 2003.[141] Inspirés des cyber-cafés taiwanais, ils facturent l'utilisation d'un ordinateur à l'heure, et n'ont finalement de « café » que le nom. Ne proposant que quelques snacks et boissons, ils attirent une clientèle jeune, de nombreux lycéens et étudiants désireux de s'évader de leur quotidien et de se plonger dans l'illusion d'espaces ambivalents qui font cohabiter un lieu réel avec un univers et des images absolument virtuels.

> In a word, the young people portrayed the online world as the ideal 'other' of the 'real' world, albeit the self in the 'virtual' world is directly related to their 'real' life experiences, serving as an extension and compensation of the latter. For them, whereas the former is relaxing, exciting, cheaper, easier, beautiful, and liberating, the latter represents the opposite.[142]
>
> En un mot, les jeunes gens voyaient le monde d'internet comme une version idéale du monde « réel », bien que leur moi virtuel soit directement relié à leurs expériences dans la vie réelle, servant d'extension et de compensation de ce dernier. Pour eux, si le net est reposant, excitant, moins cher, plus facile, beau et libérateur, le monde réel représente tout l'inverse.

Selon les témoignages recueillis par Paul Clark, regarder des vidéos sur internet est considéré comme étant aussi divertissant que passer du temps en compagnie d'amis, et une partie de

[140] Fengshu Liu, *Urban Youth in China*, pp.91-92.
[141] Pour une étude détaillée du phénomène des *wangba* voir le chapitre que Liu Fengshu a consacré à ce sujet. "Between Demonization and Celebration, Chinese Urban Youth and the Net Café" in Fengshu Liu, *Urban Youth in China: Modernity, the Internet and the Self*, New York, Routledge, 2011, pp.120-139.
[142] Fengshu Liu, *Urban Youth in China*, p.92.

jeu vidéo réussie peut compenser un mauvais résultat scolaire.[143] Forcément, cela n'est pas sans conséquence sur leur équilibre psychique.

> […] activities in cyberspace are intrinsic to understanding social issues that exist offline, and vice versa. Online and offline spaces are increasingly recognized and rendered as interdependent and inseparable dimensions of political, economic, and socio-cultural activity.[144]
>
> […] les activités menées dans le cyberspace sont intrinsèquement liées aux problèmes sociaux qui existent hors ligne, et vice versa. Il est de plus en plus admis que les espaces en ligne et hors ligne constituent deux facettes inséparables et interdépendantes de l'activité politique, économique et socio-culturelle.

L'immersion est parfois si profonde que se développent des expressions telles que *wangyin* 网瘾, *chenni* 沉溺, *chenmi* 沉迷 qui traduisent l'apparition de phénomènes et pathologies d'addiction à internet. Dès 2008, le gouvernement reconnaît l'addiction à internet comme une affection relevant de la pathologie psychiatrique et finance l'ouverture de centres de désintoxication.[145]

En 2001, la Chine devient le pays qui compte le plus d'utilisateurs de téléphones mobiles. En 2002, plus de 200 millions de SMS circulent quotidiennement dans le pays et en 2003, 7 milliards de textos ont été envoyés pour le nouvel an chinois.[146] Le nombre de connexions effectuées depuis des appareils mobiles dépasse rapidement celles qui sont faites depuis des ordinateurs. Un nombre croissant d'utilisateurs se trouvent dans des régions rurales et pauvres où il est plus facile de posséder un téléphone mobile qu'un ordinateur.[147] Les habitudes évoluent avec l'arrivée de ces nouveaux écrans dont la petite taille leur permet de pénétrer tous les moments du quotidien. Avec les smartphones se développent les applications mobiles dont la principale, WeChat, est passée de 50 millions d'utilisateurs en

[143] Paul Clark, *Youth Culture in China*, p.165.
[144] Peter Marolt, David Kurt Herold (eds.), *China Online – Locating society in online spaces*, New York, Routledge, 2015, p.3.
[145] "Internet Anxiety, the Norm of the 'Good' Netizen and the Construction of the 'Proper' Wired Self" in Fengshu Liu, *Urban Youth in China: Modernity, the Internet and the Self*, New York, Routledge, 2011, p.103-119.
[146] "Mobile phones in China: A billion voices calling?", *The Economist*, 30 August 2001.
"China Telecom - Dialling the markets - The world's fastest telecoms restructuring", *The Economist*, 17 october 2002.
[147] "Apple in China: Better days ahead", *The Economist*, 7 December 2013.
En 2013, le gouvernement lance la campagne « Broadband China » et accorde des licences 4G à trois opérateurs de télécommunication marquant l'ouverture du pays à la 4G, réseau qui doit atteindre l'ensemble des villes chinoises.

2012 à 1,24 milliards en 2021, devenant l'une des cinq applications au monde à avoir dépassé le milliard de téléchargements. "WeChat is there at every point of your daily contact with the world, from morning until night" [We Chat est présent quotidennement à chaque moment d'interraction avec le monde, du matin au soir] annonce un article de *The Economist*.[148] Il existe 3,2 millions de petits programmes internes à la plateforme, suffisamment pour y retenir un utilisateur en moyenne 85 minutes par jour.

> Tencent has built an entire ecosystem of interrelated services and functions that can be integrated directly within WeChat. Alongside text, video and voice messaging, WeChat users can now shop and make mobile payments, play games, book hotels or flight tickets, order a taxi and do many other things without ever leaving the app ecosystem. […] From its humble beginnings as a messaging service, WeChat has become a full-blown, unified ecosystem for mobile commerce, content and entertainment.[149]

> Tencent a développé un écosystème entier de services et fonctions interconnectés qui peuvent être intégrés directement au sein de WeChat. En parallèle des textos, des messages vidéo et vocaux, les utilisateurs de WeChat peuvent maintenant faire du shopping et payer, jouer à des jeux, réserver des hôtels ou des billets d'avion, commander un taxi et beaucoup d'autres choses encore sans jamais quitter l'écosystème de l'application. […] Depuis ses humbles débuts comme service de messagerie, WeChat est devenu un écosystème développé et unifié de commerce, de contenus et de divertissement mobiles.

Internet du divertissement plus que de l'information, l'internet chinois est qualifié d'*entertainment superhighway* [autoroute du divertissement] contrairement à l'*information superhighway* [autoroute de l'information] occidental.[150] Dans les années 2000 déjà, des sondages et études réalisés à l'échelle nationale montrent que le divertissement est le motif principal qui amène les internautes en ligne.[151] Mais le tournant majeur se situe entre les années 2014 et 2015 au cours desquelles la population chinoise entre officiellement dans l'ère de l'internet mobile et multi-écrans ; un moment que Winston Ma décrit comme "the most important inflection point in the history of internet" [le point d'inflexion le plus important de

[148] "China's mobile internet: WeChat's world" *The Economist*, 6 August 2016.
[149] Winston Ma, *China's Mobile Economy*, pp.20-21.
[150] Fengshu Liu, *Urban Youth in China,* p.48.
[151] "[A] high proportion of Chinese netizens use the Internet for entertainment-oriented information: 83.5% use it for online music, 68.9% for online games and 62.6% for online video. Also popular is online communication, with 70.9% of netizens using the Net for instant messaging, 56.8% for e-mail, 57.7% for blogging and 30.5% for BBSs." [Une large majorité d'internautes chinois utilise internet à des fins de divertissement : 83,50 % l'utilisent pour la musique, 68,90 % pour les jeux en ligne et 62,60 % pour les vidéos. La communication numérique est également populaire, avec 70,90 % d'internautes profitant des messageries instantanées, 56,80 % utilisant les emails, 57,70 % les blogs et 30,50 % les BBS.] voir Fengshu Liu, *Urban Youth in China*, pp.47-48

l'histoire d'internet]. C'est l'ère du divertissement mobile, celui des films, des séries, de la musique, des jeux et des livres, que l'on consomme sur petit écran. Les 400 millions d'utilisateurs qui regardent des vidéos en ligne, depuis leur smartphone pour 70 % d'entre eux, représentent tout autant de consommateurs potentiels pour lesquels trois marques principales se disputent la place de premier distributeur de contenu : Baidu, Alibaba et Tencent. Le web chinois déborde de contenus, d'images et de vidéos qui frappent, tant par leur nombre que par leur diversité. Un espace finalement assez important a été laissé à l'expérimentation et est à l'origine de contenus originaux. Autre phénomène des années 2010, le *livestream*, occupe désormais tous les écrans de la nouvelle génération. Dans ces vidéos, on se filme au travail, à la maison, en train de manger, de conduire, de faire du shopping : tout est prétexte à vidéo. Comme l'explique Pierre Haski, « il y a une génération de ces vies mises en scène qui générèrent beaucoup d'argent ».[152] Leur nom l'indique, les vidéos sont diffusées en live grâce à des applications qui donnent la possibilité aux spectateurs de réagir en direct. Tout en regardant un livestream, les internautes peuvent poser des questions, faire des commentaires, acheter des produits ou offrir à leur livestreamer préféré un cadeau virtuel qu'il aura le loisir de convertir en argent.

L'arrivée d'internet et des technologies numériques en Chine a ouvert des espaces de communication et d'information sans précédent, élargissant l'horizon des utilisateurs et leur offrant des espaces d'expression et de construction identitaire nouveaux. Ces derniers, tout particulièrement les plus jeunes, se sont emparé de ces outils et en ont fait des plateformes de créativité uniques, comme en témoignent les *shouji xiaoshuo* 手机小说, les fictions envoyées par SMS, la littérature publiée sur internet *wangluo wenxue* 网络文学 ou les élans de mobilisations patriotiques qui ont émergé en ligne dans les années 2000. "These new connections offered greater agency, even a degree of autonomy, to Chinese youth than any previous generations had dared to imagine." [153] [Ces nouvelles connexions offrirent un nouveau champ d'action, voire un certain degré d'autonomie, aux jeunes chinois qu'aucune génération précédente n'aurait osé imaginer.] Avec internet, un tout nouveau langage a par exemple rapidement vu le jour ; une langue imaginée par les jeunes désireux de ne pas être

[152] Hikari productions, « Si j'étais pékinois », ARTE France, 2019, visionné le 12 juin 2020.
[153] Paul Clark, *Youth Culture in China*, p.190.

compris par leurs aînés et faite d'expressions inventées avant même celles qui ont plus tard été créées pour contourner la censure.

Toutefois, de même que tous les individus hypermodernes, les internautes chinois sont en permanence confrontés à un déferlement évènementiel dans lequel se mêlent tous types de contenus et d'informations – des vidéos par milliers, des centaines de notifications, des messages de proches et de collègues, des publicités, ou des nouvelles venues du monde entier. La retransmission des informations se fait désormais en temps réel, et l'on assiste en direct à la télévision, sur internet ou sur les smartphones à ce qui a lieu n'importe où sur la planète. En ouvrant de nouveaux espaces virtuels, en faisant entrer tous types d'images dans nos quotidiens, en rendant le plus géographiquement lointain à portée de voix ou de clic et en donnant la possibilité de se déplacer virtuellement à l'autre bout du monde, les technologies numériques participent à brouiller et comprimer l'espace-temps. À l'espace géographique, physique, il faut en effet ajouter la toile illimitée du web, celle sur laquelle déambulent chaque jour des millions d'internautes chinois.

> With information technology and the mass media flourishing as never before in China, and tech companies offering a range of digital capabilities and interlinked services that currently exceed anything envisaged in the West, the vast majority of the country's online inhabitants are happy to remain within the confines of its continuously expanding architecture.[154]
>
> Avec le développement des technologies de l'information et des médias de masse avec les capacités numériques et la gamme de services interconnectés offertes par les entreprises de nouvelles technologies qui dépassent actuellement ce que l'Occident peut imaginer la grande majorité des internautes du pays est heureuse de rester dans les limites d'une architecture numérique en constante expansion.

Les technologies numériques et leurs nombreux écrans se déploient sur la population comme un voile de divertissement et de consommation et, comme l'explique Ros Holmes, la plupart des internautes sont heureux de se cantonner aux limites de cette architecture. La distraction, le divertissement sont essentiels au système de contrôle mis en place par les autorités chinoises.

Le divertissement sous contrôle

[154] Ros Holmes, "Meanwhile in China . . . Miao Ying and the Rise of Chinternet Ugly", *Art Margins*, 2018.

CHAPITRE 2

En 1995, China Telecom entame l'installation de son réseau national qui est mis en service au mois de janvier de l'année suivante. On estime qu'il compte 3 000 utilisateurs dans les premiers mois de son utilisation.[155] En 2015, ils sont 688 millions à surfer sur le web – soit un peu plus de la moitié de la population totale du pays – et en 2018 les internautes chinois deviennent les plus nombreux au monde. De même que dans les domaines de l'urbanisation et de la consommation, les instances gouvernementales chinoises ne sont pas pour rien dans le développement et le perfectionnement des technologies numériques du pays. La modernisation technologique trouve sa place dans le discours nationaliste du Parti qui met en avant le fait qu'il est naturel que la Chine, autrefois le territoire le plus en avance technologiquement du monde, retrouve sa grandeur passée. Les présidences successives partagent la même croyance dans l'utilité des technologies de l'information et du numérique pour la modernisation du pays, qu'elles considèrent rapidement comme un élément clé du développement du pays. Depuis les années 1990, les gouvernements se sont engagés dans une révolution digitale visant à faire de la société chinoise une société de l'information. L'informatisation de la société et de l'économie nationale se place au centre du Dixième plan quinquennal de 2001. Si les perspectives économiques ouvertes par cette technologie semblent alors avoir été plus fortes que la préoccupation du pouvoir chinois pour le contrôle de l'information et de l'opinion publique, la maîtrise de cet outil n'a jamais disparue de l'agenda gouvernemental. "Chinese government's unyielding control of the Internet has to do with the fact that from the very beginning, the technology has been viewed as a driving force for China's national economic development, rather than citizens' civil participation and democratization" [Le contrôle inflexible exercé par le gouvernement chinois est dû au fait que depuis ses débuts, internet a été considéré comme une force motrice pour le développement économique de la Chine et non pour celui de la participation civile des citoyens et la démocratisation] explique Liu Fengshu.[156]

Voyant se développer l'accès au web en Chine et estimant qu'il s'agissait d'une technologie « incontrôlable » par nature, qui deviendrait inévitablement un moyen d'expression pour les citoyens, de nombreux observateurs étrangers ont prédit la fin du

[155] Fengshu Liu, *Urban Youth in China,* pp.35-36.
[156] Fengshu Liu, *Urban Youth in China,* p.41.

régime du Parti. Bill Clinton, l'ancien président des États-Unis avait par exemple déclaré que tenter de contrôler internet serait aussi difficile que d'essayer de clouer de la gelée au mur.[157] Pourtant, l'internet chinois est parmi les meilleurs exemples de l'éclectisme du réseau du Web mondial et de la manière dont il est sculpté par des dynamiques locales. Dès 2005, une célèbre étude montre que les autorités chinoises sont parvenues à développer le régime de contrôle numérique le plus sophistiqué du monde en l'espace de quelques années.[158] La censure s'exerce à divers niveaux. Il s'agit tout à la fois de bloquer tout contenu qui présenterait le gouvernement chinois d'une façon contraire au discours officiel, d'utiliser des canaux pour influencer l'opinion publique et de nourrir et renforcer les sentiments patriotiques. Elle touche aussi bien des expressions ou des mots, que des applications ou des sites internet complets parmi lesquels ceux de YouTube, du *New York Times*, de *The Economist* ou encore Instagram, Facebook et Twitter auxquels l'accès est rendu impossible sur une période plus ou moins longue ou de manière définitive. Le système de filtrage du Great Firewall permet cette régulation en empêchant l'accès à certains contenus, en bloquant des recherches ou en repérant des informations jugées sensibles ou indésirables – entre autres l'indépendance de Taiwan, la démocratie, les droits de l'Homme ou encore la secte Falun Gong. Ce contrôle par la technologie est combiné avec l'action d'une armée numérique établie par le gouvernement dès l'année 2000 et opérant à l'échelle nationale, provinciale et municipale.[159] Cette cyber police est rattachée au ministère de la sécurité publique mais il existe au moins une douzaine d'organes gouvernementaux impliqués dans l'implémentation de la régulation numérique. Les autorités chinoises comptent également sur l'action citoyenne et encouragent les internautes à signaler tout contenu paraissant illégal ou dangereux, en l'échange d'une rétribution financière. Par ailleurs, les actions punitives menées agissent aussi comme un moyen de dissuasion et ont une action efficace d'auto-censure. C'est ainsi qu'en 1998 déjà, un article de *The Economist* remarquait : "The police are already rumoured to be sufficiently wired to know when a foreigner checks into a hotel in any big city. Even if they are not, they

[157] "Special report: China and the internet - China's internet: A giant cage" *The Economist*, 6 April 2013.
[158] OpenNet Initiative, "Internet Filtering in China in 2004-2005: A Country Study," avril 2005, https://opennet.net/blog/2005/06/internet-filtering-china-2004-2005, consulté le 22 mai 2022. Ce contrôle se fait l'articulation de mesures de régulation, de surveillance et de punition.
[159] La Chine a une branche de la cyberpolice (estimée à 30 000 à 40 000 membres) qui relève du ministère de la Sécurité publique. Créée en 2000, la « cyberpolice » qui est plus en plus sophistiquée opère aux niveaux national, provincial et municipal.

at least benefit from the public belief that their snooping is that effective." [Il se dit déjà que les forces de police sont suffisamment connectées pour être capable d'être informées quand un étranger s'enregistre dans un hôtel de n'importe quelle grande ville. Même si ce n'est pas le cas, elles bénéficient en tout cas de la croyance que leur espionnage est à ce point efficace.][160]

Le Great Firewall n'est qu'une partie du Golden Shield Project *jindun gongcheng* 金盾工程 [bouclier doré], un système complexe et tentaculaire de régulation et de surveillance des activités des citoyens chinois. Lorsqu'il est lancé en 1997, le projet est décrit comme devant aider à renforcer la réactivité des forces de police et améliorer tant leur capacité à combattre le crime que leur efficacité d'intervention. Pour cela, le gouvernement annonce la mise en place d'un réseau de surveillance national qui se déploie aussi bien sur internet, en enregistrant les activités numériques de tout un chacun, que dans la vie quotidienne à travers les caméras de surveillance qui sont massivement installées à travers le pays. La combinaison de ces deux facettes d'un plan de surveillance de masse permet en réalité aux autorités d'identifier et de localiser des individus en plus d'avoir accès à leur dossier personnel. D'année en année, les informations collectées augmentent et les technologies se perfectionnent. Si l'on sait déjà que certaines caméras de surveillance sont équipées de systèmes de reconnaissance faciale, il est également question du développement d'outils de reconnaissance vocale et de la compilation d'une base de données contenant l'ADN de l'ensemble des citoyens chinois.

L'Intelligence artificielle (IA) est aujourd'hui vue comme l'instrument qui permettra au régime de renforcer son emprise sur la population tout en donnant au pays les moyens de ses ambitions sur la scène internationale. Dans un ouvrage consacré au futur de cette technologie, voici ce qu'écrit Kai-Fu Lee à propos de l'application WeChat :

> Désormais, ce royaume numérique parallèle génère et stocke un océan de nouvelles données sur le monde réel : la localisation des utilisateurs seconde par seconde, leurs modes de déplacement et d'alimentation, les heures et les endroits où ils font leurs courses ou achètent leurs packs de bière, etc. Dans l'ère de l'IA appliquée, cette mine d'informations va prendre une valeur inestimable. Pour les entreprises concernées, les habitudes quotidiennes décrites dans leurs moindres détails sont des gisements précieux qui, associés à des algorithmes de deep learning, permettent de proposer des prestations sur mesure, depuis l'audit

[160] "China and the Internet: The Great Wall wired'", *The Economist*, 5 February, 1998.

> financier jusqu'au conseil en urbanisme. Cela dépasse de très loin ce que les géants de la Silicon Valley sont capables de déduire de vos recherches, de vos likes ou de vos achats occasionnels en ligne. Grâce à ce trésor incomparable, les industriels chinois vont bénéficier d'une longueur d'avance décisive dans le développement de services fondés sur l'IA.[161]

La combinaison de ce nombre incalculable d'informations et des technologies de l'IA est pensée par les dirigeants chinois comme un outil de contrôle de la société. Le président Xi Jinping sait d'ailleurs s'entourer des grands dirigeants du numérique chinois, Ren Zhengfei, le président de Huawei, Lei Jun le créateur de Xiaomi ou Jack Ma le PDG d'Alibaba, qui l'accompagnent dans le développement d'un système de crédit social *shehui xinyong tixi* 社会信用体系. Véritable outil de surveillance de masse, le lancement de ce projet dystopique a été annoncé en 2014. Chaque citoyen se voit accréditer par l'État un capital de points qui peut augmenter ou diminuer. Une facture payée en retard, un crachat dans la rue, la consultation de sites pornographiques ou le fait d'avoir des fréquentations au score trop bas sont susceptibles de faire perdre des points à un individu tandis que des comportements jugés plus vertueux, ou « civilisés » (*wenming* 文明) feront augmenter son score total. Un score trop bas entraine l'inscription sur une liste noire et la perte de certains droits tels que celui de voyager en train ou en avion, la possibilité d'inscrire un enfant dans certains établissements scolaires ou encore celle de se voir accorder un crédit. Au moment où nous écrivons cette thèse, seules certaines villes chinoises sont en partie équipées des dispositifs qui permettraient une mise en place de cec système de crédit social et le moment où l'ensemble de la nation sera concerné n'est pas clairement défini. Présenté comme un moyen de rétablir la capacité de faire confiance, il s'agit avant tout d'un moyen de contrôle sans précédent que le gouvernement chinois entend exporter.

La maîtrise de l'utilisation d'internet reflète la tendance générale de contrôle de la population dans son ensemble. Le régime chinois a su façonner un internet aux

[161] Kai-Fu Lee, *I.A. La plus grande mutation de l'histoire*, Paris, Les Arènes, 2019, p.61 ; 63.
Il explique encore « Le tableau que nous obtenons m'autorise à prédire que, en matière de développement et de déploiement de l'intelligence artificielle, la Chine va très bientôt faire jeu égal avec les États-Unis, voire les dépasser. Je suis persuadé que cette position dominante se traduira par des gains de productivité tels que la planète n'en a pas connu depuis la révolution industrielle. Selon PricewaterhouseCoopers, la diffusion de l'IA va venir gonfler le PIB mondial de 15 700 milliards de dollars d'ici à 2030. Sur ce total, la Chine empocherait 7 000 milliards, soit près du double de ce qui reviendrait à l'Amérique du Nord (3 700 milliards11). En même temps que le pouvoir économique se déplacera vers la Chine, son influence politique et son soft power, c'est-à-dire l'empreinte culturelle et idéologique qu'elle imprime sur le globe, se feront plus prégnants. »
Kai-Fu Lee, Chen Qiufan, *AI 2041—Ten Visions for Our Future*, New York, Penguin Random Housse, 2021.

caractéristiques chinoises, non seulement parce que la parole y est limitée et censurée, mais également parce qu'il est au service des intérêts de la nation. Les autorités ont compris que, pour maintenir un internet sous contrôle, il est nécessaire de l'occuper, de le coloniser. Elles ont su le remplir de contenus et de divertissements afin que ses utilisateurs – les jeunes tout particulièrement – y trouvent leur compte. C'est là toute la force du régime explique Pierre Haski, multiplier les contenus pour brouiller les pistes, divertir pour moins informer, consommer pour moins penser.[162]

[162] Hikari productions, « Si j'étais pékinois », *ARTE France*, 2019, visionné le 12 juin 2020.

Chapitre 2 — Conclusion

La démesure de l'urbanisation, la consommation de masse, l'omniprésence de l'idéologie nationaliste et le développement accéléré des technologies numériques confirment l'inscription de la Chine dans une situation hypermoderne. Peut-être plus encore qu'ailleurs, l'hypermodernité chinoise a pris une forme excessive et cela dans des domaines divers. Cette situation, qui a impacté le regard que les artistes de notre corpus portent sur leur environnement immédiat et la façon dont ils envisagent leur réalité, infuse en retour leur création artistique.[163] Nous rejoignons ici l'analyse formulée par la curatrice et critique He Jing 贺婧 à propos de l'évolution de la création artistique en Chine. "中国当代绘画不再执着于对社会现代的描绘，二是越来越多地尝试探索现实投射在个体内心的精神图谱，以及外部环境与内在世界之间的微妙关系" [la peinture contemporaine chinoise ne s'attache plus à la description de la situation sociale, mais tente de cartographier la manière dont la réalité se projette dans l'esprit des individus, ainsi que les liens subtils qui se tissent entre l'environnement extérieur et le monde intérieur].[164] Nous n'affirmons pas que la démarche est consciente ou intentionnelle de la part des artistes étudiés dans ce travail, mais plutôt que les transformations ont été si profondes, et les discours et images qui les ont accompagnés tellement présents qu'il était presque inévitable qu'ils aient fini par marquer leur esprit et leurs créations artistiques. Cela un peu de la manière dont Paul Veyne explique que les artistes sont imprégnés du discours pictural de leur époque. Faisant référence à la théorie d'Heinrich Wölfflin, il remarque que « tout tableau a deux auteurs, l'artiste et son siècle ».[165] Pour autant, cela ne signifie pas que l'artiste se plie aveuglément au discours ou au contexte, mais qu'ils le touchent inévitablement. Cette analyse se base sur le postulat, que nous partageons, qui veut qu'il existe un lien entre la création artistique et son contexte de production. Ou tout du moins, dans le cas des XXRL, que le contexte soit suffisamment fort pour avoir marqué la création de son empreinte. Malgré l'importance donnée à ces éléments de contexte et aux conditions

[163] Pour autant, nous avons fait le choix de ne pas les placer au centre de l'analyse des œuvres que nous ferons dans les trois chapitres suivants de ce travail. Si l'ensemble de ces thématiques traverse ces chapitres d'analyse, il nous est apparu plus pertinent de nous intéresser à des éléments transversaux au travail des huit artistes.
[164] *Young Chinese Artists: The Next Generation* [cat. exp.], New York, Prestel Verlag, 2008.
[165] Paul Veyne, *L'inventaire des différences*, Paris, Seuil, 1976.

économiques, culturelles, politiques et sociales qui ont accompagné l'enfance et la vie des XXRL, nous n'avons ni l'intention, ni l'ambition de faire des œuvres les illustrations d'une étude anthropologique ou sociologique. Nous voyons en revanche dans ces créations artistiques un laboratoire de compréhension des transformations hypermodernes en Chine, à l'image de celui qu'a imaginé Nicolas Bourriaud. Nous avons identifié trois motifs de l'invention hypermoderne chinoise dans les œuvres, l' « hyper », l' « écran » et l' « hyper-écran », chacun fera l'objet d'un chapitre dans la suite de ce travail.

Chapitre 3 — Hyper
Portraits d'un univers en mouvements

创新是民族进步的灵魂，是一个国家兴旺发达的不竭源泉，也是中华民族最深沉的民族禀赋 [1]

Xi Jinping 习近平， *Xi Jinping tan zhigui li zheng* 习近平谈治国理政，2014

La vitesse réduit le monde à rien.[2]

Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, 1989

[1] [L'innovation est non seulement la clé de voûte du progrès pour une nation et une source inépuisable de prospérité pour un pays, mais aussi le trait de caractère le plus vigoureux de la nation chinoise]
Xi Jinping 习近平, *Xi Jinping tan zhigui li zheng* 习近平谈治国理政, Beijing 北京, *Waiwen chubanshe* 外文出版社, 2014, p.51.
[2] Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1989, p.9.

Chapitre 3 — Introduction

Si en 1989, le philosophe Paul Virilio écrivait que « le monde tel que nous le voyons est en train de passer », dans les années 1930 déjà, l'historien Marc Bloch remarquait : « un trait entre tous distincts oppose la civilisation contemporaine à celles qui l'ont précédée : la vitesse ». [1] Des sociétés modernes à l'ère hypermoderne, un dynamisme a progressivement envahi le monde, un mouvement qui est allé crescendo jusqu'à atteindre la cadence globale hypermoderne. Indubitablement, les manières de voir et de percevoir la réalité ont été bousculées au fil des évolutions techniques et technologiques qui ont accompagné cette accélération. Vision et perception du réel ont été modifiées par ces changements, tantôt s'adaptant à eux, tantôt en étant façonnées par eux. « C'est un état de fait, la temporalité accélérée qui affecte les mœurs » écrit encore Paul Virilio. [2] L'instabilité induite par une situation permanente de changement accéléré soulève en effet la question du rapport à la réalité qu'entretiennent ceux qui la vivent. Comment appréhender un environnement dont les bouleversements sont continus ? En 2006, Martina Köppel-Yang est certainement parmi les premiers critiques d'art à avoir soulevé cette interrogation. À propos des œuvres de Yang Fudong et de celles d'autres artistes travaillant la photographie et la vidéo, elle décrivait : "a society in rapid transition, where the fleetness of change makes an individual's life's perspective appear totally unpredictable" [une société en rapide transition, où la fugacité du changement rend les horizons de vie des individus totalement imprévisibles]. [3] Dans un environnement en constante transformation, la vitesse et l'envergure des changements sont à l'origine d'un sentiment accru d'imprévisibilité. C'est aussi ce qu'a très justement identifié la critique américaine Barbara Pollack qui a remarqué que "these artists struggle with their own personal experience of reality" [ces artistes ont du mal avec leur propre expérience de la réalité].[4] Elle suggère que les nombreuses transformations sont à l'origine pour les artistes

[1] Paul Virilio, Esthétique de la disparition, Paris, Galilée, 1989, p.9.
[2] Cité par Wolfgang Schivelbusch in Claude Pichois, *Vitesse et vision du monde*, Neûchatel, La Baconnière, 1973, p.62.
[3] Martina Köppel-Yang, "Compelling Images of a Distant Life: Video as Expansion of reality" in Martina Köppel-Yang, Wu Hung, Tina Yapelli (eds), *Zooming into focus Contemporary Chinese Photography and Video from the Haudenschild Collection*, cat.exp., University Art Gallery - San Diego State University, 2003, p.55.
[4] Barbara Pollack, *Brand New Art from China: A generation on the rise*, London/New York, IB Tauris, 2018, p.121.

d'une perception de la réalité comme n'étant ni fixe, ni stable. "Reality is not a fixed, assured state of being, but a negociation between complex forces, subject to alteration on a whim" [La réalité n'est pas un état fixe et stable, mais une négociation de forces complexes, potentiellement modifiée en un clin d'œil]. [5] Sans la nommer, elle aussi convoque l'imprévisibilité exacerbée d'une réalité où, en fin de compte, il semblerait que tout puisse arriver. Cette manière de percevoir la réalité hypermoderne peut-être rapprochée de ce qu'Hartmunt Rosa discerne lui aussi. Il écrit en effet que "the inability to control social change has brought about an overwhelming sense of directionless change in an "iron cage" [l'incapacité à contrôler les changements sociaux est à l'origine d'un sentiment bouleversant que l'on pourrait comparer à un tourbillon enfermé dans une cage de fer]**.** [6]

L' « hyper » – le premier motif de l'invention chinoise hypermoderne que nous avons identifié dans les œuvres de notre corpus – est une forme d'intranquillité qui oscille entre l'ébullition et un sentiment de *restlessness*, une sorte de nervosité latente. De même que la nation chinoise, les premières œuvres que nous analyserons dans ce chapitre sont prises dans une fuite en avant à marche forcée. Elles sont agitées de mouvements mécaniques, qui, lorsqu'ils sont à la limite de l'absurde, révèlent la fascination que peut exercer la technologie sur ses utilisateurs. Dans ces œuvres, le mouvement ne s'arrête jamais, mais est amplifié, et accélère jusqu'à atteindre une cadence et une ampleur submergeantes. En faisant le portrait d'un univers en mouvements, ce chapitre se tourne ensuite vers des formes moins manifestes d'instabilité, celles qui poussent les personnages des œuvres à traverser des espaces devenus des non-lieux, ou bien à cheminer jusqu'à la dérive. Nous nous intéressons finalement à l'intranquillité qui envahit les œuvres et se cristallise dans des personnages particuliers que nous avons qualifiés de « figures de l'intranquillité ». Allant d'un mouvement à l'autre, ce chapitre est finalement rythmé par une question centrale : quelle est la source de l'instabilité hypermoderne ?

[5] Barbara Pollack, *Brand New Art from China*, p.121.

[6] Hartmut Rosa, "Social acceleration: Ethical and political consequences of a desynchronized high-speed society, in Hartmut Rosa, William Scheuerman (ed.), *High-Speed Society: Social Acceleration, Power, and Modernity*, The Pennsylvania State University, The Pennsylvania State University Press, 2009, p.106.

CHAPITRE 3

I. Une fuite en avant à marche forcée

Depuis 2007, Cao Fei a investi la plateforme en ligne Second Life.[7] Sur ce territoire virtuel fondé en 2003, les utilisateurs incarnent un avatar et le font évoluer dans un monde dont ils sont eux-mêmes les créateurs et les propriétaires. Vêtements, objets, bâtiments ou musique, ils sont libres d'imaginer un univers simulant ou non le monde réel. Ainsi, Cao Fei est devenue « China Tracy », son avatar sur la plateforme. Plusieurs œuvres sont issues de sa découverte et de son exploration de Second Life. La première, *i. Mirror* (2007), exposée à l'occasion de la Biennale de Venise en 2007, se présente presque comme un documentaire témoignant de son expérience de la plateforme.[8] *RMB City: A Second Life City Planning* (2009), qui nous intéresse à présent, est la deuxième œuvre de Cao Fei réalisée sur Second Life (illustration 5). Elle propose un tour d'horizon de RMB City, une ville virtuelle développée par Cao Fei et dont elle est la propriétaire. Portant le nom de la monnaie chinoise, la ville a été imaginée comme "一个浓缩了几乎所有中国当代城市特征的新成" [l'incarnation condensée des villes contemporaines chinoises et de leurs principales caractéristiques]. [9] Au fil de la vidéo, on reconnaît en effet les bâtiments et les monuments symboliques des principales agglomérations chinoises : le Nid d'oiseau *niaochao* 鸟巢 construit pour les Jeux olympiques de 2008, la place Tiananmen et l'entrée de la Cité interdite *gugong* 故宫, la Pearl Tower de Shanghai *dongfang mingzhu gang bo dianshi ta* 东方明珠广播电视塔 ou la tour de CCTV *zhongyang guangbo dianshi zong tai* 中央广播电视总台 de la capitale.[10] Pourtant, et quoiqu'elle soit bien ancrée dans la série de bâtiments et symboles immédiatement reconnaissables qui la décorent – depuis le panda jusqu'à la statue de Mao – cette ville insulaire se trouve sur le fil, à la limite du déséquilibre.

[7] Fondé en 2003, le site attirait plus d'1 million d'utilisateurs mensuels à travers le monde en 2013.
[8] Pour une analyse détaillée de cette œuvre, voir le chapitre 4 de ce travail.
[9] *Cao Fei, Global Virtual Community (China Tracy Pavilion at the 52nd Venice Biennale), Quanqiu xuni gongtongti (52 jie Weinisi shuang nian zhan Zhongguo guan'Zhongguo cui xi)* 全球虚拟共同体 (52 届威尼斯双年展中国馆'中国翠西), Beijing, China Arts and Entertainment Group, 2007.
[10] Le Nid d'oiseau est le surnom donné au Stade National de Beijing *Beijing guojia tiyuchang* 北京国家体育场 construit pour accueillir les compétitions des Jeux olympiques de 2008. L'appellation provient de la forme particulière du bâtiment qui rappelle en effet celle d'un nid.

Comme une manière d'en fixer le contexte, l'œuvre vidéo s'ouvre sur le rouge flamboyant d'un drapeau chinois flottant à l'horizontale au-dessus de l'île et sur lequel les tambours d'une batterie font un clin d'œil à *A Piece of Red Cloth* 《一块红布》du chanteur Cui Jian 崔健 (*1961).[11] La caméra s'approche ensuite de la ville et révèle peu à peu la densité d'une cité à l'équilibre précaire et chaotique. Sur cette île à la superficie limitée, des dizaines d'immeubles et de bâtiments s'organisent en une masse confuse, se disputant chaque centimètre carré, empiétant les uns sur les autres et frôlant régulièrement l'effondrement. Dans cet amas où règne le tumulte, les grues, les sites de construction et le gigantesque casque de chantier orange exposé comme une sculpture rappellent que la métamorphose est toujours en cours. On aperçoit en effet la tour CCTV de l'architecte Rem Koolhas balancer au bout d'une grue, des immeubles d'habitation bien connus des paysages citadins chinois sortir de terre comme par magie, ou encore des briques s'échapper des fenêtres d'un bâtiment incliné dont il est difficile de dire s'il est sur le point de s'ériger ou bien de s'effondrer. Le caractère *ya* 押, qui clignote et tourne en rond sur un panneau publicitaire, confirme que la ville n'a pas encore été estampillée.[12] Outre son lien à la Chine, cette effervescence est dénuée de contexte puisque la ville insulaire dérive au milieu d'un océan virtuel dont on ne connaît pas la localisation. *RMB City* est universelle, elle est un reflet de la plupart des villes chinoises, une vision condensée de leurs caractéristiques principales ; à commencer par leur instabilité et par les remous qui les agitent. Partout sur cette île, les routes, les cours d'eau, les ponts et les tunnels se sont frayés un réseau de chemins qui assure la circulation ininterrompue de véhicules divers, bus, voitures ou bateaux. Filant à la vitesse de la lumière, des embarcations ne cessent d'aller et venir du port de la ville. Un avion-fusée tourne en orbite autour d'elle, suivant un mouvement similaire à celui du métro qui est sorti de terre pour flotter autour des immeubles. Rien n'est statique. Pourtant, on sent bien que tout tourne en rond, qu'il n'y a pas de raison apparente à cette agitation permanente que rien ne paraît pourtant en mesure d'arrêter. Les grues tournoient, des jets d'eau puissants s'échappent des fissures des canalisations, de la fumée émane toujours des réacteurs d'un avion échoué, des nuages de poussière envahissent l'atmosphère à intervalles réguliers et, sans que l'on sache s'ils

[11] Père du rock chinois et rockeur engagé, Cui Jian est notamment connu pour avoir chanté sur la place Tiananmen lors des manifestations étudiantes de 1989. Refusant la censure, ses titres sont interdits à la radio et à la télévision chinoises.

[12] Le caratère *ya* 押 marque l'endroit d'apposition d'une signature.

répondent à une menace concrète, des dizaines de missiles sont lancés depuis une base militaire. Devant une telle effervescence – et le regard étouffé par les nuages de fumée – il devient difficile de reprendre son souffle, tant tout s'agite et circule en permanence. "The project comments on the current hyperactive pace of Chinese real estate development and urbanism, so it is fitting that the spaces of the city follow the market system conceptually" [Le projet porte sur la vitesse hyperactive actuelle du développement urbain chinois, il est donc logique que l'espace de la ville soit aligné conceptuellement sur le système du marché] explique Cao Fei.[13] Dans cette œuvre, il est en effet question du développement urbain en Chine dont la vitesse est si rapide qu'elle devient le sujet central du projet. L'hyperactivité, le mouvement dans son essence sont au cœur de cette vidéo de laquelle la figure humaine – qui n'apparaît que brièvement sous la forme de statuettes de papier mâché – est quasiment absente.

À ce sujet, il est intéressant de s'arrêter un instant sur l'une des captures que l'artiste a extraites de cette vidéo (illustration 6). Sur cette image, la ville est présentée dans une vue en plongée mettant au premier plan l'immense roue de bicyclette qui surplombe la place Tiananmen. À mi-chemin entre un clin d'œil au ready-made de Marcel Duchamp et une référence à la roue du dharma bouddhiste, cette roue place la ville sous le patronage du cycle, celui d'un mouvement ininterrompu et sans cesse renouvelé.[14] « En 1913, j'ai eu la bonne idée de fixer une roue de vélo sur un tabouret de cuisine et de la regarder tourner », explique Marcel Duchamp à propos de sa *Roue de bicyclette* (1913).[15] Œuvre cinétique, ce premier ready-made incarne la sculpture parfaite du mouvement, la rotation d'une roue exposée sur un tabouret qui fait office de socle, ou de piédestal. Si l'artiste appréciait l'œuvre pour son effet calmant, "*soothing*", la roue ainsi détachée du reste de la bicyclette en fait un objet inopérant. Pour l'artiste, la roue de bicyclette était le symbole de ce qui tourne en vain, comme le rappelle l'historien d'art Jindřich Chalupecký.[16] De même, RMB City est entièrement

[13] *RMB City - Cao Fei: SL Avatar: China Tracy*, *renmin cheng zhai - Cao Fei: di er rensheng huashen: Zhongguo cui xi* 人民城寨 - 曹斐: 第二人生化身: 中国. 翠西, Guangzhou, Vitamine Creative Space, 2008.

[14] Le dharma, la roue de la loi, mise en marche par le Buddha lorsqu'il commence à enseigner, symbolise également le cycle éternel de la réincarnation, le samsâra. C'est le principe de vie.

[15] La *Roue de bicyclette* est le premier ready-made de Marcel Duchamp et de l'histoire de l'art, même si le terme ne sera utilisé pas l'artiste qu'à partir de 1915.
Michel Sanouillet (ed.), *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, (1975) 1994, p.191.

[16] Chalupecký Jindřich, "Les ready-made de Duchamp et la théorie du symbole", *Artibus et Historiae*, vol. 7, no. 13, 1986, https://doi.org/10.2307/1483253, consulté le 24 octobre 2021.

construite sur le mouvement, une agitation vaine qui va jusqu'à l'excès voire jusqu'à l'absurde – entre autres illustré par l'incongruité du saumon dodu que l'on observe bondissant de la cuvette de toilettes dans laquelle il retombe sans cesse. Pourtant, dans cette ville, de même que dans chaque ville chinoise à la fin des années 2000, le slogan *hexie shehui* 和谐社会 a été placardé sur de grands panneaux rouges, promettant l'avènement d'une « société harmonieuse ». Ici comme ailleurs, ce slogan entre clairement en conflit avec la dynamique que l'on observe. Les couleurs bariolées, la musique enfantine qui rappelle celles que l'on peut entendre dans les parcs d'attraction, et les projecteurs, les lumières et les feux d'artifices dont se pare la ville à la nuit tombée ne suffisent pas à cacher la flamme qui s'échappe d'une cheminée d'usine et qui rappelle étrangement celle d'un signal de détresse. On sentait déjà poindre une menace devant le jaillissement de missiles. Ce pourrait-il que la menace réelle ne se trouve pas à l'extérieur mais au cœur même de la ville qui, tournant à plein régime, serait à la limite de l'implosion ? Ce pourrait-il que l'hypermouvement, cette agitation hypermoderne soit la cause même de la détresse ? Alors que l'on voit déjà arriver le moment du trop-plein, celui du débordement, dans RMB City, il faut continuer à bouger, à tout prix. Le mouvement pour le mouvement, l'accélération à tout prix qui annonce déjà ce que proclamera le président Xi Jinping dans un discours de 2012 "改革开放只有进行时没有完成时" [la réforme et l'ouverture sont toujours en cours et ne s'arrêteront jamais].[17] Le mouvement est lancé et – confirmant l'intuition de Zygmunt Bauman et la théorie de l'accélération cumulative de Harmunt Rosa – il n'est pas près de s'arrêter.

Dans les œuvres que nous allons présenter, les mouvements sont omniprésents, qu'ils soient mis au premier plan ou bien presque indiscernables. La première partie de ce chapitre s'intéresse à deux types de mouvements identifiés dans les œuvres : un mouvement mécanique tout droit sorti de l'univers industriel, et un phénomène d'accumulation qui conduit jusqu'au trop plein.

[17] Xi Jinping 习近平, *Xi Jinping tan zhigui li zheng* 习近平谈治国理政, Beijing 北京, Waiwen chubanshe 外文出版社, 2014, p.67.

CHAPITRE 3

1. La mécanique du mouvement : de la fascination à l'absurde

Dans l'art, la présence de la machine ou son utilisation ne sont pas nouvelles. Depuis la révolution industrielle, le mouvement du progrès et ses mécanismes fascinent et inspirent de nombreux artistes qui oscillent entre admiration et désenchantement ; entre l'espoir d'un monde sauvé par les machines et la crainte d'une course technologique dévastatrice et aliénante. Les locomotives se noyant dans un nuage de vapeur et de vitesse des tableaux de James Turner ou de Paul Delvaux, le *fog* de Londres qui fascinait tant Claude Monet, le labeur des ouvriers des grands sites industriels et les conséquences de cet essor technique sont parmi les thématiques récurrentes de ce qui a été qualifié de « premier art machinique » par le critique Jack Burnham.[18] Ces œuvres côtoient les machines tout droit sorties de l'imagination de Jean Tinguely ou de Nicolas Schöffer, les œuvres futuristes qui exaltent les prouesses machiniques, celles de l'art cinétique qui cherchent à en reproduire le mouvement et les objets de l'art industriel, directement inspirés de ce mode de production. À ce premier art machinique succède l' « art post-internet », celui des technologies de l'information et de la communication qui fait intervenir l'ordinateur, la vidéo, le numérique, et plus tard, le virtuel.[19] Qu'elles en soient le sujet ou le medium, qu'on les rencontre sous la forme de mécanismes bruts ou sous celle des technologies les plus récentes et élaborées, les machines et leurs mouvements se mêlent à la création artistique depuis de nombreuses décennies.

Chen Hangfeng, dont les œuvres intègrent différents mécanismes, a très vite troqué ses ustensiles manuels et adopté la découpe au laser pour réaliser ses papiers découpés. De même, Xu Zhen, dont les réalisations sont d'une grande envergure, a fait des processus de production industrielle une composante essentielle de sa pratique artistique. Cao Fei, Yang Yongliang ou Yang Fudong manient tous trois le numérique qu'ils mêlent à la plupart de leurs

[18] Jack Burnham, "Art and Technology: The Panacea That Failed", in Kathleen Woodward, *The Myths of Information,* Coda Press, Madison, Wisconsin, 1980.

[19] Jack Burnham, "Art and Technology, 1980.
Burnham fait la distinction entre the "earlier machine art" [le premier art machinique] et la "systems and information technology" [technologie des systèmes et de l'information] et précise que : "The latter includes artists' use of computer and online display systems, laser and plasma technology, light and audio-sensor controlled environments, all levels of video technology, color copy duplicating systems, programmed strobe and projected light environments using sophisticated consoles, and artificially controlled ecological sites."[la seconde inclut l'utilisation que les artistes font de l'ordinateur et des systèmes de diffusion en ligne, de la technologie laser et plasma, des environnements contrôlés par des détecteurs de son et de lumière, tout le spectre de la technologie vidéo, des systèmes de duplication de copies couleur, des environnements lumineux programmés et stroboscopiques projetés à l'aide de consoles sophistiquées et des sites écologiques contrôlés artificiellement.]

œuvres. La retouche numérique est partie intégrante de la pratique photographique de Chen Wei et de celle de Jiang Pengyi. Il n'est peut-être que le duo Tamen dont le travail de la peinture reste « classique », si ce n'est que les deux artistes puisent sur la toile du web les images qu'ils reproduisent ensuite sur le canevas de leurs tableaux. Machines, dispositifs et technologies divers sont indispensables au processus créatif de l'ensemble des artistes de notre corpus, parfaits représentants de l'art post-internet. Ce qui est commun et particulier à ces artistes – par rapport à des artistes du premier art machinique par exemple – est l'omniprésence de formes de dynamisme dans des œuvres dans lesquelles technique et mouvement ne sont pas, a priori, la thématique centrale. Mécanismes et technologies divers s'immiscent dans leurs créations, y déployant un dynamisme manifeste qui apparaît sous des formes extrêmement variées. Agitées de mouvements, parcourues de secousses, les œuvres rappellent parfois le titre que Chen Hangfeng a donné à l'une de ses œuvres les plus récentes : *Excited with no Reason* [Excité sans raison].

a. Les mécanismes de la fascination

À l'occasion de l'exposition *Music to my Eyes*, présentée au Today Art Museum 今日美术馆 de Beijing en 2009, Chen Hangfeng a collaboré avec l'artiste compositeur américain Ben Houge autour de l'œuvre *Kaleidoscope Wallpaper* 万花筒墙纸, réalisée à quatre mains (illustration 7).[20] Spécialiste du son, Ben Houge est à l'origine des éléments sonores de l'œuvre, tandis que la partie visuelle est la réalisation de Chen Hangfeng. Dans le résultat final, et bien que créés séparément, son et image fonctionnent en symbiose pour former "a total environment of moving images and synchronized sound that pays homage to the contemporary urban experience in China today" [un environnement global, une bande son synchronisée à des images en mouvement qui rendent hommage à l'expérience urbaine aujourd'hui en Chine], tel que le décrit la commissaire de l'exposition Karen Smith.[21] Le principe de cette œuvre immersive était de faire entrer des éléments provenant de l'extérieur

[20] Music to My Eyes 目耳计划 est présentée au Today Art Museum de Pékin du 17 avril au 3 mai 2009. Pour visionner une vidéo de l'installation voir le site de l'artiste : http://www.chenhangfeng.org/cn/worksInfo/22.html, consulté le 25 octobre 2021.
[21] Karen Smith, "The trance team", site internet de Chen Hangfeng, mis en ligne le 27 février 2014, http://www.chenhangfeng.org/en/articles/6.html, consulté le 25 octobre 2021.

à l'intérieur du musée. Chen Hangfeng avait installé deux caméras de surveillance aux abords du musée, auprès desquelles Ben Houge avait disposé deux micros. Les caméras filmaient le passage des visiteurs entrant ou sortant de l'établissement et ces images étaient projetées en temps réel à l'intérieur d'une salle d'exposition de forme hexagonale. Cette forme spécifique n'était pas le fruit du hasard mais répondait à une particularité de l'œuvre. Devant l'objectif de chacune des caméras, Chen avait superposé un kaléidoscope mis en mouvement par un petit moteur rotatif. Après être passées par ce prisme déformant, les images étaient transformées en une sorte de papier peint psychédélique qui enveloppait les six murs de la salle. De son côté, Ben Houge avait mis au point un programme informatique qui modelait le son capté par les micros et le mélangeait en partie à de la musique, de sorte que la bande son s'accordait parfaitement à la cadence et à l'intensité de la vidéo et évoluait en même temps qu'elle.[22]

Riche en symboles, cette œuvre pourrait faire l'objet de nombreuses analyses depuis des points de vue bien différents. Nous pourrions mettre en avant le fait que, quoiqu'étant des incontournables de la plupart des mégapoles internationales, et des villes chinoises tout particulièrement, la présence de caméras de surveillance dans cette œuvre n'est pas anodine. Ainsi déformées, les images filmées perdent leur utilité première puisqu'il devient presque impossible d'y reconnaître qui que ce soit. Nous pourrions également nous concentrer sur le manège hypnotisant des kaléidoscopes dans lequel on lit, ainsi que le souligne Karen Smith, un rythme urbain effréné et désorientant. Par ailleurs, les images intrigantes et sans cesse renouvelées par le kaléidoscope répondent à l'appétence pour la nouveauté des individus hypermodernes. Chen Hangfeng explique d'ailleurs que le principe de cette œuvre était de "mirror and fracture a simple idea into new patterns that endlessly surprise and delight" [reproduire et fracturer une idée simple dans des motifs nouveaux infiniment plaisants et surprenants].[23] Mais c'est pour l'instant sur les mouvements de cette œuvre que nous allons nous concentrer.

[22] Pour plus d'information sur le protocole de l'œuvre, voir le site internet de Ben Houge : http://www.benhouge.com/writings/?p=215, consulté le 25 octobre 2021.
[23] Karen Smith, "The trance team", site internet de Chen Hangfeng, mis en ligne le 27 février 2014, http://www.chenhangfeng.org/en/articles/6.html, consulté le 25 octobre 2021.

À partir d'un dispositif banal, une caméra installée dans un lieu public et filmant les allées et venues de visiteurs, Chen Hangfeng obtient une installation étonnante. Le décalage entre la banalité de l'installation, la trivialité de son sujet et la surprise du résultat final amène à s'intéresser au processus de transformation, plus qu'à l'image initiale. Dans l'espace immersif de la salle d'exposition, dont les six murs rappellent les facettes des kaléidoscopes, c'est le mouvement qui compte. Sans que l'on sache s'il cherchait à exacerber le dynamisme qu'il percevait autour de lui, ou s'il tentait de révéler le ressenti qu'il imaginait être celui des visiteurs, Chen a ajouté du mouvement là où il n'existait pas. Doublement animées par la circulation des visiteurs et par la rotation des kaléidoscopes, les images sont complètement transformées par la surimposition du mouvement. La géométrie et la symétrie obtenues dans les images, qui se reflètent et se répètent dans les facettes en miroir du kaléidoscope, auraient pu être obtenues grâce à des manipulations numériques des vidéos. Il n'est pas anodin que l'artiste, familier des outils de traitement de l'image, ait employé un dispositif mécanique pour arriver à ce résultat. *Kaleidoscope Wallpaper* donne à voir l'effet de l'intervention de la machine sur la réalité. L'esthétisme du résultat final laisserait presque oublier la présence des moteurs, des réseaux de câbles et des objectifs indispensables au bon fonctionnement de l'œuvre. Pour autant, les deux artistes ne cherchaient pas à camoufler la présence du dispositif dont les bruits des mécanismes se mélangeaient à la bande son. Véritable mise en scène du mouvement mécanique et de son esthétisme, l'œuvre est une métamorphose infinie de la réalité par le mouvement mécanique. Chen Hangfeng a volontairement fait en sorte que les motifs et les mouvements ne s'arrêtent jamais d'évoluer et soient toujours différents. Il explique :

> 万花筒的转动及持续变化的图像输入使得六角型房间内的影像变幻莫测，每天不断的将美术馆内外的景象变成超现实般移动的墙纸。[24]

> La rotation du kaléidoscope et la diffusion d'images en constante évolution rendent les vidéos de la salle hexagonale imprévisibles, les scènes de l'intérieur et de l'extérieur du musée sont transformées chaque jour en des sortes de tapisseries surréalistes en mouvement.

[24] Citation extraite du site internet de l'artiste : http://www.chenhangfeng.org/cn/worksInfo/22.html, consulté le 25 octobre 2021.

Ben Houge a suivi la même démarche, en ne prévoyant pas de système de *loop*, de répétition, dans sa bande son qui se renouvelle en permanence.

Comme le souligne très justement la critique Rebecca Catching, la question des transformations culturelles, politiques, économiques et technologiques en Chine est omniprésente dans le travail de Chen Hangfeng qui s'arrête souvent sur les "moments of transition" [moments de transitions].[25] *Kaleidoscope Wallpaper* est une œuvre importante qui agit comme une mise en image des transformations dont l'effet devient presque palpable. Devant le tournoiement et la métamorphose des images, les spectateurs sont aussi fascinés que désorientés. Parce que le kaléidoscope donne aux images une qualité psychédélique, presque hypnotisante, leur capacité de fascination est bien visible. On pense par exemple aux œuvres de Laura Buckley (*1977) ou de Olafur Eliasson (*1967) qui usent de dispositifs visuels similaires.[26] L'œil est immédiatement séduit par ses images attrayantes au milieu desquelles les visiteurs se perdent en déambulant entre les murs de la salle d'exposition. Cet effet de fascination devant « le kaléidoscope des techniques » – nous empruntons l'expression à Jacques Ellul – n'est pas propre à l'œuvre immersive de Chen Hangfeng et Ben Houge.

En 2005, Cao Fei reçoit une commission du Siemens Art Program qui la conduit à passer 6 mois dans l'usine d'ampoules OSRAM China Lighting de Foshan 佛山, une ville de la province du Guangdong 广东. Là-bas, elle collabore avec une trentaine d'employés de l'usine au cours d'une série de workshops et d'interviews dont découlent des performances, des installations et une vidéo ; l'ensemble constituant l'œuvre *Whose Utopia* (2006). La vidéo, également intitulée *Whose Utopia*, se présente comme le résumé de l'ensemble de la résidence artistique. Elle est divisée en trois parties.[27] La première, "Imagination of the Product" [Imagination du produit], capture l'atmosphère de l'usine, des machines et de ceux qui y travaillent. La seconde, "Factory Fairytale" [Conte d'usine], met en scène les rêves et les désirs secrets des ouvriers, tandis que la dernière, "My Future is not a Dream" [Mon avenir n'est pas un rêve], revient à la réalité et fait un portrait plus concret des employés à leur poste de travail ou dans leurs dortoirs. Cette commission a amené Cao Fei à retourner dans sa province natale,

[25] Rebecca Catching, "The annals of Chen Hangfeng: Exploring history, economic change, and cultural confluence through the language of video" in *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, vol 18, no 1, 2019.
[26] Voir par exemple *Fata Morgana* (2012) de Laura Buckley, ou *Kaleidoscope* (2001) d'Olafur Eliasson.
[27] Pour visionner une vidéo de l'oeuvre voir : https://www.youtube.com/watch?v=OB0qJC2sp_0&t=165s.

celle qui attirait dans les années 2000 des milliers de travailleurs migrants à la recherche d'opportunités nouvelles et espérant profiter de l'économie florissante du pays et de la région. *Whose Utopia* est justement centrée sur les employés et sur leur vie quotidienne dans une usine dans laquelle ils travaillent et résident, comme cela est généralement le cas en Chine. Au fil de son séjour et de ses échanges avec ceux qu'elle considère comme des collaborateurs, Cao Fei est parvenue à aller au-delà de leur statut d'employés et à mettre peu à peu au jour les rêves, les ambitions et les désirs profonds de ces individus, qu'elle a finalement mis en scène dans une série de performances utopiques que nous aborderons dans la suite de ce travail.[28] Cet aspect de l'œuvre, qui est certainement le plus saillant – les ouvriers, leurs conditions de vie et leur individualité au sein de l'usine – est celui qui a intéressé la plupart des critiques et journalistes qui sont nombreux à s'être focalisés sur la deuxième et la troisième parties de la vidéo *Whose Utopia*, délaissant pour beaucoup la première. Pourtant, au paroxysme de l'ère du *Made in China*, qui a placé la Chine au centre de la chaine industrielle mondiale, dans cette première partie de la vidéo, les ouvriers sont présentés dans un environnement bien particulier : l'univers de l'usine.

> In the name of art, Cao Fei intimately penetrated the often-isolated world of industrial production, which is considered the very frontier of China's rapid and often violent "integration" in the global production and economic system.[29]
>
> Au nom de l'art, Cao Fei a infiltré l'intimité du monde souvent isolé de la production industrielle, qui est considéré comme étant à la frontière de l'« intégration » rapide et souvent violente de la Chine dans la production et le système économique mondiaux.

Quoique souvent occultée par la destinée des employés-collaborateurs de Cao Fei, l'usine – la production industrielle – constitue à notre sens un second versant capital de l'œuvre. "Imagination of the Product", la première partie de la vidéo *Whose Utopia*, ne donne à voir que les machines, la chaine de production depuis la conception des ampoules jusqu'à leur emballage. Les mouvements précis, mécaniques et articulés se succèdent dans un flux ininterrompu qui accompagne l'« imagination du produit ». Sans être frénétique, la cadence est maîtrisée et l'on est loin des scènes ubuesques des *Temps Modernes* (1936) qui montrent

[28] Voir le chapitre 5 de cette thèse.
[29] Hou Hanrou, "Politics of Intimacy: On Cao Fei's Work," in *Cao Fei: Journey*, Frac Ile de-France: Le Plateau & Vitamin Creative Space, 2008.

Charlie Chaplin peinant à suivre le rythme des machines et se trouvant empêtré dans les rouages, totalement dépassé par le progrès.[30] La vidéo de Cao Fei ne filme jamais les machines dans leur ensemble, mais les présente par touches. Les plans serrés se succèdent, détaillent les rouages de la fabrication tout en révélant la merveilleuse technologie qui l'accompagne. Ils nous mettent face à un ensemble d'équipements, de machines-outils dont nous ignorons tout mais qui évoluent sans heurt et à un rythme si cadencé qu'il en est presque rassurant. L'œil est satisfait devant l'ordre et l'équilibre qui lui sont proposés et qui rendent ce ballet des machines véritablement hypnotisant. D'ailleurs, il y a dans les plans, et dans les images elles-mêmes, un esthétisme indéniable qui rappelle entre autres celui des œuvres de l'art cinétique.[31] Que ce soit lorsque l'on aperçoit la lueur des tubes de néons au travers de grilles métalliques ou bien lorsque l'on observe la ribambelle d'ampoules fragiles se dérouler sur les tapis roulants, il semble que les images et les cadrages aient été travaillés, précisément choisis (illustrations 8, 9 et 10). Cette impression est confirmée par ce que décrit l'artiste à propos de la bande son de la vidéo.

> 在声音部分呢，除了观众能听到隐隐约约的机器的部分，然后张安定他对声音做了一个抽空的重组的一个处理。所以你既像在工厂环境里面但它又有一种比较空灵的感觉。[32]

> En ce qui concerne le son, en dehors du bruit diffus des machines qu'entend le spectateur, Zhang Anding a mixé les prises de son. Ce qui fait que l'on a l'impression d'être dans l'environnement de l'usine, auquel il a ajouté une touche de spiritualité.

Cao Fei explique que les prises de son ont été travaillées au moment du montage, et que son collaborateur leur a volontairement apporté un caractère éthéré. Les sons tintinnabulants qui accompagnent le rythme des machines au travail participent de la mise en place d'une atmosphère harmonieuse et fascinante qui éloigne le spectateur d'une image « terre à terre » de l'usine et en donne une vision presque sacrée. Le terme que l'artiste utilise pour décrire cette atmosphère est aussi intéressant qu'il est difficile à traduire. Au sens propre, *kongling* 空灵 désigne quelque chose de subtil. Mais l'expression fait également

[30] Réalisé par Charlie Chaplin, le film fait la satire de l'usine et du travail à la chaîne en montrant les déboires d'un employé sur une chaîne de production.
[31] Apparu dans les années 1950, le courant de l'art cinétique regroupe une grande diversité d'œuvres ayant pour caractéristique commune le fait d'être en mouvement ou de donner l'illusion du mouvement.
[32] "Cao Fei Interview: Constructing 'Whose Utopia'", M+ Museum, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=tSvNpFE8uPs, visionnée le 26 octobre 2021.

référence à un concept artistique, un espace, celui de l'imagination ou celui qui est volontairement laissé vide sur le papier, qui relève de l'immatériel et que l'on ne peut ni saisir ni délimiter. Il y a dans ce terme quelque chose de l'ordre du spirituel ou du mystique, et il n'est pas anodin que ce soit celui que Cao Fei ait utilisé pour décrire l'ambiance sonore de l'œuvre.

Avec la trilogie constituée de *La Technique ou l'enjeu du siècle*, *Le Système technicien* et *Le Bluff technologique*, Jacques Ellul, penseur de la technique, a décrit et analysé ses effets sur les États modernes, sur l'économie et sur les individus. Pour lui, elle est l'élément déterminant des sociétés modernes, « l'enjeu du siècle » et la principale menace sur la liberté de l'homme du 20e siècle.[33] Ce qu'il nomme « Technique », le distinguant de l'anglicisme très usité « technologie », s'établit en un système, le système technicien qui ne se réduit pas à la seule machine ou aux seules avancées techniques, mais comprend les méthodes d'organisation de la vie sociale, du travail et de l'État qui ont été bouleversées par leur introduction.[34] La technique est « un ensemble de moyens gouvernés par la recherche de l'efficacité », elle est la préoccupation de « rechercher en toutes choses la méthode absolument la plus efficace ».[35] Pour Jacques Ellul, la Technique et sa recherche d'efficacité infusent tous les domaines de la vie au point de remodeler peu à peu l'homme lui-même. Sa théorie s'articule autour de l'idée selon laquelle, dans les sociétés techniciennes, l'homme est devenu l'instrument de ses instruments ; il croit se servir de la technique alors même que c'est lui qui la sert. Pour expliquer ce phénomène, l'auteur introduit la figure de « l'homme fasciné », « [t]ellement fasciné par le kaléidoscope des techniques qui envahissent son univers qu'il ne sait et ne peut vouloir rien d'autre que s'y adapter complètement. »[36]

Dans *Whose Utopia*, le caractère éthérée, spirituel des sons, et l'esthétisme que nous décelons dans les images participent de la fascination qu'exercent ces vues de l'usine sur le spectateur et mettent ainsi en avant le potentiel de séduction des machines. Comme pour en montrer les effets, dans la suite de la partie "Imagination of the product", ce ne sont plus des

[33] Jacques Ellul, *La Technique ou l'enjeu du siècle*, Paris, A. Colin, 1954.
[34] Stéphane Vial met cependant en garde contre la notion de système technicien qui personnifie la technique et lui prête une existence autonome. Voir Stéphane Vial, *L'Être et l'écran – Comment le numérique change la perception*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.
[35] Jacques Ellul, *La Technique ou l'enjeu du siècle*, p.19.
[36] Jacques Ellul, *Le Bluff technologique*, Paris, Pluriel, 2010 (1988), p.63.

articulations mécaniques mais celles des employés qui apparaissent à l'écran : les gestes tout aussi précis des doigts qui trient, qui soudent et qui assemblent les composants. Dans cette première partie de la vidéo, il n'est pas encore question de dresser le portrait des ouvriers qui restent anonymes. De ces individus, on ne voit en réalité que leurs gestes. La vidéo est cadrée sur les mains qui plient, qui testent, qui comptent et qui tapent à la machine. Tout n'est que mouvement, et l'ensemble de ces gestes est présenté comme un parallèle aux mouvements mécaniques qui avaient été montrés précédemment ; à la différence près que la bande son se fait alors plus stridente et décomposée. Les mains et les yeux bougent au rythme des machines dont ils sont contraints de suivre la cadence. Ils sont parfaitement adaptés à l'univers de l'usine et complètent ce que les machines ne sont pas encore assez perfectionnées pour effectuer. En mettant en avant la gestuelle des machines et celle des hommes qui s'y adaptent, tel que le décrivait Jacques Ellul, cette première partie de l'œuvre donne à voir la « beauté » de l'efficacité mécanique. Les mouvements mécaniques, ceux des machines comme ceux des hommes répondent à un espace optimisé où l'on ne fait pas un geste une fois, mais où chaque mouvement est reproduit à l'identique des milliers de fois par jour, tous les jours. Cet univers et la répétition qui le caractérise correspond à celui que décrit Xu Lizhi 许立志 dans ses nombreux poèmes. Employé de l'usine Foxconn de Shenzhen, le jeune homme est devenu tristement célèbre après qu'il s'est donné la mort en 2014. *Je dors debout* 《我就那样站着入睡》, un poème de 2011 décrit le quotidien des ouvriers, souvent des travailleurs migrants, et la façon dont le cadre de l'usine conditionne peu à peu leurs gestes et jusqu'à leurs états d'esprit.

眼前的纸张微微发黄
我用钢笔在上面凿下深浅不一的黑
里面盛满打工的词汇
车间，流水线，机台，上岗证，加班，薪水……
我被它们治得服服贴贴
我不会呐喊，不会反抗
不会控诉，不会埋怨
只默默地承受着疲惫
[…]
拒绝旷工，拒绝病假，拒绝事假
拒绝迟到，拒绝早退
流水线旁我站立如铁，双手如飞

多少白天，多少黑夜
我就那样，站着入睡 [37]

Le papier jaunit devant mes yeux
À la plume je ciselle la surface d'un noir inégal
Elle déborde de mots de travail
Atelier, chaîne de montage, machine, carte de travail, heures supplémentaires, salaire…
Ils m'ont rendu docile
Je ne sais crier, ne sais me rebeller
Ne peux dénoncer ou me plaindre
Je ne sais que supporter l'épuisement en silence
[…]
Refuser d'être absent, refuser les arrêts maladie, refuser les arrêts pour raison personnelle
Refuser d'être en retard, refuser de partir tôt
Je me tiens au garde à vous devant la chaîne de montage, les mains qui voltigent
Combien de jours, combien de nuits
Je dors debout

Durs et percutants, les mots de Xu Lizhi entrent en résonnance avec ceux de Jacques Ellul selon lequel le « bluff technologique » – l'ensemble des discours séduisants qui présente le progrès technique comme une nécessité et une fatalité – fait des hommes des automates obéissants. Dans l'usine d'Oxfam filmée par Cao Fei, les ouvriers avancent au rythme du mot d'ordre TMP, Total Productive Management [Management Productif Total], une volonté d'amélioration des performances clairement affichée. [38] D'ailleurs, le seul moment de cette première partie de la vidéo qui laisse apercevoir les noms des employés est lorsqu'ils sont affichés sur de petites bannières qui récompensent l'employé du mois. Avec l'époque hypermoderne, les logiques d'efficacité et de rentabilité en provenance du monde industriel se sont déplacées vers de nombreux domaines. Ce type de production n'est pas sans rappeler celui de Xu Zhen dont le mode de travail s'inspire, par certains aspects, de celui de la production en chaine. L'artiste, qui fait le rapprochement entre œuvres d'art et lignes de produits, pense souvent ses créations par séries qui regroupent des pièces quasiment, voire complètement identiques. Si elles ne sont pas fabriquées en usine, elles sont produites depuis 2009 par l'atelier de MadeIn, l'entreprise créée par l'artiste. Ils sont ainsi quelques dizaines de petites mains à travailler dans l'atelier de l'artiste qui ne peut que rappeler la Factory

[37] Poème cité sur le blog de Nao, "The poetry and brief life of a Foxconn worker: Xu Lizhi (1990-2014)", mis en ligne le 29 octobre 2014, https://libcom.org/blog/xulizhi-foxconn-suicide-poetry, consulté le 30 octobre 2021.
[38] Nous reviendrons sur l'idée de « bluff technologique » dans la suite de ce chapitre.

d'Andy Warhol ou le studio de Jeff Koons. D'ailleurs, lorsque qu'un directeur de musée demande à Xu Zhen ce qui le différencie de Koons, il répond que "Koons is an artist with a studio, while we are a company" [Koons est un artiste qui possède un studio alors que nous sommes une entreprise].[39]

L'âge hypermoderne est obsédé par la performance à court terme. Il est une époque au temps accéléré, raccourci, à l'origine d'un sentiment de raréfaction du temps. Cette généralisation de l'urgence, ce stress permanent sont créateurs de nouvelles pathologies qui n'épargnent pas la population chinoise.[40] C'est entre autres le sujet de l'étude réalisée par Gallup dans laquelle 40 % des personnes interrogées ont déclaré avoir fait l'expérience d'un niveau conséquent de stress au cours de la journée précédente, et 60 % avoir été victimes de troubles du sommeil.[41] Le *996 gongzuo zhidu* "996 工作制", qui s'est généralisé au cours des années 2010, n'est pas sans lien avec ces nouvelles pathologies.[42] Ce rythme fait s'étendre les horaires de travail de 9h à 21h, 6 jours sur 7, pour un total de 72 heures par semaine. Devenu la norme dans de nombreuses entreprises et start-up chinoises, le 996 a été largement dénoncé par les internautes qui ont souligné son dangereux impact sur la santé.[43] Il reste cependant prôné par de grandes figures entrepreneuriales telles que Jack Ma, qui déclarait déjà en 1999 à un groupe d'employés :

> 我们学会硅谷人这种拼劲儿。如果我们早上八点上班五点下班， 这个不是高科技， 这个绝对不是我们阿里巴巴能成功。如果我们有这种精神： 八点上班五点下班？OK 应该出去别的地方。[44]
>
> Nous devons nous inspirer de l'énergie et de la détermination de la Silicon Valley. Si nous travaillons de 8h du matin à 5h du soir, alors nous ne sommes pas une entreprise de la haute technologie, ça n'est certainement pas ce qui fera réussir Alibaba. Si nous sommes dans cet état d'esprit, alors il vaut mieux faire autre chose.

[39] Cité dans Philip Tinari, "Moving Forward: Xu Zhen in Conversation", in *Xu Zhen: A MadeIn Company Production Xu Zhen meiding gongsi chupin* 徐震没定公司出品, Beijing 北京, New Star Press 新星出版社, 2014, p.31.
[40] Voir Nicole Aubert, *Le culte de l'urgence*, Paris, Flammarion, 2003.
[41] Linda Lyons and Diana Liu, "Worry and stress rise in China", *Gallup*, mis en ligne le 8 février 2016, https://news.gallup.com/poll/189077/worry-stress-rise-china.aspx, consulté le 26 octobre 2021.
[42] Serenitie Wang, "China's tech workers burn out mentally and physically in the '996' rat race", *CNN*, 28 mai 2019, https://edition.cnn.com/2019/05/27/health/china-996-tech-workers-intl/index.html, consulté le 26 octobre 2021.
[43] Voir les sites https://996tsc.netlify.app/#/sticker et https://996.icu/#/zh_CN consacrés à ce sujet.
[44] "Alibaba IPO: Jack Ma's Original Sales Pitch in 1999", vidéo mise en ligne par Bloomberg Quicktake, 8 septembre 2014, Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=Up9-C4_8dVo&t=54s, consultée le 29 octobre 2021.

Comme le présente Florent Villard, « les autorités chinoises continuent à ne retenir de la modernité que le volet technoscientifique et économiste, ce que la propagande encense sous le vocable neutre et faussement consensuel de « modernisation », ou xiandaihua 现代化 ».[45] En mai 2013, dans un discours s'adressant à la jeunesse chinoise qu'il incitait à réaliser ses rêves, le président Xi Jinping déclarait :"创新是民族进步的灵魂，是一个国家兴旺发达的不竭源泉，也是中华民族最深沉的民族禀赋" [L'innovation est non seulement la clé de voûte du progrès pour une nation, et une source inépuisable de prospérité pour un pays, mais aussi le tempérament le plus vigoureux de la nation chinoise.] [46] Un an plus tard, le discours est toujours plus assuré lorsqu'il s'entoure de l'appui du géologue chinois d'origine mongole Li Siguang et de celui de l'écrivain français Victor Hugo pour affirmer :

> 李四光说过:"科学的存在全靠它的新发现，如果没有新发现，科学便死了。法国作家雨果说过:"已经创造出来的东西比起有待创造的东西来说，是微不足道的。我国科技发展方向就是创新、创新、再创新。[47]
>
> Li Siguang disait : « La science doit sa subsistance aux nouvelles découvertes. Sans cela, elle mourra ». L'écrivain français Hugo affirmait que « les créations accomplies sont insignifiantes par rapport à ce qu'il reste à créer ». Le développement scientifique et technologique de notre pays s'oriente vers de l'innovation, de l'innovation et encore de l'innovation. »

De l'innovation, de l'innovation et encore de l'innovation, une déclaration que pourrait illustrer l'œuvre *We don't want to stop* (2006) de Shi Yong (*1963), sorte de missile roulant ou de voiture supersonique estampillée WTO, l'acronyme américain de l'Organisation Mondiale du Commerce, et sur laquelle on lit l'inscription : "我们不想停止" [Nous ne voulons pas nous arrêter]. Décrivant le culte de la modernisation technicienne, Gilles Lipovetsky remarque qu'en « hypermodernité il n'y a plus de choix, pas d'autre alternative qu'évoluer, accélérer la mobilité pour ne pas être dépassé par "l'évolution" ». [48] Le changement et le mouvement généralisés sont évidemment liés au progrès technologique, et cela est d'autant plus vrai en Chine où tout pousse vers l'avant, où l'apogée de la modernisation technicienne est devenue l'idéal à atteindre, l'épicentre du « Rêve chinois ».

---

[45] Florent Villard, *Critique de la vie quotidienne en Chine à l'aube du XXIe siècle avec les Gao Brothers*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2015, p.18.
[46] Xi Jinping 习近平, *Xi Jinping tan zhigui li zheng* 习近平谈治国理政, p.51.
[47] Xi Jinping 习近平, *Xi Jinping tan zhigui li zheng* 习近平谈治国理政, p.123.
[48] Gilles Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Éditions Grasset, 2004, p.55.

b. De l'innovation à l'absurde

Whose Utopia n'est pas la seule œuvre de Cao Fei à pénétrer les entrailles de la production industrielle. En 2018, 15 ans après sa résidence à Foshan, l'artiste répond à une commission du Guggenheim Museum de New York et réalise l'installation multimédia *Asia One*. L'élément central de cette œuvre est un film fictionnel portant le même nom, tourné pour partie dans le premier centre de tri entièrement automatisé au monde. Cet entrepôt de l'entreprise JD, le grand rival d'Alibaba, a vu le jour en 2017 à Kunshan 昆山, une ville à la périphérie de Shanghai.[49] Dans ce gigantesque hangar duquel l'humain est quasiment absent, des machines, des robots, et autres dispositifs de technologie de pointe réalisent l'équivalent du travail de 180 employés.

> The whole process, from parcel sorting to loading onto the trucks, are fully automatic in the Kunshan center, which is also the first of its kind in the world, JD said in a statement. Compared with traditional automatic sorting centers, JD's is more intelligent and efficient, the company said. The coverage rate of automated equipment has reached 100 percent and about 9,000 parcels can be sorted every hour.[50]

> L'ensemble de la chaine, du tri des colis à leur chargement dans les camions, est entièrement automatisé dans le centre de Kunsan, qui est le premier de ce type au monde, a déclaré JD. En comparaison avec les centres de tri automatiques traditionnels, celui de JD est plus intelligent est efficace, dit encore l'entreprise. Le taux d'équipements automatisés a atteint les 100 % et environ 9 000 colis sont triés toutes les heures.

Le film de Cao Fei imagine le quotidien des deux seuls employés du centre de tri. Accompagnés d'un robot humanoïde, ils errent dans des salles immenses que seuls remplissent le bruit des mécanismes et les flux des machines et des marchandises. Distants, presque ignorants de la présence de l'autre au commencement du film, ils finissent par se lier autour d'une rébellion contre l'ordre, l'efficacité et la prédictibilité de ce qui les entoure. Nous n'avons malheureusement pas été en mesure de voir l'intégralité de l'œuvre qui dure presque une

[49] Concernant les entreprises JD et Alibaba, voir le deuxième chapitre de cette thèse.
Au sujet de l'ouverture du centre de tri entièrement automatisé, voir Fan Feifei, "JD.com opens first unmanned sorting center", *China Daily*, 3 août 2017, https://www.chinadaily.com.cn/business/tech/2017-08/03/content_30338693.htm, consulté le 29 octobre 2021 et Steven Millward, "Chinese ecommerce giant shows off its first ever 'robot warehouse'", *TechInAsia*, 6 septembre 2017, https://www.techinasia.com/china-fully-automated-sorting-center-jd-ecommerce, consulté le 29 octobre 2021.
[50] Fan Feifei, "JD.com opens first unmanned sorting center", *China Daily.*

heure et n'a été exposée qu'à de rares occasions. Cependant, les extraits que nous sommes parvenus à visionner nous ont donné une vue d'ensemble de la vidéo et permis d'y déceler des tendances que nous nous apprêtons à exposer.

De même que nous affirmions l'importance de l'environnement industriel et mécanisé dans *Whose Utopia*, les questions de la croissance économique et du développement technologique sont au centre de *Asia One*.

> The mania for motion and speed is a symptom of the restless instability of social life, and it operates to intensify the causes from which it springs. Steel replaces wood and masonry for buildings; ferro concrete modifies steel, and some invention may work a further revolution.[51]
>
> La frénésie autour du mouvement et de la vitesse est un symptôme de l'instabilité nerveuse de la vie sociale, et elle agit en intensifiant les causes dont elle découle. L'acier remplace le bois et la maçonnerie dans le bâtiment ; le béton armé modifie l'acier, et une invention future sera peut-être à l'origine de la prochaine révolution.

Faisant écho à cette analyse de John Dewey, plus d'une décennie après la réalisation de *Whose Utopia*, l'évolution technologique est incontestable et toujours aussi fascinante. Ce sont maintenant des kilomètres de rails, d'étagères, et de tapis roulants et des centaines de bras mécanisés et de petits robots AGV à guidage automatique qui s'animent sous nos yeux (illustrations 11 et 12).[52] De même que dans l'usine d'ampoules de Foshan, le centre de tri et les technologies qu'il abrite ne sont pas présentés dans une vue d'ensemble, mais la vidéo fait se succéder des éléments de détail des mécanismes et de leurs mouvements. Cette fois, cependant, les rouages, les moteurs, les fils, en somme les entrailles des machines, sont beaucoup moins visibles. Elles sont, pour la plupart, recouvertes de carapaces brillantes et colorées qui accentuent le mystère et l'enchantement que suscitent ces automates. Leur rythme d'exécution est également beaucoup plus soutenu, à tel point qu'il est parfois difficile de les suivre du regard. Heureusement, des effets de ralentis et de légers retours en arrière mettent l'emphase sur l'esthétisme de leurs mouvements mécanisés et laissent au spectateur le temps de s'en émerveiller. L'œuvre donne à admirer la dextérité des bras robotisés qui attrapent les produits, les scannent et les déposent dans des bacs de tris ou sur des tapis

[51] John Dewey, "The mania for speed and motion" in Hartmut Rosa, William Scheuerman ed., *High-Speed Society: Social Acceleration, Power, and Modernity*, The Pennsylvania State University, The Pennsylvania State University Press, 2009, p.62.

[52] Un véhicule à guidage automatique ou véhicule autoguidé, en anglais : Automatic Guided Vehicle est un robot qui se déplace de façon autonome sans l'intervention humaine.

roulants. La musique électronique qui rythme et accompagne cette présentation est parfaitement en accord avec le futurisme des images et l'ensemble rappelle l'esthétique léchée et efficace des spots publicitaires.

Sans aucune intervention humaine, les produits sont déplacés, triés, étiquetés et emballés (illustrations 13 et 14). Les avancées technologiques sont telles que les machines autosuffisantes sont capables d'effectuer les tâches de l'ensemble de la chaine de production. Alors, les deux employés se trouvent simples spectateurs de la technologie qui s'affaire. Ici encore, l'humain est contraint de s'adapter au rythme de la technique. De nombreuses scènes, non dénuées d'humour, montrent les employés désemparés et désœuvrés. On voit, par exemple, à plusieurs reprises la jeune femme accompagnant le robot humanoïde qui, contrairement aux autres machines du centre de tri, se déplace à une allure particulièrement lente. On les observe alors tous deux, côte à côte, elle contrainte de freiner sa cadence pour ne pas dépasser son comparse robotisé, s'arrêtant ou prenant le temps de renouer un lacet défait en attendant qu'il la rattrape. Entre fascination et tentative de rapprochement, on la voit également imiter la gestuelle du robot et reproduire des mouvements qui ressemblent à des pas de danse classique. Leur relation, que l'on comprend être complexe, oscille entre affection et désamour, entre les embrassades qu'elle lui donne et les moments où elle tente désespérément d'échapper à ses capteurs. Malgré l'esthétisme évident du monde mécanique qui anime l'entrepôt, cette fois, la fascination s'effrite, laissant peu à peu place à l'ennui de la répétition.

L'œuvre, qui se valait presque être de science-fiction, se déroule en 2021, soit trois ans après sa sortie. Ce choix de l'artiste, celui de se projeter dans un futur en réalité très proche, dit beaucoup de la rapidité de l'évolution technologique en Chine. Nous avons déjà souligné le fossé technique qui sépare l'usine d'ampoules de Foshan et ce centre de tri, mais Cao Fei joue avec l'idée de science-fiction en présentant ce qui existe déjà comme futuriste. Reprenant un slogan de JD, dans le centre de tri, une bannière affiche "人机携手，共创奇迹" [Main dans la main, l'homme et la machine créent des miracles]. Quant aux apparitions de danseurs en costumes révolutionnaires, elles nous rappellent que l'idéologie nationale n'est jamais très loin. "You're really working for the benefit of the company and its shareholders, but you have to fuse that with national priorities and ambitions. It's all about

the goals for the nation" [Tu travailles au profit de l'entreprise et de ses actionnaires, mais il faut y associer les priorités et les ambitions nationales. Tout tourne autour des objectifs nationaux] rappelle le journaliste David Barboza.[53] Pourtant, loin du futur radieux promis par le monde de l'entreprise et les pouvoirs politiques, les deux personnages paraissent avoir été submergés et déshumanisés par les machines. Ils ne parviennent ni à se rapprocher l'un de l'autre, ni à interagir ; lui devant scanner la jeune femme pour tenter d'interpréter ses expressions ou de reconnaître les émotions sur son visage. Les lunettes qu'ils portent les guident dans les méandres du centre de tri et orientent leur interprétation et leur jugement en scannant les individus ou les objets qu'ils y croisent. Non sans rappeler le système du crédit social, le robot humanoïde est également équipé de capteurs qui, lorsqu'ils scannent le visage du jeune homme, mettent en garde contre des précédents d'agression envers des robots. Finalement, alors qu'une relation commençait enfin à se former entre les deux jeunes gens, ils sont séparés par les machines et envoyés dans deux provinces différentes sur des tapis roulants. "A salutary warning of machine dominance or state control?" [Une mise en garde salutaire contre la domination des machines ou contre le contrôle de l'État ?] s'interroge à raison le journaliste.[54]

Comme pour rattraper la fiction, mais certainement pour ne pas se laisser distancer dans la course à l'innovation, alors que le centre de tri de Foshan venait tout juste de voir le jour, l'entreprise JD annonçait déjà l'ouverture d'un entrepôt entièrement automatisé prévue pour l'année suivante, le 11 novembre 2018, pour le 11.11 Singles' Day Festival. Ces nouveautés s'inscrivent dans une volonté globale d'automatiser la majeure partie de l'entreprise d'ici à 2030. Des livraisons par drone avaient été réalisées dans une zone rurale de la province du Jiangsu 江苏 dès 2016 et les livraisons par robots ou voitures intelligentes sont largement employées par JD depuis 2018.[55] Amazon, le principal concurrent de JD sur le

[53] Cité dans *Jason Farago*, "An Artist Warns of a Robot-Ruled Future. Or Is It Our Present? Let's Discuss.", *The New York Times*, 23 août 2018, https://www.nytimes.com/2018/08/23/arts/design/cao-fei-china-guggenheim-discussion.html, consulté le 29 octobre 2021.

[54] Cité dans *Jason Farago*, "An Artist Warns of a Robot-Ruled Future. Or Is It Our Present? Let's Discuss.", *The New York Times.*

[55] "'JD has taken a leading position in the domestic intelligent logistics sector and has invested a huge amount in related intelligent equipment, such as unmanned sorting and handling equipment, drones and driverless deliveries,' said Lu Zhenwang, CEO of Shanghai-based Wanqing Consultancy." [JD a une position dominante dans le secteur de l'intelligence logistique au niveau national et a investi une somme conséquente dans les équipements intelligents : équipements de tri, drones et livraison sans conducteur.]

marché mondial, a également lancé le service Prime Air en 2016, effectuant sa première livraison par drone en décembre 2016 au Royaume-Uni.[56] Loin d'être en reste, Alibaba a annoncé en novembre 2018 l'ouverture d'un prototype de magasin entièrement automatisé et a ouvert son premier hôtel en partie robotisé à Hangzhou la même année.[57] Lorsqu'ils séjournent au FlyZoo, les clients de l'hôtel enregistrent leur arrivée sur des bornes électroniques qui scannent leurs documents d'identité. Non sans rappeler le système des lunettes intelligentes portées par les employés de *Asia One*, ils accèdent ensuite à leur chambre grâce à des systèmes de reconnaissance faciale, après que la porte a scanné leur visage. Au cours de leur séjour, ce sont divers robots qui assurent les services quotidiens, en chambre et dans les lieux communs ; un bras motorisé *shake* les cocktails du bar tandis que les repas sont servis par des automates. Lorsqu'il parle de la réaction des clients qui interagissent avec l'intelligence artificielle de l'hôtel, Andy Wang, le PDG de Alibaba Future Hotel Management, décrit leur stupéfaction. "When they experience the robot and the voice butlers, they say 'Wow!'. When they enter into the lobby they say 'Wow!'. It's such a different lobby. It's empty – but maybe it's the kind of empty of the future." [Quand ils font l'expérience du robot et des majordomes vocaux, ils disent « Wouah !». Quand ils rentrent dans le lobby, ils disent « Wouah !». C'est un lobby tellement différent. C'est vide – mais c'est peut-être le type de vide du futur.] [58] Cette déclaration traduit bien la fascination exercée par la technologie. On imagine aisément d'ailleurs, que certains des visiteurs du FlyZoo y soient venus spécialement pour faire l'expérience de l'intelligence artificielle.

La spirale du progrès technologique, dans laquelle une avancée conduit irrémédiablement à une autre, qui nous a conduit de Foshan avec *Whose Utopia* à Kunshan avec *Asia One*, illustre la course au progrès que mènent des entreprises telles que JD, Alibaba ou Amazon. Alors, comme pour faire un pied de nez à cette frénésie, certaines œuvres mettent en scène les débordements, ou les défaillances des machines. Dans sa forme

---

Voir Wang Yuchuan, "JD Launches Unmanned Delivery Vehicles in Tianjin in Smart City Push", *JD Corporate blog*, 18 janvier 2018, https://jdcorporateblog.com/jd-launches-unmanned-delivery-vehicles-tianjin-smart-city-push/, consulté le 29 octobre 2021.

[56] Voir la page de présentation du projet sur le site internet d'Amazon, Amazon.com, https://www.amazon.com/Amazon-Prime-Air/b?ie=UTF8&node=8037720011, consulté le 29 octobre 2021.

[57] À ce sujet, voir Kate Cadell, "At Alibaba's futuristic hotel, robots deliver towels and mix cocktails", *Reuters*, 22 janvier 2019, https://www.reuters.com/article/us-alibaba-hotels-robots-idUSKCN1PG21W, consulté le 29 octobre 2021.

[58] Kate Cadell, "At Alibaba's futuristic hotel, robots deliver towels and mix cocktails", *Reuters.*

complète, l'installation sans titre, *Untitled* 《无题》 (2007), de Xu Zhen s'étend entre les quatre murs d'une vaste pièce que l'artiste remplit de machines de fitness : tapis de course, vélos d'appartement, rameurs et autres presses et stepper (illustration 15). La particularité de cette œuvre, qu'un journaliste a justement surnommée, "the ghost at the gymnasium" [le fantôme de la salle de sport], est que chacun de ces équipements est relié à une télécommande qui en contrôle le mouvement.[59] Une fois la télécommande activée, si personne ne prend place sur la machine, elle se met en mouvement « dans le vide » et "自动运动" [s'entraîne elle-même], comme se plaît à le décrire Xu Zhen.[60] Lorsqu'elles sont mises en mouvement toutes ensemble, il semble effectivement que des esprits aient investi la salle d'entrainement, donnant à voir une chorégraphie métallique qui rappelle quelque part celle de la roue de Marcel Duchamp. Quand, au contraire, une personne s'installe à une machine, il lui est impossible de contrôler son entrainement. Elle se trouve confrontée à un mouvement face auquel il lui faut s'adapter voire se plier. Par bien des aspects, cette œuvre illustre la fascination contre laquelle Jacques Ellul mettait en garde.[61] Elle donne à voir les mouvements répétitifs et mécaniques auxquels se plient les utilisateurs des machines de salles de sport, charmés par la perspective des bénéfices qui doivent en découler. Xu Zhen explique qu'il trouve les salles de sport et les scènes que l'on y rencontre ridicules. "White-collar workers or even gold-collar workers are building up their bodies inside this funny space" [Les cols blancs ou même les cols dorés sculptent leur corps dans ces drôles d'espaces] déclare-t-il.[62] Si nous ne détaillerons pas le phénomène des salles de sport, et l'injonction à sculpter son corps à laquelle elles sont liées, on perçoit bien ici cet aspect des fantasmes qu'elles véhiculent. L'installation aborde également la question du contrôle, à la fois celui que l'utilisateur pense avoir sur la machine, censée être à son service, et celui qu'il cherche à exercer sur son propre corps. Dans cette œuvre, il est clair que l'utilisateur ne pourra jamais être complètement maître de la machine et des mouvements qu'elle le contraint à effectuer. Il bouge en réalité au rythme dicté par les machines, qui dépassent leurs prérogatives, provoquant une perte de contrôle chez leurs utilisateurs. Cette forme de « débordement » se

[59] Wang Jie, "The ghost at the gymnasium," *Shanghai Daily*, 22 February 2008.
[60] *Xu Zhen: A MadeIn Company Production Xu Zhen meiding gongsi chupin* 徐震没定公司出品, Beijing 北京, New Star Press 新星出版社, 2014, p.37.
[61] Voir la page 173 de ce travail.
[62] Wang Jie, "The ghost at the gymnasium," *Shanghai Daily*, 22 February 2008.

manifeste de façon plus nette encore dans *Rumba 01 & 02* (2016), une installation de Cao Fei (illustration 16).

Dans cette œuvre, trois robots aspirateurs sont disposés sur deux socles en forme de cube sur lesquels ils se déplacent. La surface limitée des cubes ne leur laissant que quelques centimètres carrés à aspirer, l'intérêt de cette présentation dépasse largement la fonction de nettoyage du robot qui a vite fait le tour de cet espace. Dans ce périmètre bien délimité, les aspirateurs se déplacent suivant des mouvements autodéterminés, mus par une intelligence artificielle. Ce qui est exposé, littéralement mis sur un piédestal, c'est tout d'abord la machine, merveille de technologie qui fascine, vendue comme l'« aspirateur robot le plus intelligent et le plus puissant à ce jour ». Ce modèle de la marque iRobot porte le nom de Roomba. Entre les mains de Cao Fei, il est devenu « Rumba » en référence à la danse traditionnelle cubaine. Juchés sur leur piédestal, l'artiste nous propose d'admirer la danse de ces robots, l'esthétisme de leurs déplacements toutefois rythmés par des évènements imprévus. Lorsque nous avons vu cette installation exposée au K21 de Düsseldorf en janvier 2019, nous avons constaté avec amusement que, certainement en raison de l'étroitesse du cube, les robots dépassaient régulièrement leur périmètre d'action et se retrouvaient par terre, poursuivis par les gardiens de salle embarrassés.[63] Ces derniers étaient également chargés de remplacer les aspirateurs exposés, « fatigués » d'avoir tourné en rond pendant des heures sur leurs piédestaux, et devant être mis en charge et relayés par des modèles à la batterie pleine. Si cette œuvre expose la machine et ses mouvements, ses défaillances, ses débordements et les situations étonnantes qu'ils engendrent sont également mis en avant. En observant les gardiens poursuivre les aspirateurs robots à travers la salle d'exposition et les remettre sur leur socle avec soin, nous avons pensé à cette phrase écrite par Jacques Ellul :

> […] ce qui me paraît nouveau dans les évolutions récentes des techniques, c'est que les techniques développées dans ces dix dernières années (principalement dans le secteur informatique, télématique…) aboutissent à l'absurde, produisent, exigent des comportements absurdes de la part de l'homme.[64]

[63] L'œuvre était présentée à l'occasion de la restrospective de Cao Fei au Kunstsammlung de Düsseldorf du 6 octobre 2018 au 13 janvier 2019.
[64] Jacques Ellul, *Le Bluff technologique*, p.374.

Dans ce cas, bien sûr, l'absurde de la situation est en partie lié au choix de l'artiste de faire rentrer ce type d'objet dans un musée. Il est bien possible, cependant, que d'autres avant les gardiens du K21 aient poursuivi un robot aspirateur qui montrait des velléités d'exploration.

Les robots de Cao Fei produisent un effet proche de trois œuvres de Xu Zhen. *Careful, Don't Get Dirty* 《小心点，别弄脏》 (2002) est une réplique des machines utilisées pour nettoyer les rues de Shanghai en en inversant le processus (illustration 17). Au lieu de savonner le goudron, ce petit robot y déverse de la salive – un mélange de celles de l'artiste et ses amis. Il ne faut pas se fier à l'apparente modestie de ce robot dont la carapace de carton protège des technologies complexes, des circuits imprimés, des puces et des capteurs qui lui permettent de se déplacer de manière autonome. Véritable machine à cracher, l'œuvre fait un clin d'œil à l'habitude chinoise du crachat encore répandue et considérée comme un geste d'hygiène. Elle moque les campagnes gouvernementales « anti-crachat » des années 2000 qui encourageaient les citoyens chinois à se débarrasser de cette habitude plus tard interdite par la loi et figurant sur la liste des incivilités susceptibles de faire baisser le niveau de leur crédit social. Absolument contreproductive, la technologie, censée être au service de l'homme, s'avère ici ineffective. L'œuvre de la même année *Untitled/Fan* 《无题/风扇》 (2002) met en place un type de phénomène similaire (illustration 18). Cette installation de Xu Zhen consiste à placer un ventilateur industriel à l'entrée d'un espace d'exposition. Pour passer la porte de la galerie, les visiteurs doivent braver la force du vent et aller contre la machine qui les empêche d'entrer. Dans ce cas aussi, la machine entrave le bon déroulement des choses, crée des difficultés là où elle devrait apporter un soutien. Pourtant, les visiteurs se montrent souvent impressionnés par la puissance du ventilateur et amusés par l'absurde de la situation. Quelques années plus tard, l'artiste réalise la première version de *Never Falls* 《永不倒》 (2007). L'œuvre est issue d'une interrogation de l'artiste : "我 想知道，一个硬币在旋转，不要让它停下，是不是有可？" [Je voudrais savoir, empêcher une pièce qui tourne sur elle-même de tomber, est ce que c'est possible ?] se demande-t-il.[65] La réponse qu'il apporte est mécanique. La pièce en aluminium mesure 80 cm de diamètre et tourne sur un piédestal en forme de cube qui abrite un moteur. Ainsi alimentée, elle ne s'arrête plus de tourner. Allant

[65] Voir la présentation du l'œuvre sur le site de la galerie ShanghArt : Shanghartgaallery.com, "Xu Zhen, *Never Falls*, 2006", https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/work.htm?workId=9491, consulté le 29 octobre 2021.

à l'encontre des lois de la physique et ne trouvant jamais de résolution, ce mouvement dérange. Il y a quelque chose d'irréel à voir cette pièce tourner sans s'arrêter, un peu à la manière de la toupie du film *Inception*, qui, lorsqu'elle tourne sans arrêt, indique à son propriétaire qu'il est en train de rêver.[66] La signification de l'œuvre se concrétise lorsque l'on remarque que les contours d'un planisphère sont gravés sur chacune des faces de la pièce. Alors, quand elle tourne sur elle-même, un effet d'optique donne l'impression de voir tourner un globe terrestre. Donnant raison à Gregory B. Lee lorsqu'il écrit que « demander en Chine que le temps s'arrête est une menace contre la société mercantile qui vient d'y naître », la pièce, incarnation du capitalisme mondial, est inarrêtable.[67]

2. Trop-plein

Dans l'esthétique du *shanshui*, le mouvement fait partie de l'ensemble de la composition et participe de son équilibre.[68] Cette idée est clairement exprimée dans le troisième chapitre du traité du peintre de la dynastie Ming, Shi Tao 石涛 (1642-1707) traduit par Pierre Ryckmans.

> La peinture exprime la grande règle des métamorphoses du monde, la beauté essentielle des monts et des fleuves dans leur forme et leur élan, l'activité perpétuelle du Créateur, l'influx du souffle Yin et Yang ; par le truchement du pinceau et de l'encre, elle saisit toutes les créatures de l'Univers, et chante en moi son allégresse.[69]

[66] *Inception* est un film de science-fiction écrit, réalisé et produit par Christopher Nolan et sorti en 2010.

[67] Gregory B. Lee, *Un spectre hante la Chine – Fondements de la contestation actuelle – Une histoire politico-culturelle 1978-1990*, Lyon, Tigre de Papier, 2012, p.343.

[68] Très éloigné de la peinture de paysage telle qu'on la connaît dans l'histoire de l'art européen, le *shanshui* développe une conception différente de la représentation de la réalité qui ne doit pas être une réplique exacte de son modèle, mais une image capable de susciter chez celui qui la regarde une émotion d'ordre spirituel ou philosophique. C'est non seulement le style et le contenu de ces productions qui est nouveau à cette époque, mais également la manière de concevoir la création artistique. Ces productions sont le fruit de nombreuses heures passées à arpenter et à contempler les paysages qui sont ensuite esquissés sur le papier. Avant de poser le pinceau sur le support, le peintre s'immerge dans la nature dont il s'imprègne de l'atmosphère sonore et visuelle, il glane des instants uniques et éphémères et cherche à déceler le souffle de vie, le *qi* présent en chaque élément. Le rouleau qui en résulte est un témoignage de la beauté et de l'harmonie de l'ensemble. Il doit permettre à celui qui le contemple de circuler en méditation dans le paysage, de se fondre dans l'univers.

[69] Pierre Ryckmans, *Traduction et commentaires de Shitao – Les propos sur la peinture du moine citrouille-amère*, Paris, Plon, 2007, p.41.

La peinture de paysage exprime « la forme et l'élan de l'univers ».[70] Animé de son propre élan intérieur, son inspiration, le peintre dépose sur le papier « le souffle organique du paysage » en maniant l'encre et le pinceau.[71] Il cherche à tracer

> […] une réalité qui ait chair et os, expansion et unisson, substance et fonction, forme et dynamisme, inclinaison et aplomb, ramassement et bondissement, latence secrète et jaillissement, élévation altière, surgissement abrupt, hauteur aiguë, escarpement fantastique et surplomb vertigineux, exprimant dans chaque détail la totalité de son âme et la plénitude de son esprit.[72]

Chacune de ces formes de mouvement et chaque élément géographique et naturel participe de l'équilibre de l'ensemble qui se fait, par exemple, entre monts et fleuves, entre la roche et l'eau : « il faut que la montagne s'applique à l'eau pour que se révèle l'universel écoulement. Il faut que l'eau s'applique à la montagne pour que se révèle l'universel embrassement. »[73] L'œuvre est similaire au monde qu'elle représente, animée d'un souffle organique, le *qi* 气, et en perpétuel mouvement. Le vide même, loin d'être quelque chose de « vague ou d'inexistant », constitue « un élément éminemment dynamique et agissant » explique François Cheng. « Lié à l'idée des souffles vitaux et du principe d'alternance Yin-Yang, il constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations, où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude. » [74] Dans les œuvres contemporaines, en revanche, le mouvement omniprésent devient non seulement un sujet en soi, mais il représente un élément perturbateur, une forme de dérégulation qui, poussée jusqu'à l'extrême, mène à la destruction. Le point de départ de ces dérèglements excessifs est régulièrement à trouver dans un phénomène d'accumulation.

a. De l'accumulation…

Arpenteur infatigable de Shanghai, Yang Yongliang a commencé sa carrière d'artiste en parcourant cette ville et en en photographiant les transformations, souvent des terrains vagues ou des chantiers en construction, qui lui servent ensuite à modeler ses paysages. De

[70] Pierre Ryckmans, *Traduction et commentaires de Shitao*, p.75.
[71] Pierre Ryckmans, *Traduction et commentaires de Shitao,* p.76.
[72] Pierre Ryckmans, *Traduction et commentaires de Shitao,* p.57.
[73] Pierre Ryckmans, *Traduction et commentaires de Shitao,* p.136.
[74] François Cheng, *Vide et plein – Le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p.45.

son travail résultent des milliers de clichés qu'il imbrique et remodèle pour former de nouvelles et immenses compositions picturales. Le résultat final rassemble une multitude de clichés, des couches de photos qui s'ajoutent. D'une œuvre à l'autre, d'une série à l'autre, on observe la ville évoluer et se constituer sous nos yeux ; les immeubles se multiplier et les photographies se superposer. Entre les premiers *Phantom Landscape* 《蜃市山水》 des années 2000, et les *Artificial Wonderlands* 《人造陷阱壹》 de la décennie suivante, les paysages sont de plus en plus complexes et escarpés. Bien entendu, l'évolution de la maîtrise technique de l'artiste au cours de cette période se traduit dans l'esthétique toujours plus détaillée de ses œuvres. Mais l'on peut tout de même supposer que Yang a tenté de suivre le rythme de l'urbanisation chinoise qui est allé *crescendo* au fil des années. Le commissaire d'expositions David Rosenberg écrit d'ailleurs que Yang n'est pas l'observateur d'un « paysage serein et impassible, mais d'un bouleversement continu », ajoutant que sa pratique est « l'essence du "bâtir", la sérialité grise et la répétition du même, le phénomène proliférant et incontrôlé de l'urbanisation à outrance ».[75] L'artiste raconte ainsi la relation ambiguë qu'il entretient avec la ville. « Si j'aime la ville pour son côté familier, je déteste d'autant plus la rapidité stupéfiante à laquelle elle grossit et englobe l'environnement. »[76] Cette vision d'une urbanisation submergeante est illustrée dans les œuvres de la série *On the Quiet Water* 《止水之上》, qui amorce le début de représentations de villes plus vivantes, comme bouillonnant de l'intérieur. À partir de cette série, les œuvres de l'artiste paraissent plus animées et acquièrent une épaisseur et une texture que les précédentes n'avaient pas encore atteintes. *Eclipse* 《日蚀》 (2008) présente à l'horizontale une étendue d'eau calme – qui a donné son titre à la série – sur laquelle flotte un ilot tout en relief (illustration 20). Comme à l'habitude de l'artiste, ce paysage contient plus de béton et d'acier que de roche et de végétation. Ce qui est nouveau, en revanche, est la concentration de silhouettes d'immeubles et de bâtiments divers que l'on discerne dans le relief et la façon dont Yang les a entremêlées. L'îlot qui se détache à la surface de l'eau a un caractère presque organique ; la matière formée par l'accumulation photographique semble être agglomérée, presque en un seul bloc. En même temps, la surface de l'ensemble paraît mouvante et instable, un effet qui est accentué par l'alternance entre les zones d'ombre et de lumière qui modèle et anime les contours de la

[75] David Rosenberg, « Le miroir du temps » in *Yang Yongliang – Paysages*, Paris, Broché, 2012, p.5.
[76] David Rosenberg, « Le miroir du temps », p.7.

colline. Ce bouillonnement contraste avec le calme de l'eau à la surface de laquelle se reflète une éclipse qui apparaît, dans ce contexte, comme un sombre présage. L'œuvre est également l'une des premières à donner une impression claire de perte d'équilibre. Alors que les séries précédentes positionnaient les bâtiments à la verticale, tous parallèles les uns aux les autres, ici, leurs orientations sont multiples. Des grappes entières d'immeubles vacillent dangereusement et donnent l'impression que l'île pourrait s'effondrer d'un moment à l'autre. On retrouve le même phénomène dans *View of Tide* 《观潮》 (2008) (illustration 21). Dans cette œuvre de la même série, les reliefs se transforment en une multitude de pics qui percent la surface d'une étendue brumeuse. Ces sommets aiguisés pointent chacun dans une direction différente formant une barrière impénétrable. La mer s'agite autour de ces terres inhospitalières, ajoutant au bouillonnement global de l'œuvre.

La multiplication et l'accumulation se situent également au centre de la pratique artistique du duo de peintres Tamen. Encore relativement épurée, *Nest* 《鸟巢》 (2005) une œuvre des débuts de leur collaboration, comporte déjà l'ensemble des éléments qui vont se multiplier sur leurs toiles au fil des années (illustration 22). D'une œuvre à l'autre, les personnages, les accessoires qui les entourent et la situation géographique de la scène évoluent mais le décor reste le même. Quelques individus et objets disparates sont disposés dans le coin de ce qui ressemble à une salle de restaurant perchée dans les hauteurs d'un immeuble chinois ; ici, un homme vêtu d'un blouson en cuir tournant le dos au spectateur, un curieux personnage qui arbore un costume cravate et un maquillage caractéristique de l'opéra traditionnel de Beijing et une étagère en bois sur laquelle reposent trois trophées et une télévision. Le personnage costumé joue au majong avec un comparse invisible tandis que l'homme en noir fait une réussite. La salle est ouverte sur un paysage extérieur que l'on contemple depuis une large baie vitrée qui laisse apparaître l'architecture flamboyante du Nid d'oiseau, le stade construit à l'occasion des Jeux olympiques de Beijing de 2008. Sur l'écran de la télévision, le logo de l'évènement confirme le contexte de l'œuvre. La même année, une seconde toile évoque cette thématique. Intitulée *Olympics* 《奥运》 (2005), on retrouve sur cette toile des éléments déjà familiers (illustration 23). La salle de restaurant accueille cette fois deux femmes, l'une assise à une table, l'autre sur le rebord de la fenêtre par laquelle elle regarde le Nid d'oiseau et le Cube d'eau, qui abrite la piscine olympique. On retrouve le Nid d'oiseau, en construction cette fois, avec *Dream* 《梦想》 (2007), dans laquelle la jeune fille

qui était assise sur le rebord de la fenêtre est maintenant allongée, rêvant peut-être au futur du pays, que l'on voit se concrétiser quelques années plus tard dans *Starry Night* 《星空》 (2008) (illustrations 24 et 25). Une reproduction de *Nuit étoilée* (1889) de Van Gogh est accrochée au mur et répond au panorama qui éclaire la fenêtre : l'ouverture des Jeux célébrée par des feux d'artifices flamboyants qui colorent le ciel et l'architecture du Nid d'oiseau. Sur l'étagère, un panda mignon, la mascotte de l'évènement, accueille l'entrée du pays dans le monde globalisé à bras ouvert. L'animal, symbole de la nation chinoise est encore représenté deux fois sur cette toile. On le retrouve sous une forme stylisée, posé sur une table tandis qu'un vrai panda est également assis à l'une des tables du restaurant. Ce type de lien entre différents objets ou protagonistes d'une même œuvre dont la forme, la couleur ou la thématique se répondent est récurent dans le travail des deux artistes et participe de l'effet d'accumulation. Cette particularité de leurs toiles, qui oscillent entre disparités et correspondances, est en partie due au mode de travail des artistes. Lai Shengyu et Yang Xiaogang interviennent sur chaque toile chacun à son tour. L'un peint un motif auquel le second répond par l'ajout d'un autre élément, et ainsi de suite jusqu'à ce que l'œuvre soit achevée. Mais cette disparité trouve à notre sens une autre explication. Si chaque élément, matériel ou humain, paraît isolé des autres c'est aussi parce que les artistes donnent avant tout à voir des objets en tant que tels, qui se multiplient de toile en toile. *Olympics* est plus encombrée que l'était *Nest*. Les tables ne sont plus vides mais sont recouvertes de bris de verre, des éclats de bouteilles qui envahissent jusqu'aux assiettes disposées devant l'homme en noir toujours assis de dos à sa place habituelle. Le phénomène s'amplifie et les toiles postérieures débordent – parfois littéralement, comme *White Collar*《白领》 (2006) dans laquelle la salle est inondée et des poissons échoués remplacent les assiettes garnies sur les tables du restaurant (illustration 26). Elles sont envahies de plaquettes de médicaments, de morceaux de pastèque, de billets de banque, d'armes, de femmes nues, de nourriture, d'un mélange de volatiles, de maquillage, de bouteilles de parfum, de sacs à main de créateurs et d'autres objets insolites (illustrations 27 et 28). Le monde des objets prolifère dans les œuvres rappelant ce qu'écrivait Jean Baudrillard à propos de la société de consommation.

> Les objets ne constituent ni une flore ni une faune. Pourtant ils donnent bien l'impression d'une végétation proliférante et d'une jungle, où le nouvel homme sauvage des temps modernes a du mal à retrouver les réflexes de la civilisation. Cette

> faune et cette flore, que l'homme a produites et qui reviennent l'encercler et l'investir comme dans les mauvais romans de science-fiction.[77]

Les objets se multiplient également dans une série de photographies de Chen Wei (illustrations 29 et 30). Ce sont d'abord des ballons de volley et des balles de ping pong qui envahissent les images. Puis des paraboles trouvées sur des sites de constructions. À l'ère d'internet ces objets obsolètes sont le symbole de la rapidité de l'évolution de nos habitudes de consommation.

Un enjeu similaire concerne *Supermarket* 《香格纳超市》 (2007), une œuvre de Xu Zhen. Nous l'aborderons plus en détail dans le chapitre suivant, en exposant des produits vidés de leur contenu et de leur fonction, présentés comme un étalage d'emballages, cette installation met en scène l'essence de la prolifération des objets. Depuis 2012, l'artiste travaille l'accumulation de manière différente. Les œuvres de la série *Under Heaven* 《天下》 sont formées de l'accumulation de centaines de petits amas de peinture déposés sur la toile comme de la crème chantilly sur un gâteau (illustration 31). La répétition du geste est à la base de ces œuvres produites dans l'atelier de l'artiste. Les employés de MadeIn, l'entreprise et marque déposée de Xu Zhen, forment un à un ces petits tas de couleurs, apposés sur la toile à l'aide d'outils de pâtisserie, poches à douille ou spatules. Presque appétissants, ces tableaux crémeux fascinent par leur texture et leur épaisseur que l'on ne peut s'empêcher d'avoir envie de toucher. Ils s'étendent sur de larges canevas, déclinés dans des nuances sucrées, de rose bonbon et de rouge framboise. Ces œuvres appétissantes au premier regard deviennent rapidement indigestes. Les quinze centimètres d'épaisseur de peinture sont ceux de l'abondance, de l'excès contemporain. Le titre donné à cette série, *Under Heaven*, désigne d'ailleurs le monde entier, en chinois *tianxia* "天下", le domaine de l'empire. En choisissant d'utiliser cette expression chargée d'histoire et de symboles, Xu Zhen sous-entend que ces toiles ont été réalisées à l'image du monde (hypermoderne), attrayantes mais excessives, marquetées par un créateur qui conçoit ses œuvres comme des lignes de produits. Nous l'avons souligné, l'artiste travaille par série des objets reproduits à l'identique. Ils sont régulièrement exposés comme tels, un alignement de sculptures parfaitement uniformes, à l'image des rayonnages des supermarchés.

[77] Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, Paris, Éditions Denoël, 1970, p.18.

Ce lien au monde de la consommation est également central dans la pratique de Chen Hangfeng qui s'est fait connaître avec son travail des papiers découpés. De même que les œuvres de Yang Yongliang ressemblent à s'y méprendre à des peintures de *shanshui*, à première vue, celles de Chen semblent imiter les productions millénaires de papiers découpés. On retrouve dans ses œuvres des motifs habituels de cette pratique, les animaux du zodiaque chinois ou les caractères symboliques devant apporter bonheur et bonne fortune. Il est nécessaire de les observer de plus près pour en apprécier la complexité et se rendre compte que ce qui ressemble à des motifs classiques est en réalité constitué de dizaines de logos des multinationales du monde. *Logomania Pig* 《疯狂标志之猪》 (2007) a, par exemple, des yeux de la forme du logo des supermarchés Carrefour, le groin décoré de celui des bijoux Omega tandis que ceux de McDonald's, d'Adidas, de Puma, de Nike ou de Shell sont dispersés sur son dos (illustration 32). Les logos se mêlent et se multiplient dans des compositions d'apparence maîtrisée. Loin d'établir une relation de confrontation entre une pratique considérée comme étant « traditionnelle » et une évolution sociétale contemporaine, l'artiste s'est intéressé à une similitude qu'il décèle entre les deux. "再回头看剪纸我意识到剪纸表现手法太现代了。它简单，对称，有力并非常的图形化" [Je me suis tourné vers les papiers découpés et ai réalisé que leur manière d'exprimer des idées est très moderne. C'est simple, symétrique, puissant et très graphique.][78] C'est l'efficacité de ces deux médiums et l'intérêt personnel de l'artiste pour les motifs qui sont à l'origine de cette série. Ayant lui-même travaillé en tant que graphiste, Chen connaît le potentiel d'un logo et sa capacité à entourer n'importe quel objet d'une aura capable de le rendre irrésistible. Pour l'exposition *Daily Prosperity* 《欣欣向荣》, qui s'est tenue à la Art Labour Gallery de Shanghai en 2008, la série d'œuvres *Logomania* 疯狂标志之 (2005-2014) prend une tout autre dimension.[79] Les logos, qui se dessinent en creux dans les premières séries, se remplissent dans les suivantes, prennent corps et viennent tamponner toutes sortes d'objets. Leur présence ne se limite plus à la surface clairement délimitée d'une feuille de papier mais s'étend à tout ce qui l'entoure. Ils sont partout et plongent les visiteurs dans une ambiance lisse et colorée ; tapissant le

[78] Chen Hangfeng cité par Rebecca Catching, "Logomania – Contemporary patterns" *Biaozhi ye fengkuang–dangdai tu'an* 标志也疯狂－当代图案 in [Catalogue d'exposition] *Daily Prosperity: Installation by Chen Hanfeng Xinxinxiangrong：Chen Hangfeng geren zhuangzhi zuopin zhan* 欣欣向荣: 陈航峰个人装置作品展 , Shanghai, Art Labour Gallery, 2008.

[79] L'exposition *Daily Prosperity: Installation by Chen Hanfeng* / 欣欣向荣： 陈航峰个人装置作品展 a été présentée du 22 novembre 2008 au 16 janvier 2009 à la Art Labour Gallery de Shanghai.

papier peint qui recouvre les murs, les tapis sur le sol et jusqu'à un paravent dont le bois est gravé de leurs motifs (illustration 33). Ils trouvent finalement leur place sur la peau des visiteurs à qui l'on propose d'arborer des tatouages temporaires aux motifs de l'exposition (illustration 34).

> […] gradually, the logo was transformed from an ostentatious affectation to an active fashion accessory. Most significantly, the logo itself was growing in size, ballooning from a three-quarter-inch emblem into a chest-sized marquee. This process of logo inflation is still progressing, and none is more bloated than Tommy Hilfiger, who has managed to pioneer a clothing style that transforms its faithful adherents into walking, talking, life-sized Tommy dolls, mummified in fully branded Tommy worlds.[80]

> […] le logo est progressivement passé d'une maladresse ostentatoire à un accessoire de mode. Plus important encore, le logo a lui-même augmenté de taille, gonflant d'un emblème de quelques centimètres à une marque de la taille de la poitrine. Ce processus d'inflation est toujours en cours, et aucun n'a enflé plus que celui de Tommy Hilfiger, qui a inventé un style vestimentaire qui transforme ses fidèles adhérents en mannequins grandeur nature, momifiés dans des mondes complètement marquetés « Tommy Hilfiger ».

Le processus d'inflation que décrit Naomi Klein est parfaitement mis en scène dans la pratique de Chen Hangfeng et dans la série des *Logomania*. Il est finalement poussé jusqu'à l'absurde avec une œuvre décalée dans laquelle l'artiste propose une interprétation toute personnelle de la prolifération des marques et de leur emprise sur les corps et sur les esprits. Son œuvre *Just Poo It* 《放胆拉》(2007) détourne le slogan de la marque Nike, "Just Do It" (illustration 35). L'encouragement de la marque « Fais-le !» est moqué par l'artiste dans un titre que l'on pourrait traduire par « Défèque-le ». Très courte, la vidéo ne comporte que deux plans. Le premier montre son cousin entièrement vêtu de Nike et assis aux toilettes. Le second est centré sur le contenu de la cuvette dans laquelle on voit flotter un excrément de la forme du *swoosh*, la virgule du logo de la marque. Chen Hangfeng explique :

> 他爱死耐克了，它的鞋，衣服，帽子…… 几乎他所有的衣服都有这个标志。直到有天早上他发现自己大便的形状也象耐克标志，他也纳闷了，到底是自己的胃出了问题还是别的什么？[81]

> Il adore Nike, ses chaussures, ses habits, ses casquettes, presque tous ses vêtements portent le logo de la marque. Jusqu'à ce qu'un matin il se rende compte

[80] Naomi Klein, *No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies*, New York, Picador USA, 2000 (1999).
[81] Chenhangfeng.org, "*Just Poo It* 放胆拉, 2007", http://www.chenhangfeng.org/cn/worksInfo/37.html, consulté le 12 mai 2022.

> que la forme de ses excréments ressemblait aussi au logo. Perplexe, il se demande si son estomac a un problème, ou bien autre chose ?

Cette œuvre rappelle le témoignage d'une entrepreneuse citée par Naomi Klein et qui explique pourquoi elle a voulu se faire tatouer un logo de Nike dans le nombril.

> I wake up every morning, jump in the shower, look down at the symbol, and that pumps me up for the day. It's to remind me every day what I have to do, which is, "Just Do It."[82]
>
> Je me réveille chaque matin, je file prendre une douche, je vois ce symbole et ça me donne de l'énergie pour la journée. Ça me rappelle chaque jour ce que je dois faire est qui se résume à : « Fais-le ».

La version de Chen Hangfeng prend ce témoignage complètement à revers ou le présente de la manière la plus littérale possible. Quoiqu'il en soit, dans une version ou dans l'autre, la prolifération impacte jusqu'aux corps.

b. …à l'implosion

L'accumulation mène à un point de saturation et, finalement, à l'implosion. Chez Yang Yongliang, cela se manifeste dans deux séries spécifiques, assez différentes de ses autres réalisations. La première, *Heavenly City* 《天空之城》 (2008), met en scène des univers apocalyptiques dans lesquels on devine que, si elle n'a pas déjà eu lieu, l'implosion n'est pas très loin (illustration 36). L'horizon est bas et la ville, qui se déploie habituellement entre montagnes et cours d'eau, est à peine visible et a sombré dans une inquiétante obscurité. Il ne reste qu'un épais nuage de fumée qui s'allonge dans le ciel noir. Au milieu de circonvolutions de matière apparaissent quelques silhouettes d'immeubles et lacets d'autoroutes qui enlacent le nuage toujours en ébullition. Les reliefs de fumée présentent la même organicité que celle que nous remarquions dans les paysages de l'artiste. La masse tumultueuse est en activité, comme en témoignent les faisceaux lumineux qui rayonnent de toutes parts. Ces rayons de lumière et la forme particulière du nuage rappellent ceux d'une explosion atomique. Alors, une première interprétation suppose que l'explosion vient d'avoir

[82] L'entrepreneuse Camille Colletion explique la raison pour laquelle elle a voulu se faire tatouer le logo de Nike sur le ventre.
Naomi Klein, *No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies*, 2000.

lieu et que, prisonniers de ce monde qui implose et se désagrège, quelques survivants tentent une échappée en sautant en parachute. Pourtant, les nuages sont si épais et texturés qu'ils donnent l'impression d'avoir une masse capable de soutenir le poids des villes qui s'y seraient formées. On imagine alors que la surface de la terre n'étant plus habitable, la cité s'étend jusque dans l'atmosphère, établit ses fondations dans les nuages, à la recherche d'un nouveau moyen de survie. Quelle que soit l'interprétation retenue, la ville prolifère et cette invasion, faite d'armatures métalliques et d'étagement de voies rapides, a quelque chose d'inquiétant.

La désagrégation est également présente dans une seconde série de Yang Yongliang. Avec les œuvres de *Greece* 《希腊》 (2010), l'artiste joue avec des morceaux de ruines antiques grecques, des fûts de colonnes ou des chapiteaux auxquels il intègre ses habituelles photographies urbaines (illustration 37). Symboles des piliers de l'architecture, des racines des civilisations, ces structures architecturales sont grignotées par une hypermodernité dont on comprend qu'elle déstabilise même le plus robuste. Le motif des ruines de l'hypermodernité est en réalité commun à différentes œuvres dans lesquelles on le retrouve sous diverses formes. Une série de photographies de Jiang Pengyi prend pour décor des architectures en ruines, des terrains vagues ou des décharges sauvages. La méthode de l'artiste est ici assez similaire à celle de Yang Yongliang. Les œuvres finales sont le résultat de manipulations numériques qui permettent à Jiang d'intégrer des images d'immeubles au cœur de ces décors. C'est ainsi que l'on découvre les entrelacs métalliques du nid d'oiseau échoués dans la neige qui, sur cette image, a presque recouvert toute trace humaine (illustration 38). Le titre de la série à laquelle appartient cette photo est prémonitoire, *All Back to Dust* [Retour à la poussière] (2006-2007). Dans les autres clichés de la même série, les architectures s'amoncellent et ressemblent finalement plus à des piles de déchets qu'à des quartiers urbains. Les détritus se mêlent d'ailleurs aux bâtiments : un sac en plastique sur lequel on reconnaît très clairement le logo de Carrefour, un pot de yaourt, une brique de lait et un paquet de Marlboro comme autant de marques d'une société de consommation de masse. Autour d'elles, la végétation a déjà commencé à reprendre ses droits. Dans un article justement intitulé "The visualisation of destruction" [La visualisation de la destruction], le spécialiste de la photographie Gu Zheng 顾铮 écrit à propos de cette série : "all human efforts in advancing their lives and civilization will eventually end in ruins and return to dust." [tous les efforts des êtres humains pour faire progresser leurs vies et leur civilisation aboutiront à

la ruine et retourneront à la poussière.][83] Si cette prédiction est relativement sombre, la lumière orangée et l'atmosphère crépusculaire qui enrobent deux des photographies de cette série semblent confirmer cette idée (illustrations 39 et 40). Dans l'une d'elles, une étincelle crépite, mais l'effet produit est le même que celui que nous avons décrit dans *RMB City* de Cao Fei.[84] Ce brin de lumière ne suffit pas à égayer le reste de la scène et ne permet pas non plus d'atténuer l'impression que tout va imploser.

Le phénomène de trop plein est également manifeste dans l'évolution des œuvres du duo Tamen. La présence intrusive des objets et personnages divers qui se multiplient sous leurs pinceaux toile après toile finit par faire éclater les murs de la salle du restaurant. D'abord, des briques apparaissent mystérieusement sur les tables. Puis, c'est un morceau de mur qui tombe laissant des fragments de parpaings au sol (illustration 41). Les murs continuent à s'effriter (illustration 42) jusqu'à ce qu'il ne reste plus que le sol de la salle dans laquelle trône toujours un écran plat qui diffuse ce que l'on imagine être des images de la soirée d'ouverture des Jeux olympiques (illustration 43). À l'écran, la ville est brillante et majestueuse, éclairée par les feux d'artifices qui éclatent dans le ciel. Derrière le mur qui vient de tomber, le panorama est bien différent ; un bâtiment décrépi et des immeubles ternes contrastent avec les paysages urbains que l'on a l'habitude de voir à travers la fenêtre du restaurant. Finalement, trois peintures panoramiques ouvrent définitivement sur la ville. Intitulée *The Lost Heaven* 《失落的天堂》 (2007-2009), la première, une toile de 6 mètres de long, est le fruit de deux ans de travail (illustration 44). La *skyline* que l'on a l'habitude d'observer à travers la baie vitrée du restaurant a ici été repoussée à l'arrière-plan, laissant la place à une décharge de carcasses de voiture qui s'empilent au premier plan de l'œuvre. La ville parfaitement lisse et verticale n'est qu'un lointain souvenir ou un rêve inatteignable face aux piles de jantes ou de pneus usés et à la tôle froissée des véhicules accidentés. Curiosité de l'œuvre, des musiciens, dont la plupart sont des musiciennes complètement nues, jouent au milieu des carcasses. Alors que le pianiste s'apprête lui aussi à entrer en scène, cette représentation apocalyptique rappelle celle des musiciens du Titanic qui auraient continué à jouer alors que le navire, submergé, était en train de s'enfoncer dans l'océan. La seconde toile de la série rend

[83] Gu Zheng, "The Visualization of Destruction: About Jiang Pengyi's Photography", in *Jiang Pengyi*, Hong Kong, Blindspot Gallery, 2013.
[84] Voir page 165 de cette thèse.

la source du chaos qui l'envahit plus explicite. Dans *The Lost Heaven I* 《失落的天堂 I》, des dizaines de travailleurs migrants s'activent au milieu des gravats. Vêtus de bleus de travail et un casque de chantier sur la tête, ils triment pour faire de leur chantier un quartier moderne flambant neuf, sous le regard d'une jeune fille et celui d'une figure de dos dans laquelle on croit reconnaître Mao. *The Lost Heaven II* 《失落的天堂 II》, réalisée à la même époque, laisse mieux encore percevoir le débordement (illustration 45). Cette fois, la toile s'étend sur 10 mètres envahis d'un mélange de gravats, d'ossatures de véhicules divers, d'un bric à brac d'objets et d'œuvres d'art et des habituels personnages costumés ou dans leur plus simple appareil. Placé à la gauche du tableau, un groupe de trois policiers semble être en train de constater les dégâts. La toile est tout entière saturée d'informations, aussi bien le paysage urbain de l'arrière-plan qui s'étend à perte de vue, que le méli-mélo du premier plan. Le format de la toile est aussi écrasant que son contenu ; impression qui est renforcée par la scission de la toile en deux blocs massifs qui ne se rencontrent pas. Impuissant et impassible, un jeune homme à l'air grave tourne le dos à ce chaos visuel et regarde en direction du spectateur de l'œuvre. "Despite the utmost careful planning, the future remains an unfamiliar terrain, and it is this sense of crisis that Tamen compellingly explores as the central motif of their art" [Malgré une planification minutieuse, l'avenir reste une terre inconnue, et c'est ce sentiment critique que Tamen explore de manière convaincante comme motif central de leur art].[85] À propos de la transition des artistes de la pièce de restaurant vers ces toiles monumentales, un critique écrit :

> 此时，“同一间房”已经消失不见，取而代之的是名大城市的地标性建筑混杂着断壁残垣，似乎都市化进程对个人的排挤已经让“同一间房”者心灵最后的容身处也毁灭殆尽，而城市那女个人欲望被放大的同时却又人人自危。[86]

> À ce moment, *The Same Room* avait disparu, remplacée par les bâtiments emblématiques des grandes villes se mêlant aux ruines, comme si la progression de l'urbanisation qui évince les individus avait également détruit leur dernier refuge, amplifiant les souhaits des citadins et faisant naître chez eux un sentiment d'insécurité.

Au fil des œuvres, c'est non seulement la ville mais tous les symboles de l'hypermodernité, l'urbanisation dévorante, la consommation de masse et l'excès dans toutes ses formes qui

[85] *Outside Within New Works by Tamen li wai tamen xiaozu xin zuo zhan* 里外他们小组新做展, Art+ Shanghai Gallery 艺术+上海画廊, 2014, p.23.
[86] *Outside Within New Works by Tamen li wai tamen xiaozu xin zuo zhan* 里外他们小组新做展, Art+ Shanghai Gallery 艺术+上海画廊, 2014, p.19.

enflent et font imploser les murs et les structures. Une fois les limites levées, l'accélération permanente, la course à l'innovation, la pression de la transformation constante ne sont plus des mouvements linéaires mais deviennent circulaires, ceux d'une spirale qui n'en finit plus de tournoyer. Le changement, le mouvement sont pris dans un cercle vicieux qui donne le vertige, dissout et transforme en permanence, empêchant toute forme de stabilité.

II. L'instabilité hypermoderne

Qu'il s'agisse d'une sorte de tension, d'agitation, de fébrilité ou de crainte, on sent planer, dans les œuvres que nous venons d'analyser, l'ombre d'une forme d'instabilité qui inquiète. Dans celles que nous nous apprêtons à présenter, elle se manifeste de deux manières, deux formes d'intranquillité. Nous le verrons bientôt, lorsqu'elle prend la forme d'un mouvement plus subtil, plus dissimulé, elle s'immisce partout, jusque dans les moments de pause. Elle est également à trouver dans la nervosité qui agite les personnages des œuvres, les poussant à une mobilité dans laquelle ils finissent par se perdre.

1. Du non-lieu à la dérive

Dans le *Manifeste de l'architecture futuriste* qu'il publie en 1914, Antonio Sant'Elia décrit une ville futuriste qui serait en phase avec le dynamisme qu'il perçoit alors dans le monde moderne, et qui répondrait à ses besoins (illustration 46).[87] Il imagine une cité dynamique, constamment renouvelée et animée de mouvements rapides. Persuadé que « Ogni generazione dovrà fabbricarsi la sua città » [chaque génération devra fabriquer sa propre ville], il appelle à « inventare e rifabbricare la città futurista simile ad un immenso cantiere tumultuante, agile, mobile, dinamico in ogni sua parte » [inventer et reconstruire la ville futuriste à la manière d'un immense chantier tumultueux, agile, mobile et dynamique de toutes parts].[88] Cent ans plus tard, cette ville qu'il avait rêvée est devenue la réalité de

[87] Antonio Sant'Elia, *Manifesto dell'architetura futurista*, Roma, Gangemi editore, 2015 (1914).
[88] Antonio Sant'Elia, *Manifesto dell'architetura futurista*, pp.8; 13.

centaines de métropoles et mégapoles à travers le monde, dont plusieurs dizaines se trouvent en Chine. Cette image de la ville futuriste trouve une parfaite illustration dans *RMB City*, la ville virtuelle de Cao Fei réalisée à l'image de l'urbanisation chinoise : chaotique et fulgurante. Mouvante et percée de réseaux, elle condense sur la surface d'une île l'incarnation de toutes les villes chinoises. D'une manière peut-être moins manifeste que RMB City, les œuvres de Yang Yongliang sculptent également des paysages urbains qui vont dans le sens de l'imagination futuriste de Sant'Elia. Les montages photographiques de l'artiste forment des paysages en pleine transformation, animés par un système de rétroéclairage que nous avons évoqué précédemment. Depuis quelques années, l'artiste a franchi une étape supplémentaire dans cette direction en transformant ses photographies en vidéos. *Journey to the Dark* 《夜游记》 (2017) est la première de ces réalisations (illustrations 47 et 48).[89] À première vue, la vidéo semble correspondre à ce que l'on connaît déjà de la pratique de Yang. On retrouve dans cette œuvre un gigantesque *shanshui* en noir et blanc, dont les reliefs dissimulent une accumulation de clichés capturés dans l'architecture des métropoles chinoises les plus imposantes. Au cœur de la roche, des centaines d'immeubles occupent chaque mètre carré disponible tandis que les lignes verticales des pilonnes électriques et des grues trônent au sommet des collines. Les lumières de la ville se reflètent dans la rivière qui la traverse. Dans ce panorama nocturne, elles finissent par se confondre dans un immense scintillement avec celles du ciel étoilé qui se déploie en arrière-plan. Comme souvent dans les œuvres de l'artiste, il ne faut pas s'arrêter au premier regard, mais observer plus longuement et se rapprocher de l'œuvre pour en apprécier tous les détails. Le scintillement n'est pas une impression. Les centaines de points lumineux de la ville scintillent et clignotent doucement. Sur les routes, on aperçoit les phares des voitures se déplacer tandis que les bateaux suivent tranquillement le cours de la rivière. En passant de la photographie rétroéclairée à la vidéo, Yang a rendu manifeste ce qui était jusque-là suggéré. Le mouvement fourmille de toutes parts et la taille de l'œuvre incite à l'immersion. Le spectateur est invité à se plonger dans le mouvement et à tenter d'en déceler les moindres manifestations. En cela, l'œuvre s'approche de la conception de la peinture à l'époque de la dynastie Song, qui devait être suffisamment réaliste pour que celui qui la regarde ait l'impression d'être transporté dans le paysage dépeint.[90] Lorsque l'on

[89] La vidéo est en accès libre sur le site internet de l'artiste : https://www.yangyongliang.com/new-gallery-78/2018/10/17/journey-to-the-dark-2017-vide-clip.
[90] Voir note 69 de ce chapitre.

se rend compte que tout est en train de circuler, l'impression est vertigineuse. On découvre un réseau tentaculaire dont l'emprise de chaque voie qui ceint la ville est perceptible. Le ressenti est d'autant plus puissant qu'il n'y a finalement rien d'irréel dans ces images lorsqu'elles sont considérées de manière isolée ; rien de plus que ce que tout un chacun a pu observer en se promenant dans les mégapoles du monde ou en les voyant sur les écrans.

Dans les villes hypermodernes,

> [n]etworks are everywhere. Streets define more or less ordered grids enabling the flow of people and vehicles. And buildings are themselves reticulated networks embedded in space and themselves filled by other networks providing the matter, energy and information needed to sustain our lives.[91]
>
> Les réseaux sont partout. Le tracé des rues définit des grilles plus ou moins ordonnées qui régulent le flux des personnes et des véhicules. Les immeubles sont eux-mêmes des réseaux incorporés dans l'espace et contenant d'autres réseaux qui assurent l'approvisionnement en matière, en énergie et en information nécessaires à notre subsistance.

Les œuvres de notre corpus multiplient les vues urbaines, que l'on voit parcourues de réseaux, creusées par des voies, des routes et des rails, et traversées de files de véhicules et de passants. Les toiles du duo Tamen regorgent de ces vues, souvent de Beijing et de Shanghai, que l'on observe depuis la fenêtre de la salle de restaurant qui accueille leurs mises en scènes. Malgré le statisme du medium, les tableaux des deux artistes suggèrent les mouvements de circulation qui traversent ces panoramas. Dans *Wang Fujing* 《王府井》 (2007) ou dans *The Bund* 《外滩》 (2008), pris dans un flot de vitesse, les phares des voitures laissent des empreintes lumineuses sur le canevas (illustrations 49 et 50). Pour décrire la circulation qui agite les centres urbains, Gilles Lipovetsky emprunte une expression de Paul Virilio qui décrivait des paysages « décapés par la vitesse ». La formulation sied particulièrement aux œuvres que nous venons de citer, qu'il s'agisse de la roche érodée des photographies de Yang Yongliang ou de l'île percée de toutes parts de RMB City. Cette circulation est, pour le philosophe, profondément ancrée et amplifiée dans les villes.

> Tout notre environnement urbain et technologique (parking souterrain, galeries marchandes, autoroutes, gratte-ciel, disparition des places publiques dans les villes, jets, voitures, etc.) est agencé pour accélérer la circulation des individus, entraver

[91] Michael Weinstock "System City – Infrastructure and the space of flow", *Architectural Design*, no. 224, juillet 2013.

> la fixité et donc pulvériser la socialité : « L'espace public est devenu un dérivé du mouvement », nos paysages « décapés par la vitesse », dit bien Virilio, perdent leur consistance ou indice de réalité.[92]

Il voit dans l'organisation urbaine hypermoderne une « mise en circulation » qui « transforme le réel en lieu de transit, un territoire où le déplacement est impératif ».[93] C'est un constat similaire qui a amené Marc Augé à développer le concept du « non-lieu », qui se définit en opposition au lieu tel qu'il a été forgé par une tradition sociologique et anthropologique, comme étant porteur d'histoire, d'identité et créateur de relations. Le non-lieu est un produit direct de l'hypermodernité qui « aboutit concrètement à des modifications physiques considérables : concentrations urbaines, transferts de population et multiplication de […] "non-lieux" ».[94] Tels que les a définis Marc Augé, les non-lieux sont les installations nécessaires à la circulation accélérée des biens, des personnes et des informations aussi bien que les transports eux-mêmes. La liste des non-lieux est longue :

> Les voies aériennes, ferroviaires, autoroutières et les habitacles mobiles dits « moyens de transport » (avions, trains, cars), les aéroports, les gares et les stations aérospatiales, les grandes chaines hôtelières, les parcs de loisirs, et les grandes surfaces de la distribution, l'écheveau complexe, enfin de réseaux câblés ou sans fil qui mobilisent l'espace extra-terrestre aux fins d'une communication si étrange qu'elle ne met souvent en contact l'individu qu'avec une autre image de lui-même.[95]

Cette énumération n'est pas exhaustive puisque comme le rappelle Marc Augé, « [d]ans la réalité concrète du monde d'aujourd'hui, les lieux et les espaces, les lieux et les non-lieux s'enchevêtrent, s'interpénètrent ».[96] La limite n'est pas stricte entre les lieux et les non-lieux, ce qui fait dire à l'auteur que « [l]a possibilité du non-lieu n'est jamais absente de quelque lieu que ce soit ».[97] « L'époque hypermoderne voit se démultiplier et s'étendre ces espaces que l'on traverse sans y rester et sans y nouer de lien ou de relation. Les espaces de circulation, de consommation et de communication se multiplient sur la planète, rendant très concrètement

---

[92] Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard, 1989, p.107.
[93] Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide*, p.107.
[94] Marc Augé, *Non-lieux – Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p.48.
[95] Marc Augé, *Non-lieux*, p.101-102.
Certainement parce que son ouvrage date de 1992, Marc Augé ne fait pas figurer les espaces numériques et virtuels dans la liste qu'il a constituée. Pourtant, le web sur lequel nous naviguons constitue peut-être le plus vaste de tous les non-lieux, nous y reviendrons.
[96] Marc Augé, *Non-lieux*, p.134.
[97] Marc Augé, *Non-lieux*, p.134.

visible l'existence du réseau. »[98] En Chine, ils ont proliféré à mesure du déploiement de kilomètres de routes, d'autoroutes, de rails, de tunnels de métro et autres réseaux de transports ; et en même temps que le territoire s'équipait en centres commerciaux, en lieux touristiques et en hôtels. De plus, au fil des campagnes gouvernementales de nettoyage et d'harmonisation des centres urbains, ce sont aussi les lieux de convivialité qui disparaissent et les non-lieux qui s'étendent pour recouvrir des espaces de plus en plus vastes. Comme l'avait annoncé Marc Augé, et peut-être encore plus qu'il ne l'avait imaginé à l'époque, non-lieu et lieux s'enchevêtrent, le premier ayant souvent l'ascendant sur le second.

a. Non- lieux : le réel comme lieu de transit

L'invitation à la circulation, l'injonction hypermoderne au déplacement touchent de nombreuses œuvres de notre corpus dans lesquelles nous avons observé des mouvements de flux, de traversée ou de passage. Ensemble, ils forment un immense parcours qui ne s'arrête jamais d'avancer. C'est précisément le sujet d'une œuvre de Chen Hangfeng intitulée *Moving Forward* (2015) (illustrations 51, 52 et 53). Le titre est en lui-même explicite. Filmée depuis le siège passager d'une voiture en mouvement, l'œuvre vidéo se présente comme une sorte de *road movie*. L'artiste nous propose de cheminer avec lui, en ville principalement, sans qu'il ne soit jamais question de rejoindre une destination particulière. Il s'agit de circuler pour circuler, de même que nous décrivions un mouvement pour le mouvement dans les parties précédentes de ce chapitre. La vidéo ne montre pas le visage du conducteur et ne lui donne pas non plus la parole. Derrière le pare-brise se déploie une vue panoramique du béton qui file sous les roues de la voiture et des paysages urbains dans lesquels on reconnaît Shanghai, la ville de résidence de l'artiste. Nous ne sommes pas embarqués pour un long trajet continu mais pour plusieurs extraits de trajets qui se différencient par leur atmosphère, variant au fil des aléas météorologiques et de la musique que diffuse l'autoradio. Tous sont cependant reliés par une constante : la ligne droite. Comme l'annonce le titre de l'œuvre, la voiture progresse en ligne droite, sans virage ni détour. Le trajet démarre sur l'un des nombreux périphériques de la ville. Les échangeurs se succèdent, la voiture passe sous une route surélevée, tous les feux de circulation sont verts, la voix du GPS indique qu'il faut aller tout

[98] Marc Augé, *Non-lieux*, p.94.

droit. De nuit et par un temps pluvieux, la visibilité se limite à quelques taches lumineuses, celles des phares des voitures et des lampadaires que viennent balayer le mouvement des essuie-glaces. Mais la voiture continue à aller de l'avant. Pendant quelques secondes, le paysage change, une route de campagne bordée d'arbres défile sur le tempo d'une musique classique. Associées à des accords de piano, les images rappellent celles des spots publicitaires qui vantent la maniabilité des derniers modèles automobiles et la douceur de leur conduite. Ironie du hasard, les notes qui accompagnent cette partie du trajet sont celles de la fugue n°5 de Johann Sebastian Bach. La voiture poursuit donc sa fugue et nous ramène en plein cœur de la ville. Cette fois, l'extrait est accompagné par *Nightcall* de Kavinsky. Les paroles chantent "There's something inside you, it's hard to explain" [Il y a quelque chose en toi, c'est difficile à expliquer] alors que la circulation ralentit et nous laisse le temps de regarder les enseignes qui défilent des deux côtés de la rue. Plus qu'une déclaration d'amour, à ce moment, ces mots résonnent étrangement avec le titre de l'œuvre. Ce pourrait-il que cette chose difficilement explicable soit l'effet du non-lieu, cet appel à aller de l'avant ? Pendant les dernières minutes de la vidéo, la tension monte d'un cran. Alors que la vitesse de la voiture ne semble pas avoir changé, la surimposition d'un bruit de moteur ronflant donne l'impression que l'allure a accéléré. À ce moment, la voiture roule au rythme du titre *Contact* du groupe Daft Punk. En accord avec la puissance de la musique, le bruit de moteur se fait plus sonore et monte dans les aigus. La vidéo s'achève avant d'atteindre le point de non-retour, juste avant que tout n'implose. Cette œuvre paraît relativement simple. Dans un autre contexte, son titre, cet appel à aller de l'avant, pourrait presque passer pour un conseil du type de ceux que l'on lit dans les livres de développement personnel : « Comment aller de l'avant en trois leçons ». Le trajet serait alors un parcours cathartique, une libération par le mouvement. Pourtant, dans le contexte qui est celui que nous décrivons depuis le premier chapitre de ce travail, cette injonction se teinte d'une toute autre nuance. Aller de l'avant pour suivre le mouvement vers lequel le pays est tiré ; avancer parce que c'est la seule option disponible.

La thématique de cette œuvre de Chen Hangfeng rejoint celle de deux vidéos de Cao Fei : *Eastwind* (2011) et *Milkman* (2005). Si elles ne sont pas aussi célèbres que d'autres créations de l'artiste, elles confirment en tout cas son intérêt pour les paysages urbains et pour les flux et la circulation qui les animent. Réalisées à cinq ans d'intervalle et dans deux villes différentes, chacune se présente comme un trajet, un parcours tracé dans les rues de la

ville. *East Wind* a été filmée à Beijing en 2011. Elle met en scène un petit camion de la marque Dong Feng 东风 – qui a donné son titre à la vidéo – et qui est la première marque de voitures chinoise. Créée à la demande de Mao Zedong en 1958 elle est baptisée en référence au célèbre proverbe "*dongfeng yadao xifeng* 东风压倒西风", littéralement « le vent d'est l'emporte sur le vent d'ouest ». Au sens figuré, le vent d'ouest symbolise les idées réactionnaires tandis que le vent d'est correspond aux idées progressistes. On trouve dans le titre de l'œuvre la même référence que dans celui de la vidéo de Chen Hangfeng, un vent d'est qui amène avec lui des promesses de progrès. Cao Fei a affublé le camion Dong Feng du visage souriant de Thomas, la locomotive de *Thomas the Tank Engine and Friends*, une série anglaise pour enfants. Comme ailleurs dans le monde, la version chinoise, *Tuomasi he pengyoumen* 托马斯和朋友们, fait fureur auprès des enfants et c'est lorsque son fils a commencé à la regarder que Cao Fei a découvert le personnage. Dans cette vidéo, le truck déguisé en Thomas roule dans la ville, se mêle à la circulation dense, suscitant l'amusement et l'interrogation de ceux qui croisent sa route (illustrations 54 et 55). Cette fois encore, la destination finale de la vidéo nous est inconnue, et est probablement inexistante. Le trajet est intéressant en soi parce qu'il nous fait parcourir les entrailles de Beijing, un gigantesque chantier à l'image de la révolution architecturale espérée par Antonio Sant'Elia, mais loin des images de la ville lisse et rutilante diffusées à l'occasion des jeux olympiques trois ans plus tôt. Comme pour le rappeler, le trajet du truck sur le périphérique le conduit justement à passer devant le Nid d'oiseau (illustration 55). Le reste du parcours se partage entre un chantier de construction, où le chauffeur charge des gravats dans le truck, et une décharge sauvage à la périphérie de la ville dans laquelle il s'en débarrasse. C'est cette image, mélangeant chantier et circulation qui clôt la vidéo (illustrations 57 et 58). En parcourant ainsi les entrailles de la ville, en s'éloignant des images globales que nous sommes habitués à voir, la vidéo montre l'envers du miroir plutôt que la photographie de carte postale. Ce faisant, elle réalise exactement l'expérience que Marc Augé invite à faire : « arpenter la ville pour la redécouvrir dans son intimité violente ».

> Les photos prises des satellites d'observation, les vues aériennes nous habituent à une vue globale des choses. […] Les tours de bureaux ou d'habitation éduquent le regard, comme l'ont fait et continuent de le faire le cinéma et plus encore la télévision. L'écoulement des voitures sur l'autoroute, l'envol des avions sur les pistes d'aéroport, les navigateurs solitaires qui font le tour du monde à la voile sous le regard des téléspectateurs nous donnent une image du monde tel que nous

> aimerions qu'il soit. Mais cette image se défait si nous la regardons de trop près et si nous entreprenons, comme nous y invitait Michel de Certeau, d'arpenter la ville pour la redécouvrir dans son intimité violente, contrastée et contradictoire.[99]

Milkman, réalisée quelques années auparavant, va encore plus loin dans ce sens.

L'œuvre suit la journée monotone d'un livreur de lait à Guangzhou 广州. La vidéo commence avant même que le jour ne se soit levé. Sur son vélo, le livreur commence son long parcours de livraisons. Son trajet est ponctué de haltes au cours desquelles on le voit gravir au pas de courses les cages d'escaliers aux murs décorés de dizaines de petites annonces, déposer le lait frais au pied de la porte d'entrée et récupérer la bouteille vide de la veille. Des allées étroites aux grands axes de circulation, des immeubles modestes aux villas de style européen, il arpente ainsi la ville dont il suit, à vélo, le rythme effréné (illustrations 59 et 60). La rumeur de la ville accompagne son trajet ; le bruit de la circulation, celui des moteurs et des klaxons qui ne s'éteint jamais vraiment. L'immersion prend fin dès lors qu'il rejoint son domicile, dans un immeuble à la façade décrépie et noircie par le temps et par la pollution (illustration 61). Son appartement se résume à une seule pièce, plongée dans la pénombre et parsemée de bouteilles de lait vides et de photographies de jeunes femmes en petites tenues. Allongé sur une couche entourée de tissus, qui lui donne une allure de lit à baldaquins bariolé, le livreur laisse s'écouler le temps en écoutant *xinqing ye hua* 性情夜话 [Discussions de sexe nocturnes]. L'émission de radio libre est animée par un certain Docteur Chen qui propose d'écouter et de résoudre les insatisfactions et les problèmes sexuels de ses auditeurs. L'insatisfaction est présente partout, dans les témoignages que diffuse l'émission comme chez le livreur. Elle est incarnée dans le décalage entre la ville qu'il parcoure au quotidien et sa propre expérience, ou entre l'émission qu'il écoute religieusement, et les photographies érotiques qui décorent les murs de sa chambre et la couverture de son lit (illustration 62). À tous les niveaux, le *milkman* est dépassé par le rythme citadin. Cette idée est clairement illustrée par les dernières minutes de la vidéo. Elles le montrent à nouveau sur son vélo, parcourant la ville. On retrouve alors les grands immeubles, les bateaux sur le fleuve, une décharge où s'amoncellent des tas de ferraille. Cette fois en revanche, le bruit de la ville, qui occupait le fond sonore de la première partie de la vidéo, a été remplacé par un extrait de la

[99] Marc Augé, *Où est passé l'avenir ?*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p.57.

chanson *Meiyou shenme keyi jidong dela* 没有什么可以激动的啦 [Il n'y a pas de quoi être excité] du chanteur Yang Yi 杨一 (*1969).[100]

> 没有什么可以激动的了，无聊的人这样对我说
> 而我总感到还有点希望，我还没有得到满足，总有一天能够解脱
> 我再也不用害怕失去啦，这样的迷伤我什么也看不见
> 有钱人在糟蹋着整个世界，直到有一天他彻底完蛋，就没有什么可以激动的啦
> 每条街道都堆满了人，我在黑色的海洋中等着这场灾难
> 生命在欲望中的迷宫，没有出路没有退出没有拯救，没有什么可以激动的啦
> 把你们的全都给我吧，反正也没有什么可以激动的啦
> 筑一条通上天国的路，把你带到那看得见的幸福，难道你只原施舍一根葱
> 每条街道都堆满了人，我在黑色的海洋中等着这场灾难
> 生命在欲望中的迷宫，没有出路没有退出没有拯救，没有什么可以激动的啦
>
> Il n'y a pas de quoi être excité, c'est ce que me disent les gens ennuyeux
> Et j'ai toujours l'impression qu'il y a encore un peu d'espoir, je n'ai pas encore été satisfait, un jour je pourrai être libre
> Je n'ai plus à avoir peur de perdre, je ne vois plus rien de tel
> Les riches ruinent le monde entier jusqu'à ce qu'un jour il soit complètement fini, il n'y a rien à exciter.
> Chaque rue est pleine de monde, j'attends ce désastre en mer Noire
> Le labyrinthe de la vie dans le désir, il n'y a pas d'issue, pas de retrait, pas de salut, rien d'exceptionnel
> Donne-moi tout le tien, il n'y a pas de quoi t'exciter
> Pour construire une route vers le paradis et vous conduire au bonheur visible, ne donnez-vous pas juste un oignon vert ?
> Chaque rue est pleine de monde, j'attends ce désastre en mer Noire
> La vie est dans le labyrinthe du désir, il n'y a pas d'issue, pas de retrait, pas de salut, il n'y a rien d'exceptionnel

Faisant office de conclusion, les paroles accompagnent la fin de la vidéo et se déroulent tout le long du générique de fin. La conclusion est sans appel : "没有出路没有退出没有拯救，没有什么可以激动的啦" [il n'y a pas d'issue, pas de retrait, pas de salut, il n'y a rien d'exceptionnel]. De même que *COSplayer* (2004) ou *Haze and Fog* (2013), *Milkman* appartient à une série de vidéos dans lesquelles Cao Fei met en scène des personnages urbains, des sujets de la vie quotidienne que l'on sent dépassés par le rythme de la ville qu'ils habitent.[101] Marc Augé explique à cet égard que les non-lieux constituent des « fragments d'utopie » où se logent espoirs et attentes.

[100] Basé à Pékin, Yang Yi est un chanteur de rock folk. Surnommé le Bob Dylan chinois, il est connu pour ses paroles qui questionnent l'évolution de la Chine des dernières décennies.
[101] Voir le chapitre 4 de cette recherche.

> La ville est plus que jamais le lieu de cet espoir et de cette attente. Il n'y a plus qu'elle sur cette planète dont les hommes ont fait le tour. Ses formes nouvelles, par leur démesure même, dont nous pouvons déplorer ou admirer ce qui nous apparaît tour à tour comme de l'inhumanité ou de la grandeur, évoquent le double horizon de notre avenir : l'utopie d'un monde unifié et le rêve de l'univers à explorer.[102]

Dans cette ville qu'il parcourt chaque jour inlassablement, face aux rues bondées, face au réseau labyrinthique, il n'y a finalement pas de quoi être excité et le *milkman* reste insatisfait. Il reste en dehors du rythme de la ville qui constitue pour lui un gigantesque non-lieu, un territoire qu'il traverse sans parvenir à s'y enraciner ou à y trouver une quelconque forme de satisfaction. S'il n'y a plus aujourd'hui de livreur de lait en Chine, le métier de livreur, quant à lui, est loin d'avoir disparu et ils sont des milliers à parcourir, en scooter électrique, les rues de Guangzhou, de même que celles de Shenzhen, de Beijing ou de Xi'an.

Zhu Zi 柱子, le personnage principal de *An Estranged Paradise* 《陌生天堂》 (2002) est touché par une forme similaire d'insatisfaction. L'œuvre, qui a valu à Yang Fudong une reconnaissance internationale lorsque qu'elle a été montrée à l'occasion de la 9e édition de la documenta en 2002, suit Zhu Zi, un intellectuel rongé par une forme d'intranquillité – que nous évoquerons plus en détail dans la suite de ce chapitre. Ce dernier vit avec Xiaofei, sa fiancée, dans un cadre idyllique encore relativement préservé de l'urbanisation, à la périphérie de Hangzhou. La saison des pluies, qui mouille chaque année la ville aux mois d'avril et mai, arrive un peu plus tôt cette année-là, plongeant Zhu Zi dans une forme de mélancolie. "柱子突然感到自己有一种莫名其妙的不适，带着焦虑，烦躁" [Soudain, Zhu Zi ressent un inconfort inexplicable, une inquiétude nerveuse] explique Yang Fudong.[103] Il ne trouve de réconfort ni dans la venue de ses parents qui lui rendent visite à Hangzhou, ni dans sa relation avec Xiaofei, ou dans celle qu'il entretient avec une autre femme que l'on comprend être sa maîtresse. Le film le montre en présence de l'une et de l'autre des jeunes femmes, ou errant seul dans la ville, rongé par une inquiétude qui se traduit de deux manières différentes. D'une part, par l'incapacité de se lier à ce qui l'entoure, qu'il s'agisse de son environnement de vie ou de son entourage proche. D'autre part, victime de la circulation hypermoderne, une sorte

[102] Marc Augé, *Non-lieux*, p.94.
[103] Présentation de l'œuvre sur le site de la galerie ShanghArt : Shanghartgallery.com, "陌生天堂, 1997-2002", https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/work.htm?workId=3259, consulté le 12 mai 2022.

d'instabilité le pousse à se déplacer, à errer en permanence, et donne l'impression de le voir constamment flotter, dans sa vie comme dans la ville.

La première image de Zhu Zi le montre dans un appartement. Il se lève d'un lit sur lequel il était allongé pour se diriger vers une fenêtre depuis laquelle il regarde la circulation des passants et des cyclistes dans la rue. Ce qu'il observe à ce moment résonne comme un présage pour la suite de la vidéo. Un homme vêtu d'un costume blanc fait quelques pas dans la rue puis rebrousse chemin, avance à nouveau, s'arrête et repart finalement dans la direction initiale (illustration 63). À partir de ce moment, tout n'est que passage et hésitation. Les plans suivants sont traversés de lignes électriques qui s'entrecroisent au-dessus de la circulation de Hangzhou ou quadrillent le ciel dans des vues en contre-plongée. On retrouve également les scènes classiques de circulation urbaine ; des piétons et des cyclistes qui se mêlent au flot des voitures (illustrations 64, 65, 66 et 67). La caméra s'arrête régulièrement sur des individus qui traversent la route, et donc l'écran, horizontalement ou verticalement. Marc Augé explique que l'une des caractéristiques des non-lieux est qu'ils sont, pour certains, accompagnés de mots et de textes, d'instructions écrites ou dessinées, d'une sorte de mode d'emploi qui régit les conditions de circulation. *An Estranged Paradise* montre ainsi, à deux reprise, un agent de circulation au centre d'un carrefour, les bras en croix et un sifflet aux lèvres, régulant le flot de la circulation (illustration 68). Ailleurs, un panneau rappelle comment traverser en toute sécurité. Il y est écrit : "一站二看三通过" [1. s'arrêter, 2. Regarder, 3. Traverser] (illustration 69). À côté du panneau, un train se met en marche et passe sous un pont que traversent des passants. Les vues de voies ferrées qui se déroulent sur toute la perspective de l'écran rappellent encore l'un des dessins futuristes d'Antonio Sant'Elia. Suivant l'errance de Zhu Zi, l'oeuvre est conçue comme un parcours ponctué de non-lieux qui prennent des formes aussi diverses que les fils électriques et voie de circulation que nous venons de citer, les engins de transport ou les installations architecturales dédiées au passage et à la traversée, tels que les couloirs et les ponts. Plus la vidéo progresse, plus les scènes de traversées se multiplient à l'écran.

Au cœur de cette agitation permanente, Zhu Zi ne se sent pas à son aise. Il va d'un endroit à un autre et les personnes qu'il croise en chemin l'assaillent de questions. Elles l'interrogent sur son avenir lui demandent quand est-ce qu'il va se marier, s'il a réfléchi à la question d'avoir des enfants ou s'il voudrait être cuisinier. Ces demandes restent toujours

sans réponse, et ne rencontrent que son indifférence. Le visage fermé, il est constamment en décalage avec la vie qui s'agite autour de lui. Il ne réagit pas à l'allégresse de Xiao Fei, ne répond pas à ses sollicitations. Plusieurs fois, elle l'observe, cherche à croiser son regard, mais il ne se tourne jamais vers elle (illustration 71). Il ne paraît pas plus à son aise avec sa maîtresse qu'il rencontre à deux reprises ; deux entrevues maladroites et ratées (illustration 72). La seconde a lieu dans le couloir d'un immeuble. La caméra avance lentement le long du corridor percé de fenêtres laissant entrevoir la rue qui se déroule à l'extérieur et l'animation de la ville. Dans le couloir, l'atmosphère est toute autre, plongée dans un lourd silence que vient rompre une interrogation de la jeune femme. "这是什么地？" [Quel est cet endroit ?] demande-t-elle à Zhu Zi qui lui répond : "我只知道对面是武林广场" [Je sais seulement que la place Wulin est en face]. Dans ce lieu de passage, dans ce non-lieu, Zhu Zi ne sait pas vraiment où il se trouve. S'en suivent plusieurs secondes pendant lesquelles ils ne se regardent presque pas. Tentant d'attirer l'attention de Zhu Zi, et peut-être de lui faire passer un message, la jeune femme lui raconte une histoire. Elle lui décrit un espoir déçu, la visite d'un amant – que l'on devine être Zhu Zi lui-même – qui ne voulait pas vraiment la voir mais était seulement venu récupérer un parapluie laissé chez elle par mégarde. Devant l'absence de réaction de son amant, elle le quitte et rejoint le flot de la ville. Comme pour souligner l'échec de leur relation, le plan suivant montre l'embrassade de deux amoureux dans la rue, une étreinte passionnée mais qui reste floue à l'écran. Lorsque Zhu Zi et Xiaofei sont chez eux au milieu des champs, des images de leurs pas qui creusent la terre boueuse remplacent celles de la circulation urbaine. En réalité, même en s'éloignant du centre de la ville, ils n'échappent pas à son dynamisme. Un soir, Zhu Zi et Xiaofei sont allongés dans leur lit lorsqu'elle remarque : "今天晚上好像比夜儿个安静了一些。" [On dirait que la soirée est plus calme qu'hier]. Loin d'en être convaincu, Zhu Zi lui répond : "是吗？" [Ah bon ?]. Plus tard, ils sont rattrapés par une lettre qui arrive de la ville et qui est apportée par un cycliste surgissant de nulle part. L'agitation ambiante se ressent finalement jusque dans une anecdote de Xiaofei. Elle raconte que lorsqu'elle est allée au marché le matin même elle a vu un homme attacher à l'arrière de son vélo des tiges de riz sauvage *jiaobai* 茭白 qu'il venait d'acheter. Après avoir roulé quelques mètres, elles sont tombées par terre. Alors "才一秒旁边的一个男人伸手吧茭白翘起来放在自己的篮子里，走了" [en une fraction de seconde, un homme qui se trouvait à côté les a attrapées, les a mises dans son panier et est parti avec]. Cette histoire qui peut paraître

anecdotique a son importance en ce qu'elle démontre que tout, jusqu'à la quiétude de leur vie rurale, est sans cesse perturbé par le rythme de la ville.

An Estranged Paradise tire son titre de celui d'un film du réalisateur Jim Jarmush (*1953) intitulé *Stranger than Paradise*. Le contenu de l'œuvre, en revanche, est plus proche d'un autre film du réalisateur, *Dead Man*, dans lequel William Blake, incarné par Johny Depp, embarque dans un train pour entamer un long voyage. Il se rend tout d'abord de Cleveland à Machinecity, une ville rongée par l'industrialisation, où il doit prendre un poste de comptable. À son arrivée, il découvre que le poste a été attribué à quelqu'un d'autre. Après une dispute avec le directeur de l'usine et une nuit de malchance dont il sort gravement blessé, et qui l'amène à tuer le fils de ce même directeur, il se retrouve poursuivi par trois chasseurs de primes. Le reste du film est une fuite à travers la forêt qui se termine par un voyage sans retour qu'il effectue allongé dans un canoë qui suit le cours d'une rivière et dans lequel il pousse son dernier souffle. Le trajet de William Blake le conduit irrémédiablement vers un point final, un dénouement inéluctable qui lui est annoncé par une rencontre prémonitoire dès le début du film : alors qu'il est dans le train, un personnage étrange lui annonce qu'il mourra à son arrivée. Outre l'idée de parcours, de trajet, les deux œuvres ont en commun le motif de la traversée sur l'eau. *An Estranged Paradise* est parcourue de courants fluviaux qui s'ajoutent et répondent à ceux de la circulation urbaine. Une scène montre Zhu Zi au bord d'une rivière alors qu'il regarde un groupe de jeunes hommes plonger depuis un ponton. La caméra reste fixe sur la rivière tandis qu'ils traversent l'écran à la nage (illustration 73 et 74). Les parallèles se multiplient, l'eau s'écoule du haut vers le bas tandis que l'écran est déchiré à l'horizontale par un pont qui le traverse et sur lequel circulent simultanément un train et une rangée de véhicules divers (illustration 75). Plus tard, lorsque les parents de Zhu Zi lui rendent visite, ils font ensemble un tour de barque. Finalement, c'est avec Xiaofei que le jeune homme fait une dernière promenade sur l'eau, sans que nous puissions être certains qu'il s'agisse d'une manière de sceller leur union (illustration 76). Tout au long de l'œuvre, les formes de déplacement se multiplient et se croisent sans n'avoir jamais de destination précise. Ce parcours labyrinthique est également annoncé par une scène prémonitoire. Nous avons décrit le moment de confusion de l'homme en costume blanc qui ouvre le film. Aux trois quarts de la vidéo, on retrouve la même image vue, cette fois, depuis le niveau de la rue et non la fenêtre

à l'étage. On comprend alors que l'homme qui hésite et change de direction n'est autre que Zhu Zi lui-même (illustration 77).

Hangzhou, connue pour être un véritable paradis, est réputée pour la beauté de ses paysages. Pourtant, comme l'indique le titre, Zhu Zi est étranger à ce paradis, et à tout ce qui se déroule autour de lui. Cherchant la raison de son mal-être, il se rend à l'hôpital pour effectuer une série d'examens. Le verdict du médecin tombe et confirme ce que l'on soupçonnait "你的身体看上去没什么大问题" [Il semblerait que vous n'ayez pas de problème physique]. À la suite de l'annonce de cette nouvelle, loin d'être rassuré, le jeune homme semble toujours plus englué dans sa détresse. "每次从医院出来的时候时间还早，我不想真快回家我也不知道可以去哪里。" [Chaque fois que je sors de l'hôpital, il est encore tôt, je ne veux pas encore rentrer à la maison, mais je ne sais pas où aller.] Ce n'est pas faute de chercher un endroit où s'arrêter, mais Zhu Zi ne sait pas où aller. "Yang depicts Zhu Zi's inability to find comfort in friends, lovers or his environment as a reflection of the existential difficulty of China's "nameless generation," cast adrift during the rapid changes at the turn of the millennium." [Yang dépeint l'incapacité de Zhu Zi à trouver du réconfort auprès ses amis, de ses amantes ou de son environnement comme un reflet des difficultés existentielles de la « génération sans nom », déboussolée par les transformations rapides du changement de millénaire] écrit le critique et commissaire Davide Quadrio.[104] Cette analyse entre en résonnance avec celle que fait Martina Koppel-Yang qui souligne "the feelings of uncertainty and vagueness felt by the majority of the young generation" [les sentiments d'incertitude et de flou ressentis par la majorité de la jeune génération], qu'elle met directement en parallèle avec le fait d'avoir "grown to maturity in a society in rapid transition, where the fleetness of change makes an individual's life's perspective appear totally unpredictable" [grandi dans une société en rapide transition, où la fugacité du changement rend les horizons de vie des individus totalement imprévisibles].[105] Face à ces incertitudes, Zhu Zi est plongé dans un état que l'on pourrait qualifier de stagnation mouvante. Cette situation paradoxale est poussée à son paroxysme par Yang Fudong dans la série *Seven Intellectual in Bamboo Forest* 《竹林七贤》réalisée quelques années après.

[104] Davide Quadrio, Noah Cowan, "Yang Fudong", *Kaleidoscope*, no. 19, octobre 2013
[105] Martina Köppel-Yang, "Compelling Images of a Distant Life: Video as Expansion of reality", p.55

b. *Seven Intellectual in Bamboo Forest* 《竹林七贤》de Yang Fudong : un parcours à la dérive

En 1956, Guy Debord publie la « Théorie de la dérive », un article dans lequel il présente cette expérience qu'il définit, en la distinguant des notions de voyage ou de promenade, comme un « passage hâtif à travers des ambiances variées ». L'expérience se présente ainsi :

> Une ou plusieurs personnes se livrant à la dérive renoncent, pour une durée plus ou moins longue, aux raisons de se déplacer et d'agir qu'elles se connaissent généralement, aux relations, aux travaux et aux loisirs qui leur sont propres, pour se laisser aller aux sollicitations du terrain et des rencontres qui y correspondent.[106]

Comme le suggère le terme même de « dérive », l'expérience est basée sur un laisser-aller qui amène les participants à se détacher de leurs habitudes de circulation dans la ville. Sans but ou destination préétablis, ils errent dans les rues. La dérive est aussi un moyen de prendre conscience de l'organisation urbaine – qui pousse, souvent sans que l'on s'en rendre compte, à emprunter un chemin plutôt qu'un autre ou à se rendre dans un endroit particulier – et de se réapproprier l'espace urbain. La dérive situationniste, qui n'est pas s'en rappeler les cheminements que nous venons de décrire, celui du *milkman* ou du conducteur de *Moving Forward*, est également proche de l'épopée à laquelle se livrent les sept protagonistes de *Seven Intellectuals in a Bamboo Forest* 《竹林七贤》 (2003-2007).

Cette pentalogie réalisée entre 2003 et 2007 par Yang Fudong est sans doute la plus représentative à ce sujet. Les cinq vidéos qui la composent sont de longueur variable, allant de 30 à 90 minutes. Yang Fudong explique avoir été marqué au cours de ses études par le mythe des Sept sages qui a donné son nom à l'œuvre. L'histoire remonte au 3e siècle de notre ère, sous la dynastie Han 汉朝 (206 av. n. è. – 220 de n. è.). Elle raconte le départ de sept lettrés qui, désillusionnés par la corruption du système bureaucratique confucéen, firent le choix de se retirer de la société pour vivre reclus dans un bois de bambou. Au fil des siècles on

[106] Guy Debord aspire à élever au rang de théorie cette méthode qui est encadrée par une série de consignes et de conseils et dont les résultats doivent être consignés. Il y a aussi derrière la pratique, la volonté de transformer durablement la géographie des villes et d'arriver à des structures urbaines prévues pour dériver.
Guy Debord, "Théorie de la dérive", publié dans *Les Lèvres nues,* no. 9, décembre 1956 et *Internationale Situationniste*, no. 2, décembre 1958, l'article est disponible en ligne : https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html, consulté le 1er novembre 2021.

trouve de nombreuses représentations et interprétations du mythe, en peinture, en poésie ou en littérature. On les rencontre adoptant un mode de vie taoïste, engagé dans des discussions philosophiques, jouant de la musique ou écrivant des poèmes, souvent dans un état plus ou moins profond d'ébriété. L'histoire est devenue un symbole du retrait de la vie publique comme une manière de condamner un système corrompu. Yang Fudong s'est emparé de la légende pour en proposer une réinterprétation centrée, non pas sur les questions de corruption ou de morale taoïste, mais sur le destin de sept jeunes gens qui quittent la ville en quête de leur futur. L'ensemble, une sorte de vidéo fleuve, est conçu comme un immense parcours. La lente pérégrination des sept protagonistes commence sur les reliefs de la montagne Jaune 黄山 qui servent de décors à la première partie de la série, tandis que la seconde se situe dans l'intimité d'un intérieur shanghaien. Les intellectuels partent ensuite pour la campagne, avant de s'échouer sur une île, pour finalement revenir à Shanghai. Même si la pentalogie est le résultat de 5 années de travail, il existe une certaine unité structurelle entre chacune des vidéos. La continuité n'est pas réellement narrative. S'il semble exister une certaine progression et si l'on retrouve plus ou moins les mêmes protagonistes d'une vidéo à l'autre, aucun ne semble réellement évoluer ou murir. Nous ne devenons pas non plus familiers de l'un ou de l'autre à l'issue de la cinquième partie. En revanche, l'atmosphère et la manière de filmer ne changent pas. On retrouve la suspension atemporelle caractéristique des œuvres de Yang Fudong, ainsi que la pesanteur qu'on leur connaît.[107]

Lorsqu'elle a été montrée pour la première fois dans sa version intégrale à la Biennale de Venise de 2007, le livret de l'exposition ne donnait d'autre information qu'un passage de *On the Road,* le célèbre roman fleuve de Jack Kerouac (1922-1969), dont voici un extrait :

> It was drizzling and mysterious at the beginning of our journey. I could see that it was all going to be one big saga of the mist. «Whooee!» yelled Dean. «Here we go!» And he hunched over the wheel and gunned her; he was back in his element, everybody could see that. We were all delighted, we all realized we were leaving confusion and nonsense behind and performing our one and noble function of the time, move. And we moved! We flashed past the mysterious white signs in the night somewhere in New Jersey that say SOUTH (with an arrow) and WEST (with an arrow) and took the south one. New Orleans! It burned in our brains. […] The white line in the middle of the highway unrolled and hugged our left front tire as if glued to our groove. Dean hunched his muscular neck, T-shirted in the winter night, and blasted

[107] À ce sujet voir la première partie du chapitre 4 de cette thèse.

> the car along. He insisted I drive through Baltimore for traffic practice; that was all right, except he and Marylou insisted on steering while they kissed and fooled around. It was crazy; the radio was on full blast. Dean beat drums on the dashboard till a great sag developed in it; I did too. The poor Hudson - the slow boat to China - was receiving her beating.[108]

> Les prémices de notre voyage se nimbaient de bruine et de mystère. Je pressentais que ce ne serait qu'une immense saga des brumes. « You hou ! C'est parti ! » a braillé Neal. Ramassé sur son volant, il a mis pied au plancher. Il avait retrouvé son élément, ça se voyait à l'œil nu. Nous étions enchantés tous trois, sachant que nous laissions derrière nous le désordre et le délire, pour accomplir notre unique et noble devoir du moment : bouger. Et on a bougé ! Dans la nuit du New Jersey, on a filé comme l'éclair devant les mystérieux panneaux blancs qui disaient SUD (avec une flèche) et puis OUEST (avec une autre flèche), pour prendre vers le Sud. La Nouvelle-Orléans ! Son nom nous brûlait la cervelle. […] Au centre du highway, le ruban blanc se déroulait, notre pneu avant gauche y était rivé, comme l'aiguille au microsillon. Neal était courbé sur son volant, son cou puissant sortant du T-shirt, dans la nuit d'hiver, il roulait pied au plancher. Neal voulait absolument que ce soit moi qui conduise en ville, pour m'habituer à la circulation. Je m'en serais sorti, d'ailleurs, s'ils ne s'étaient pas obstinés à tenir le volant, lui et Louanne, tout en s'embrassant et en faisant les imbéciles. C'était dingue. La radio braillait à fond la caisse. Neal jouait des percus sur le tableau de bord, au point qu'il a fini par l'enfoncer au milieu. La pauvre Hudson, notre vaisseau au long court pour la Chine, prenait sa raclée.[109]

De même que ceux de Dean, Neal et Marylou, les prémices du voyage des sept intellectuels, de leur « immense saga des brumes », sont nimbés de bruine et de mystère. La première partie de *Seven Intellectual in a Bamboo Forest* se situe en altitude, sur les sentiers brumeux de la montagne Jaune, et la vidéo est littéralement entourée de brume. On y découvre sept jeunes gens complètement nus, prenant la pose sur les célèbres roches du point de vue du *Houzi guan hai* 猴子观海 – littéralement, le « singe qui admire la mer de nuages » (illustration 78). Leur nudité a été interprétée par certains critiques comme celle de la genèse, la nudité qui précède le départ originel, une renaissance symbolique. On peut également y voir, plus simplement, une référence faite aux intellectuels historiques dont il est connu qu'ils avaient pour habitude de s'adonner à leurs activités artistiques dans le plus simple appareil. Quoiqu'il en soit, avant d'entamer leur longue pérégrination, les jeunes gens, cinq hommes et deux femmes, se rhabillent, enfilant leur costume de cols blancs. À partir de ce moment, eux aussi accomplissent leur « unique et noble devoir du moment : bouger ». La caméra les filme au cœur du vent et de la brume, à bord d'un téléphérique, marchant sur des sentiers ou

[108] Jack Kerouac, *On the Road*, London, Penguin Books, 2011 (1957), p.80.
[109] Traduction de l'édition française par Josée Kamoun.

descendant des escaliers en file indienne (illustration 79). “Enveloped in mist, the mountain described by Yang Fudong is a mysterious place, whose landscape of rocks, trees, vistas, and cliffs represents a romantic equivalent to the tormented state of mind of the film's protagonists.” [Enveloppée dans la brume, la montagne que dépeint Yang Fudong est un endroit mystérieux, un paysage fait de rochers, d’arbres, de points de vue et de falaises qui représentent l’état d’esprit tourmenté des protagonistes du film.] [110] À l’image de l’atmosphère embrumée des paysages, les monologues que récitent tour à tour les personnages flottent dans l’air : “站在山上，云翻雾绕，仿佛自己飘在空中。” [Debout sur la montagne, les nuages tournoient comme s’ils étaient suspendus dans l’air.] (illustration 80) Oscillant entre des anecdotes sur les paysages et des réflexions presque philosophiques empreintes de mélancolie et de pensées suicidaires, ils sont prononcés mais ne semblent ni trouver une oreille suffisamment attentive pour les écouter, ni être destinés à une audience particulière. On y comprend plutôt des réflexions personnelles qui sont offertes au moment où elles traversent leur pensée. De même que le personnage de Zhu Zi reste éternellement étranger à la beauté paradisiaque de Hangzhou, les intellectuels ne parviennent pas à trouver leur place dans les merveilleux paysages de la Montagne Jaune dont ils traversent pourtant tous les endroits les plus prisés par les touristes. Certaines de leurs réflexions racontent justement l’expérience de ces voyageurs, ce qu’ils seraient sensés ressentir : “小时候，很多人家里的客厅都挂道画着迎客松的画和照片。” [Quand j’étais petit, les salons de nombreuses personnes étaient décorés avec des images et des photographies du panorama de Yingke Song.] Mais qui ne restera qu’une image de carte postale pour eux. Si l’extrait de *On the Road* est marqué par l’allégresse, par l’excitation du départ à l’aventure, le parcours en cinq parties de nos intellectuels est placé sous des auspices bien différentes. Nimbée de bruine, la première partie de l’œuvre annonce ce qui va suivre : leur incapacité à se lier à leur environnement, et la dérive qui conduira à leur perte.

Filmée à Shanghai dans différents lieux de la ville, entre les anciens quartiers du centre de la ville et les rues de l’ex-concession française, la deuxième partie de *Seven Intellectuals* se présente comme un intermède. Les intellectuels arrivent en ville, valise à la main, et entrent dans un immeuble qui servira de décor à cette partie de l’œuvre (illustrations 81 et 82). Objet

[110] Marcella Beccaria, “Yang Fudong, the Foreigner and the Search for Poetic Truth“, in *Yang Fudong* [catalogue d’exposition], Milano, Skira / Torino, Castello Rivoli 2006, p.22.

symbole du déplacement autant que de l'intimité, la valise sera ensuite récurrente, dans les trois dernières parties de l'œuvre, comme dans les autres réalisations de Yang Fudong. Sorte de huis-clôt, la vidéo alterne entre des espaces symboliques de l'intimité, la chambre, le lit et la baignoire, et des lieux de passages, le palier, les escaliers et le couloir (illustrations 83 à 87). Dans ces différents espaces, les protagonistes se croisent sans jamais se rencontrer. Même dans l'espace réduit de l'immeuble, ils continuent à circuler et ne parviennent ni à de réels échanges, ni à rester en place. Les plans montrant de brèves embrassades ou des rencontres ratées se multiplient et se déroulent justement dans les lieux de passage, tandis que des conversations autour des relations de couple et de la sexualité occupent la majeure partie de leurs échanges. Très rapidement, le parcours reprend (illustration 88).

Poussant son analyse des non-lieux, Marc Augé écrit :

> Il n'est donc pas étonnant que ce soit parmi les « voyageurs » solitaires du siècle passé, non les voyageurs professionnels ou les savants, mais les voyageurs d'humeur, de prétexte ou d'occasion, que nous soyons à même de retrouver l'évocation prophétique d'espaces où ni l'identité, ni la relation, ni l'histoire ne font véritablement sens, où la solitude s'éprouve comme dépassement ou évidement de l'individualité, où seul le mouvement des images laisse entrapercevoir par instants à celui qui les regarde fuir l'hypothèse d'un passé et la possibilité d'un avenir.[111]

Cette analyse décrit particulièrement bien l'atmosphère des trois dernières parties de *Seven Intellectuals*. Passagers anonymes d'un trajet commun, les intellectuels se déplacent ensemble mais ne font pas groupe. D'abord à la campagne, puis sur une île, ils tentent de se fondre dans les occupations locales. À la campagne, ils mènent une vie lente et monotone, rythmée par les tâches quotidiennes, par le travail de la terre, et par le bruit de leur pas dans l'eau. Dans les rizières en plateau, on les voit et les entend marcher, inlassablement. Sur l'île, ils pêchent et font sécher des calamars sur des fils qui s'étendent à perte de vue (illustration 89). La discipline de la lecture et de l'écriture vient s'ajouter à celle de leur labeur quotidien mais ne parvient pas réellement à les calmer, à les ancrer. À ce sujet, l'analyse de Molly Nesbit, rédactrice en chef du périodique Artforum, est très pertinente.

> The intellectuals have no access to the ocean floor, or to the initiation of the warrior, anymore than they have access to the life of the fisherman or the peasant. The Seven Intellectuals are hamstrung by their limitations, their city ways, their manual

[111] Marc Augé, *Non-lieux*, p.111.

> dexterity, their beginners' luck, their beginners' hope, their suddenness. […] They are left to live as they can.[112]
>
> Les intellectuels n'ont pas plus accès aux fonds marins ou à l'entraînement du guerrier, qu'à la vie du pêcheur ou du paysan. Les sept intellectuels sont limités par leurs habitudes citadines, leur dextérité, leur chance du débutant, leurs espoirs candides, leur spontanéité. Ils sont livrés à eux-mêmes.

Plus leur parcours progresse et plus il leur devient difficile d'avancer (illustrations 90 à 96). Ils s'embourbent dans la terre boueuse et tirent péniblement un énorme poisson dans le sable – dans une mise en scène qui rappelle étrangement le mythe de Sisyphe. Ils sont contraints à aller de l'avant mais la progression est laborieuse. Valises à la main, ils escaladent difficilement des rochers ; embarqués sur un petit bateau, ils sont victimes du mal de mer et vomissent tour à tour par-dessus bord. Leurs regards se tournent à l'horizon et l'on sent bien qu'ils tentent de naviguer, mais ne trouvent pas de point d'attache. Dans la quatrième partie, sur l'île sur laquelle ils ont échoué, plusieurs scènes font référence à l'idée de naufrage : leurs valises ouvertes sur la plage et dont une partie du contenu s'est répandue sur le sable, un amoncellement d'énormes poissons morts ou encore la carcasse d'un bateau dans laquelle l'un des protagonistes est allongé (illustrations 97, 98 et 99). Finalement, dans l'ultime partie de l'œuvre, lorsque les gravats remplacent les rochers, lorsque leur chemin n'est plus bordé par les arbres ou par l'horizon de la mer mais par les pelleteuses, la cause de leur perte devient plus explicite. Arrivés à Shanghai à bord d'un immense paquebot, ils pénètrent dans la ville sous les eaux (illustration 100 et 101). Cette arrivée sous-marine, filmée dans l'ancien aquarium de la ville, annonce ce qui va suivre. Plus la vidéo progresse et plus les intellectuels s'abîment, se perdent et se noient dans les profondeurs de la ville. Les lieux et les références temporelles et historiques se multiplient, on les voit dans des bains publics, sur un îlot entouré de poissons, ou dans une piscine, se perdant dans des strates d'histoire (illustration 102 et 103). Une fois à la surface, ils tentent de valser, de danser en suivant le rythme de la ville mais le tempo est de plus en plus rapide. Ils s'évanouissent tour à tour, d'ivresse ou de fatigue. Ils s'écroulent littéralement et les plans qui les montrent à terre ou affalés sur des fauteuils se multiplient (illustration 104).

[112] Molly Nesbit, "Wild Shanghai Grass", in *Yang Fudong: Seven Intellectuals in Bamboo Forest* [catalogue d'exposition], Stockholm, Jarla Partilager, 2008, pp.53-54.

CHAPITRE 3

En conclusion de son article présentant la *Théorie de la dérive*, Guy Debord écrivait : « Tout porte à croire que l'avenir précipitera le changement irréversible du comportement et du décor de la société actuelle. Un jour, on construira des villes pour dériver ».[113] Ces villes, qu'il imaginait faites pour dériver, devaient être complètement repensées et réinvesties par leurs habitants. Loin de ce qu'il avait espéré, la ville telle que la présente Yang Fudong, est propice à un tout autre type de dérive. Une dérive qui ne permet pas de s'approprier l'espace mais qui mène à la perte, à l'abîme. Dans *Seven Intellectual*s, cette sensation de vacillement se manifeste également dans la déstructuration de la narration. Il s'agit d'une constante des œuvres de Yang Fudong qui ne présentent jamais de structure narrative claire, ni début, ni réelle fin, et pas de déroulement linéaire entre les deux. La dernière scène de la cinquième vidéo est particulièrement frappante à ce sujet. Dans l'immense salle du restaurant Xian Qiang Fang 鲜墙房, l'agitation est à son comble. Une procession de cuisiniers coiffés de toques et habillés de tabliers blancs envahit peu à peu la salle tandis qu'une bagarre a lieu entre les intellectuels (illustration 105). La scène est tellement surprenante que l'on remarque à peine la vidéo qui est projetée sur les murs de la salle. On reconnaît pourtant les images de la première partie de l'œuvre qui montrent les sept jeunes gens déambulant sur les sentiers de la montagne Jaune. La boucle est bouclée : tout un périple pour revenir au point de départ. Ce trajet, au cours duquel les intellectuels s'abîment, résonne avec l'expression employée par un critique pour décrire la manière de filmer de Yang Fudong : 'somnambulant camerawork'.[114] Une manière de filmer somnambule, en ce qu'elle brouille les repères ou les disperse en cours de route, traduisant un parcours « à l'aveugle ». Cette métaphore rappelle le scenario de *The Revival of the Snake* (2005), une autre vidéo de Yang Fudong que nous n'avons pas été en mesure de visionner mais dont nous savons qu'elle met en scène un soldat, probablement un déserteur qui cherche à survivre. Sa fuite le conduit dans un long cheminement dont il effectue une partie les yeux bandés attaché à la selle d'un cheval. Ce parcours somnambule l'emporte malgré lui, sans qu'il ne puisse savoir ou choisir où est ce qu'il se dirige.

---

[113] Guy Debord, "Théorie de la dérive", https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html, consulté le 1er novembre 2021.

[114] Ho Rui An, "The orient that may or may not arrive: Yang Fudong's The Fifth Night" in Philippe Pirotte (ed.), *Yang Fudong*, Kunsthalle Zürich, JRP Ringier, 2013, p.135.

Dans la dernière partie de *Seven Intellectuals*, qui est certainement la plus complexe, ils ne sont plus que six à poursuivre le trajet. Le rythme accélère. À mesure qu'ils vacillent et s'effondrent, que les plans qui les montrent à terre – littéralement terrassés – se succèdent, les symboles de l'industrialisation et de la modernisation se font plus présents. La quatrième partie de l'œuvre avait déjà montré une usine, gigantesque, dont les cheminées étaient si hautes qu'elles n'entraient pas dans le cadre de l'écran. Elle rappelait étrangement en cela l'un des croquis d'Antonio Sant'Elia (illustrations 105 et 106). Dans la cinquième partie, l'usine laisse place à la gare, depuis laquelle partent des dizaines de rails différents et qui fait également écho au travail de l'architecte. Le motif écrasant de la locomotive se répète et les intellectuels endossent le costume de cheminots (illustrations 108, 109 et 110). Ils alimentent le train en charbon, sont chargés de l'entretenir mais finissent par être emportés par des wagons métalliques. Au fil des vidéos, l'instabilité que nous avons déjà évoquée devient de plus en plus palpable à mesure que le trajet des personnages progresse. Lorsqu'ils tentent de s'élever – on les aperçoit sur les toits de la ville – mais ils finissent par retourner dans ses bas-fonds. Ils parcourent des chantiers de construction, les décharges, et la vieille ville peu à peu encerclée d'immeubles (illustrations 111, 112 et 113). L'instabilité est partout présente. Nous pouvons, entre autres, mentionner le tourne disque qui continue de tourner inlassablement une fois la musique éteinte, les intellectuels qui se mettent à courir, à s'enfuir sans raison apparente, ou la tour qui s'effondre alors qu'un avion décolle (illustration 114). Les personnages, qu'il s'agisse des sept intellectuels ou de Zhu Zi, sont agités, nerveux. Le terme anglais *restless*, est certainement le plus approprié pour décrire cette forme d'intranquillité qui touche l'atmosphère des œuvres aussi bien que leurs personnages.

2. Œuvres de l'intranquillité

Issu de la traduction française du *Livro do Desassossego*, *Le livre de l'intranquillité* de Fernando Pessoa, le terme « intranquillité » est un néologisme créé par sa traductrice, Françoise Laye.[115] Proche d'« inquiétude », qui le remplacera d'ailleurs dans une traduction plus récente, on devine aisément dans le terme un antonyme de celui de « tranquillité ». Une « in-tranquillité », comme une inquiétude diffuse, une crainte sourde et persistante.

[115] Fernando Pessoa, *Le Livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1988 (1982).

L'intranquillité ne signifie pas pour autant l'excitation, mais la constance d'une instabilité latente qui pourrait signaler l'imminence d'un évènement prêt à survenir, au moindre relâchement de l'attention. Dans les œuvres, elle plane à la manière d'une ombre, une agitation inquiétante qui se manifeste par de légers mouvements ou se trouve incarnée par des personnages particuliers, des « figures de l'intranquillité ». Beaucoup moins manifeste que celles que nous avons évoquées jusqu'à présent, cette forme de dynamisme se glisse là où on ne l'attendait pas, agitant ce que l'on croyait être calme. Elle appelle à rester sur ses gardes, rappelant l'imprévisibilité d'un mouvement qui se glisse partout et se déclenche brusquement.

a. Fébrilité, intranquillité, « vugacité »

Pour l'exposition *Overlapping Reflection* 《叠影重重》, Chen Hangfeng joue avec finesse sur l'ambiguïté entre mouvement et statisme. Sur un mur en ciment légèrement décrépit, il esquisse les traits d'un paysage qui rappellent ceux des traditionnelles *shanshui.* Entre les plantes grimpantes accrochées à la maçonnerie et les tiges de bambous qui s'y sont accotées, se détachent d'épais rameaux et feuillages sombres. Ce paysage, que l'artiste a justement nommé *Constructed Shadows* 《造影》 (2013), est constitué d'un mélange de traits de peinture et de morceaux de sacs en plastique noirs épinglés au mur (illustration 115).[116] L'œuvre se déploie dans une cour intérieure de la célèbre ville de Zhujiajiao 朱家角 située à la périphérie de Shanghai. Datant de la dynastie Yuan 元朝 (1279-1368), l'architecture de cette cité que l'on surnomme « la petite Venise de Shanghai » se prêtaient particulièrement à l'exposition d'une peinture de paysage *shanshui*. En réalité, la fusion entre l'œuvre et son environnement était un prérequis de l'exposition. Il avait été demandé aux 34 artistes exposés de proposer une œuvre qui ferait le lien entre l'art et la ville de Zhujiajiao. La plupart du temps, les feuilles de plastique de *Constructed Shadows* se fondent dans le reste du paysage et dans le cadre de la cour intérieure ; si bien que l'on pourrait voir dans l'œuvre une simple peinture de paysage. Mais, lorsqu'une brise les caresse, elles bougent légèrement

[116] Cette œuvre a été réalisée dans le cadre de l'exposition *in situ Overlapping Reflection* présentée du 26 au 31 octobre 2013. Pour plus de détails voir : http://www.randian-online.com/np_blog/interstice-between-the-water-and-the-sky-at-zhujiajiao/.

et scintillent à la lumière du soleil. Comme parcourue d'un frisson, c'est alors l'ensemble de l'œuvre qui s'anime. L'espace d'un instant, le paysage construit par Chen prend vie. L'effet est d'aussi courte durée que le souffle du vent. Particulièrement délicat dans cette œuvre, le mouvement se mêle à l'environnement qui l'entoure. De même, les ombres projetées par les feuilles de plastique sur le mur changent de forme, d'intensité et d'orientation en fonction de la position du soleil dans le ciel. Elles disparaissent complètement lorsque le temps est nuageux. Un spectateur particulièrement patient et attentif pourrait observer le spectacle de ces variations au fil de la journée.

Constructed Shadows conclut une série d'œuvres que Chen Hangfeng appelle les « moving paintings ». Lors d'une rencontre qu'il nous a accordée en 2017, il expliquait :

> I think that from 2010 inward, I got interested in mechanical movement. I got interested in the subtleness which can be brought by an installation. That's why I make those moving paintings.[117]
>
> Je crois qu'à partir de 2010 je me suis intéressé au mouvement mécanique. Je me suis intéressé à la subtilité que peut avoir une installation. C'est la raison pour laquelle j'ai créé ces peintures en mouvement.

Telles qu'il les qualifie, ces œuvres sont des « peintures en mouvement ». Cette formule s'apparente presque à un oxymore, tant nous sommes habitués au statisme du medium. Chen compte précisément sur cette familiarité pour surprendre les spectateurs avec des mouvements auxquels ils ne s'attendent pas à être confrontés. La série *Wind from West* 《风渐左西》 (2010) décline des dessins aux tracés simples, des motifs de pruniers en fleurs, d'orchidées ou de bambous, grands classiques de l'art calligraphique chinois (illustrations 116 et 117). Suivant le même mode opératoire que celui de *Constructed Shadow*s, l'artiste ne les trace pas à l'encre et au pinceau, tel que le veut la tradition, mais les forme à l'aide de petits morceaux de sacs en plastique épinglés à un panneau de bois. Le vent d'ouest, qui a donné son nom à la série, est matérialisé par de petits ventilateurs placés sur le côté des panneaux. Activés par un détecteur de mouvements, ils soufflent sur les pétales et les feuilles de plastique qui s'agitent et bruissent discrètement.[118] Ici encore, l'œuvre exposée sous cadre ressemble, à première vue, à un dessin immobile. Ce n'est que lorsque que quelqu'un

[117] Extrait d'un entretien avec Chen Hangfeng en avril 2017.
[118] Pour visionner une vidéo de l'œuvre en mouvement consulter le site internet de l'artiste : http://www.chenhangfeng.com/cn/worksInfo/17.html.

s'approche suffisamment des détecteurs que les ventilateurs se mettent en mouvement. L'animation est volontairement brève : "随着定时器的中止，它们便恢复到原来的形状" [lorsque le timer s'arrête, elles [les feuilles] reprennent toujours leur position initiale].[119] Comme s'il ne s'était rien passé. D'ailleurs, Chen a intitulé l'une des œuvres de cette série *Don't move* 《不许动》 (2011), « ne bouge pas ». L'injonction est paradoxale pour une œuvre qui se met irrémédiablement en mouvement dès lors que quelqu'un s'approche suffisamment d'elle. Elle ressemble plutôt au type de consigne que l'on ne peut s'empêcher de transgresser. Le paradoxe traduit également l'intranquillité que nous avons décelée dans les œuvres. Le mouvement y est présent, ne s'arrête jamais, quoiqu'il soit inattendu, quoique l'on ait donné l'ordre de ne pas bouger.

Xu Zhen est connu pour ses œuvres qui bousculent, surprennent l'esprit du spectateur ou le secouent. *Earthquake* 《地震》, que l'artiste a présentée au Duolun Museum of Art 多伦美术馆 de Shanghai en 2003, est certainement l'illustration la plus concrète de cette particularité (illustration 118). Dans les différentes salles et étages du musée, l'exposition collective *Open Sky* 《打开天空 》présentait le travail de plusieurs artistes.[120] L'étage le plus élevé, une vaste pièce mansardée par deux pans de toit percés de fenêtres, était réservé à l'installation *Earthquake*. À première vue, cette pièce du musée paraissait vide, aucune peinture, sculpture ou installation n'ayant été disposée dans l'espace qui contenait seulement quelques chaises et tables laissées à la disposition des visiteurs. Ces derniers étaient libres de s'asseoir et de profiter de la vue panoramique sur la ville. Ce moment de repos et de contemplation était cependant de courte durée. L'installation de l'artiste se trouvait en réalité sous le sol de la pièce, dans lequel avait été installés des dispositifs vibrants, simulateurs de tremblement de terre. De manière aléatoire et sans avertissement, ils se mettaient en route, agitant le parquet de secousses. Le tremblement n'était pas assez puissant pour faire tomber les visiteurs mais suffisant pour provoquer chez eux un sursaut ou un frémissement ; un moment d'arrêt pendant lequel la respiration se coupe et les sens, désorientés par la surprise, sont en éveil. L'effet était d'autant plus troublant que la vue ouverte sur la ville pouvait donner

[119] Présentation de l'œuvre sur le site internet de l'artiste : Chenhangfeng.org, "Wind From the West 风渐左西", http://www.chenhangfeng.org/cn/worksInfo/17.html, consulté le 12 mai 2022.
[120] L'exposition s'est tenue du 28 décembre 2003 au 27 février 2004. Il s'agit de l'exposition inaugurale du Shanghai Duolun Museum of Modern Art.

l'impression que les tressaillements ne se limitaient pas à l'espace du musée et qu'un réel tremblement de terre venait d'avoir lieu.

Il existe peu de photographies témoignant de cette installation mais celles qui ont été conservées dans les archives de la galerie ShanghArt ont la particularité d'être floues. Sans savoir si cette spécificité répondait à la volonté de l'artiste ou à celle du galeriste, nous pouvons tout de même penser qu'il ne s'agit pas de photographies « ratées » mais que l'effet était bien volontaire. Le flou sur ces clichés traduit la vibration, la rend visible même en photographie et rend également compte du ressenti du visiteur. Si la première secousse ressentie est certainement la plus saisissante, les suivantes, qui surviennent de manière aléatoire, restent surprenantes. Dans cette œuvre, le choc, l'instabilité sont littéraux et font expérimenter un instant de déboussolement à ceux qui y sont confrontés. Le même effet est produit par *Calm* 《平静》 qui a été exposée à différentes occasions et sous des formes diverses (illustration 119). Son apparence est en revanche toujours la même : celle d'une couche de gravats s'étendant sur plusieurs mètres carrés ou bien n'occupant que quelques centimètres. L'installation ressemble aux ruines d'une maison qui aurait été frappée par une bombe. Là encore, il s'agit de ne pas se fier aux apparences. Sous la couche de gravats, quelle qu'en soit la superficie, Xu Zhen installe un matelas à eau. Lorsque la surface de l'œuvre le permet, les visiteurs sont invités à la traverser, à marcher dans les gravats. Alors, ils sont évidemment saisis par la surprise de mettre les pieds sur un sol meuble et instable sur lequel il est difficile de garder l'équilibre. Lorsque sa taille est plus réduite, un petit moteur est ajouté à l'installation, apportant un mouvement continu à l'eau du matelas et aux gravats qui ondulent légèrement.

> 几乎难以觉察的起伏波动再次塑造了滚滚热浪中的海市蜃楼。晕眩、迷醉和恍惚同时向观者袭来 【。。。】《平静》游走在表象和外观之间[121]

> L'ondulation, presque invisible, recrée les effets d'un mirage produit par la circulation de couches d'air chaud. Un sentiment de vertige, à la fois captivant et hypnotisant, s'empare des spectateurs […] *Calm* joue avec les apparences

Même un mouvement léger, un sentiment de vertige peut suffire à désorienter le spectateur. Le titre de l'œuvre, *Calme*, en chinois *pingjing* 平静, est particulièrement ambigu.

[121] Description de l'œuvre sur le site internet de la galerie ShanghArt : Shanghartgallery.com, "Xu Zhen, Calm 平静", https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/work.htm?workId=10663, consulté le 12 mai 2022.

Tout d'abord, parce qu'il désigne paradoxalement une œuvre qui n'a rien de calme. Ensuite, parce que la présence de gravats semble suggérer que la catastrophe a déjà eu lieu et que le moment de calme auquel il est fait référence est celui qui succède à un évènement malheureux. Pourtant, de même que durant un tremblement de terre, il se pourrait qu'une seconde secousse soit en préparation, et que ce moment de calme soit en réalité « le calme avant la tempête ».

> 《平静》暗示了不幸和悲剧结束后的平静与缄默【。。。】与此同时，装置还预示着暴风雨前的"平静"；在一切即将到来之前，潜在的危机迫在眉睫。[122]

> *Calm* fait référence au calme et au silence qui succèdent à l'avènement d'une tragédie. Elle incarne également le calme avant la tempête, avant qu'il ne se passe quelque chose, l'imminence d'un danger latent.

Lors de sa première exposition, *Calm* faisait partie d'un ensemble d'œuvres déclinant des thématiques liées aux conflits armés qui agitent le Moyen-Orient. Dans ce contexte, les ruines évoquent évidemment la guerre et ses dégâts. Le danger permanant qui peut survenir à n'importe quel moment. Dans un autre contexte, cette menace latente est celle que nous évoquions dans les premières phrases de cette sous-partie. L'intranquillité que nous décrivions et qui rappelle qu'il ne faut pas se fier aux apparences. Le calme apparent n'est pas amené à durer. Cette situation inconfortable rappelle l'atmosphère de *La Town* de Cao Fei – que nous aborderons dans le dernier chapitre de cette thèse – mais également une scène de *Haze and Fog* où un rocher tombe sans crier gare du plafond, venant perturber la quiétude d'un cours de yoga.[123] Ces formes de perturbation entrent en résonnance avec ce qu'écrit Harmut Rosa à propos des évolution technologiques modernes : "The railways alone approached the carnage of war; automobiles and fire-arms ravaged society, until an earthquake became almost a nervous relaxation." [Les chemins de fer nous ont rapprochés du carnage de la guerre, les automobiles et les armes à feu ont dévasté la société, au point qu'un tremblement de terre devienne presque une nerveuse relaxation.][124]

[122] Shanghartgaallery.com, "Xu Zhen, Calm 平静", https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/work.htm?workId=10663, consulté le 12 mai 2022.
[123] Voir l'analyse de *La Town* au chapitre 5 de cette thèse.
[124] Henry Adams, "A law of acceleration", in Hartmut Rosa, William Scheurman (ed.), *High-Speed Society: Social Acceleration, Power, and Modernity*, The Pennsylvania State University, The Pennsylvania State University Press, 2009, p.37.

Calm n'est pas la seule installation de l'artiste à véhiculer ce sentiment. En 2004, à l'occasion de la Biennale de Shanghai, Xu Zhen a proposé l'œuvre *Dang Dang Dang Dang* 《当当当当》, pour laquelle il s'est emparé du clocher du Musée des Beaux-Arts de Shanghai 上海美术馆 et a modifié le mécanisme de l'horloge pour en faire tourner les aiguilles approximativement soixante fois plus rapidement que ce que prévoit son fonctionnement habituel (illustration 120). Avec ce geste éminemment symbolique, l'artiste a agi sur l'un des seuls éléments *a priori* immuables, dans une ville où tout change et accélère en permanence. L'effet était d'autant plus remarquable qu'il n'avait modifié le mécanisme que de l'une des quatre horloges que compte la tour. Sur le cadran, les aiguilles, dont on ne décèle normalement pas le mouvement à moins de les observer attentivement, tournaient à une vitesse hypnotisante. Le rythme était si rapide que les photographies censées immortaliser cette installation ne sont pas parvenues pas à saisir les aiguilles de l'horloge qui n'apparaissent jamais nettement. On retrouve sur les clichés cet effet de flou qui est également présent dans une troisième œuvre de Xu Zhen. En 2014, pour *Action of Consciousness* 《意识行动》, toujours à mi-chemin entre l'installation et la performance, l'artiste joue avec la notion de *white cube* et installe dans l'espace d'exposition un imposant cube blanc dont il manque la face supérieure (illustration 121).[125] À l'intérieur, se cachent un ou deux *performers* qui lancent tour à tour des objets au-dessus de leur tête.[126] Le temps d'une fraction de seconde, ces objets de la fabrication de l'artiste dépassent les parois du cube, laissant les visiteurs les apercevoir, avant qu'ils ne retombent à l'intérieur. Devant le cube, le spectateur est directement confronté à l'imprévisibilité de l'œuvre ; il ne sait ni quand surgira le prochain objet, ni ce qu'il sera. De plus, la vision qu'il en a est floutée par le mouvement de l'objet et par la fugacité de son apparition. Tout comme *Earthquake* et *Dang Dang Dang Dang*, même prise en photo, l'œuvre conserve toute son imprécision et ne laisse voir que les contours incertains d'objets dont il faut tenter de deviner la nature.

[125] Exposée lors de l'édition 2014 de l'Armory Show de New York, Xu Zhen a expliqué que "this artwork will be perfect against the backdrop of the Armory Show because at a fair people move very quickly to browse and only look at the art for a second" [cette œuvre sera parfaite dans le contexte de l'Armory Show car lors d'une foire, les gens se déplacent très rapidement pour parcourir et ne regardent l'œuvre qu'une seconde]. En effet, détournant le mode d'exposition qui s'est peu à peu imposé sur la scène artistique mondiale, l'œuvre fait un pied de nez manifeste au monde de l'art contemporain. Toutefois, il nous est avis qu'il est également possible d'y voir une autre signification.

[126] L'œuvre a été exposée à différentes occasions faisant intervenir un ou deux performers.

Dans la salle d'exposition ou bien en photographie, la perception que l'on a des œuvres est floutée par les mouvements qui les animent. Outre son aspect esthétique, et au-delà d'une esthétique de la disparition, ou d'un simple « flou artistique », cette imprécision est un moyen de retranscrire le mouvement, de le donner à voir et à ressentir. En regardant ces photographies, on pense entre autres au travail des frères Bragaglia, Anton Giulio (1890-1960) et Arturo (1893-1962), dont les recherches artistiques sur le photodynamisme aspiraient non seulement à garder la trace du mouvement mais également à en transmettre la sensation.[127] Contrairement aux expérimentations d'Edward Muybridge (1830-1904), qui analysait le mouvement en le décomposant, les photographies d'Anton Giulio Bragaglia conservent une *continuité dynamique* qui est véhiculée par le flou.[128] L'interrogation du photographe – comment saisir ce qui se dérobe au regard, ce qui ne cesse d'apparaître et de disparaître, sans toutefois l'immobiliser – l'a amené à révéler ce « mouvement immobile » dans ses photographies. Ce type d'effet de flou en photographie a été théorisé par la chercheuse et artiste Julia Elchinger qui l'a qualifié de « vugacité », un néologisme formé de « vue » et de « fugacité ».[129] Prenant pour exemple un paysage que l'on observe depuis la fenêtre d'un train en marche, elle fait l'illustration de cet effet de vugacité de l'apparition. À bord du train, l'œil n'a qu'une vision fragmentaire du paysage, décomposé et flouté par le mouvement de défilement. « L'objet de la vision en vitesse, dit-elle, est insaisissable à l'œil nu. »[130] Comment restituer dans une image fixe ce qui change et ne cesse de changer ? Comment de même, ne pas se sentir dépassé, pris de vitesse face à l'hyperchangement ? L'effet de vugacité dans les photographies des œuvres de Xu Zhen traduit à la fois cette accélération, directement liée à l'invention chinoise hypermoderne, et les sentiments d'instabilité et d'imprévisibilité qui en découlent. Il est tout aussi impossible de prévoir quand la prochaine secousse animera le plancher de *Earthquake*, que de savoir quel sera le prochain objet qui surgira du cube d'*Action of Consciousness* ou d'anticiper les transformations des paysages chinois. Lorsqu'elle ne se

[127] Expérimentateurs du mouvement en photographie et piliers de la photographie futuriste, Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) et Arturo Bragaglia (1893-1962) sont les inventeurs du photodynamisme.
[128] Edward Muybridge (1830-1904) est connu pour ses décompositions photographiques du mouvement, celui d'un cheval au galop par exemple.
[129] Julia Elchinger, *Un éloge du flou par et dans la photographie*, Thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2010.
[130] Julia Elchinger, *Un éloge du flou par et dans la photographie*, Thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2010, p.248.

manifeste pas à travers le flou des photographie, l'intranquillité trouve une incarnation dans certains personnages dont nous nous apprêtons à faire la description.

b. Figures de l'intranquillité

En 2017, l'œuvre *My Heart Was Touched Last Year* 《去年曾经让我心动》 (2009) de Yang Fudong était exposée au Museum Of Contemporary Art de Shanghai *Shanghai dangdai yishuguan* 上海当代艺术馆 dans l'exposition *Energy Field–Transmedia ART Exhibition* 《聚场–转媒体艺术展》 (illustration 122). Elle était présentée dans une petite salle fermée par un lourd rideau noir et plongée dans l'obscurité.[131] Après avoir passé la tenture épaisse, les visiteurs étaient directement confrontés à ce qui semblait être une photographie en noir et blanc éclairée depuis l'arrière. Sur cette image, une jeune femme élégante et apprêtée, coiffée dans un style rappelant celui de la belle époque – comme cela est très souvent le cas dans le travail de Yang Fudong – pose sur un arrière-plan neutre.[132] Ce fond blanc et lumineux semble suggérer qu'elle se trouve dans un studio, posant pour un shooting photo éclairé de lumière artificielle. La luminosité qui se dégage de l'image, accentuée par le contraste avec l'obscurité de la pièce dans laquelle elle était présentée, amenait à être facilement captivé par la jeune fille et sa posture légèrement déhanchée, son visage de trois quarts et le mystère de son regard soutenant celui du spectateur. Absorbé dans sa contemplation, le visiteur croit avoir rêvé lorsqu'il aperçoit une larme glisser le long de la joue du modèle. Pourtant, à y regarder de plus près, la jeune femme est agitée de mouvements infimes ; les mouvements naturels et incontrôlables que l'on ne peut réprimer même en s'astreignant à l'immobilité. Ce cliché mouvant n'est pas animé d'effets spéciaux. Contrairement aux apparences, *My Heart Was Touched Last Year* n'est pas une photographie mais un film d'une durée de 3 minutes et 30 secondes. L'ambiguïté de l'œuvre est voulue par Yang Fudong dont la relation au film et à la vidéo est empreinte d'une esthétique photographique. Conscient des origines de la vidéo, il voit en effet dans ce médium une suite de photographies. À l'origine de cette œuvre, il y a la

[131] L'exposition était présentée du 24 février au 14 avril 2017.
[132] Nous pensons entre autres à la série de vidéos *New Women* que nous présenterons dans la suite de ce travail, voir la première partie du chapitre 4.

volonté assumée de l'artiste de faire d'une photographie une vidéo : "把一张静止的肖像照片拍成电影" [tourner un film à partir d'un portrait photographique statique].[133] Pour cela, Yang a fait poser la jeune femme de la même manière que lors d'un shooting photo mais a remplacé l'appareil photographique par une caméra. Alors, la photographie devient film. Poussant encore l'ambiguïté, l'artiste explique que le titre qu'il a donné à l'œuvre, volontairement poétique, fait référence aux citations que l'on avait coutume d'écrire au dos des photographies. Considérée depuis un point de vue esthétique ou poétique, cette œuvre d'une beauté douce réalise le rêve de tous ceux qui ont un jour contemplé un portrait en imaginant le voir s'animer sous leurs yeux, ou en espérant y retrouver la vigueur qu'ils connaissaient chez la personne représentée. Elle fait également un clin d'œil aux légendes qui parcourent l'histoire de l'art et qui ont imaginé des formes sculptées ou des traits dessinés si parfaits qu'ils pourraient prendre vie. Considérée du point de vue qui nous occupe à présent, celui du mouvement, en insufflant un souffle à cette quasi-photographie, Yang Fudong fait intervenir le mouvement là où on ne l'attendait pas. Dans la subtilité de la présence du mouvement dans cette œuvre, nous voyons une forme d'intranquillité, de *restlessness* – telle que nous l'évoquions dans l'introduction de cette partie – une fébrilité qui agite jusqu'aux moments de repos.

« L'image "vivante", s'il en est, ne s'avère plus nécessairement une image qui bouge sans cesse. Elle peut être aussi une image qui simplement respire, vacille, tremble ou vibre à la surface de l'écran, oscillant entre fixité et mouvement, entre attente et action. » écrit Caroline Chik.[134] En réalité, la pose chez Yang Fudong est loin d'être statique. Contrairement à ce que suggère le mot lui-même, qui induit un temps plus ou moins long d'immobilité, les temps de *pose* dans les œuvres de l'artiste n'ont rien de véritables temps de *pause*. Pourtant, Yang lui-même emploie l'expression 摆姿势 [prendre la pose] et demande à ses modèles de 摆好姿势 [bien garder la pose].[135] Cela n'empêche pas que, de manière récurrente et presque systématique, les protagonistes qui posent dans ses œuvres finissent par être trahis par un

[133] Extrait de la présentation de l'œuvre sur le site de la galerie ShanghArt : Shanghartgaallery.com, "Xu Zhen, *My Heart Was Touched Last Year* 去年曾经让我心动", https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/work.htm?workId=7830, consulté le 12 mai 2022.
[134] Caroline Chik, *L'image paradoxale, fixité et mouvement*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011, p.15.
[135] Shanghartgaallery.com, "Xu Zhen, *My Heart Was Touched Last Year* 去年曾经让我心动", https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/work.htm?workId=7830, consulté le 12 mai 2022.

mouvement ; un battement de cil, la poitrine qui se soulève sous l'effet d'une respiration ou une mèche de cheveux emportée par le vent. Ce phénomène de pose en mouvement est présent dans plusieurs des œuvres vidéo de l'artiste. Nous pensons notamment à la série des *New Women*, mais également à *An Estranged Paradise* ou à *Seven Intellectual in a Bamboo Forest*. Il est particulièrement présent dans *Moving Mountains* 《愚公移山》, un film de 2016 commandité par le Rolls-Royce Art Programme. Comme l'indique son titre, l'œuvre est inspirée de "*Yugong yishan* 愚公移山" [Yu Gong déplace les montagnes], la célèbre fable qui conte la détermination et la ténacité d'un vieillard ayant entrepris de déplacer deux montagnes, les monts Taihang 太行山 et Wangwu 王屋 山, qui l'obligeaient à faire un détour chaque fois qu'il voulait rentrer chez lui. Sollicitant l'aide de sa famille, et équipé d'une simple pioche, il décide de les abattre, au risque de passer pour fou aux yeux de son entourage. L'entreprise se révèle infructueuse mais la légende raconte que les dieux, touchés par son courage, firent déplacer les montagnes pour lui. Déjà appréciée de Mao Zedong, la popularité de cette légende datant de la période des royaumes combattants (7^{e} - 3^{e} siècles av. n. è.) n'a pas décru au fil des décennies et des gouvernements. Parfaite parabole du gout de l'effort et de la dévotion, elle est devenue l'image quintessentielle de l'homme conquérant la nature. Dans l'interprétation qu'en propose Yang Fudong, la morale est beaucoup moins percutante. Conformément au style de l'artiste, le film en noir et blanc se construit autour d'une esthétique léchée qui oscille entre symbolisme, abstraction et réalisme.

Dans un modeste village de montagne, situé à la bordure d'une ville dont on aperçoit les gratte-ciels percer à l'horizon, deux groupes de protagonistes se croisent sans réellement se rencontrer (illustrations 123 et 124). D'un côté, une figure féminine accompagnée de deux jeunes garçons – que l'on devine être ses fils – et d'un vieil homme sénile sous les traits duquel on reconnaît la figure de Yu Gong. La relation entre ce noyau familial et le vieil homme n'est pas claire, mais il est suggéré qu'il s'agit du beau-père de la mère de famille, le père de son époux. De l'autre, sept jeunes hommes, des citadins en costume et cravate, errent à travers la montagne dont ils arpentent les chemins, valises et parapluies à la main. Ce qui rapproche ces deux groupes est l'étrange position dans laquelle ils se trouvent. Tous semblent être à la recherche de quelqu'un ou de quelque chose, sans que le sujet de leur quête ne soit jamais clairement présenté. Plus suggérée que manifeste, la référence à la légende de Yu Gong plane sur le film. Elle se cristallise dans une mise scène finale, qui regroupe l'ensemble des

personnages, et dans laquelle on reconnaît une peinture de Xu Beihong 徐悲鸿 (1895-1953) inspirée du même mythe.[136]

Laissant de nombreuses questions en suspens, le film ne suit pas un déroulement linéaire. Il alterne entre des scènes qui montrent les personnages en déplacement ou qui filment leurs échanges sibyllins et des moments suspendus, dans le temps et dans l'espace. À la limite du portrait de groupe ou de famille, ces clichés pris à l'intérieur du déroulement du film font poser tantôt la mère seule, ou bien accompagnées de ses proches, tantôt les hommes en costume (illustrations 126 à 130). Si *My Heart Was Touched Last Year* faisait entrer le film dans la photographie, le procédé s'inverse ici et ces moments de pause, de pose, révèlent une véritable esthétique photographique. Là encore, ni vraiment photographie, ni réellement film, ces poses sont troublées par de légers mouvements. Une *restlessness*, une intranquillité qui rappelle que, même dans un moment de repos, le mouvement est susceptible de repartir. Lorsque trois des sept hommes nous apparaissent pour la première fois, assis sur des rochers, le vent souffle et les pages des livres qu'ils ont sortis de leurs valises se soulèvent. Plus tard, ce sont des tiges d'herbes hautes qui se balancent devant eux, au premier plan de l'image. Lorsque la mère est entourée de ses deux enfants et que tous se tiennent debout, le bras le long du corps, le plus immobile possible, on aperçoit les yeux cligner et de légers balancements animer les corps. Puis l'on retrouve quatre des sept hommes, posant fièrement, dans une mise en scène qui les fait regarder chacun dans une direction différente. Au milieu du film, deux bustes d'hommes aux muscles saillants sont présentés dans un clair-obscur (illustration 131). Lorsque leur regard se tourne vers celui du spectateur, l'inconfort de ce moment d'arrêt qui n'est pas de réel repos devient plus palpable.

La répétition et la multiplication de ces moments étranges, parcourus de tressaillements involontaires, participe de l'intranquillité que nous avons décelée dans cette œuvre. Mais dans ce film, l'intranquillité se manifeste sous une autre forme que celle des poses en mouvement. Bien plus que dans le mythe de Yu Gong, le fil conducteur de l'œuvre se trouve dans le trouble qui hante la vidéo et ses personnages. L'esthétique des films de Yang Fudong a souvent été rapprochée de celle du nouveau réalisme. À cette qualification, l'artiste préfère celle de *yi hui dianying* "意会电影" que l'on pourrait traduire par « film intuitif ».

[136] Xu Beihong a peint *Yu Gong yi shan*《愚公移山》 en 1940.

“所谓“意会不可言传”，说到底是对言表之诗性的抽象提炼” [L’expression fait référence à ce qui est ressenti mais difficile à mettre en mots, une tentative d’extraire et distiller la poésie des mots] explique-t-il.[137] Les œuvres vidéo de Yang Fudong déploient une esthétique du ressenti, qu’il est difficile de mettre en mots. Cette idée de ressenti, de l’ordre de l’émotion plus que de l’intellect, plus organique que théorique touche, avec *Moving Mountains,* jusqu’aux personnages eux-mêmes. Tour à tour, ils s’arrêtent soudainement, semblent retenir leur respiration et lancent des regards nerveux vers le haut (illustrations 132 à 135). On les voit scruter le ciel ou l’horizon, comme s’ils s’attendaient à y voir enfin se matérialiser le sujet de leur inquiétude. Tous paraissent ressentir le poids d’une menace restant invisible pour le spectateur mais qui est traduite par l’inquiétude qui s’inscrit régulièrement sur les traits de leur visage. Sans qu’elle ne se dénoue jamais, la vidéo met en place une tension ne se trouvant pas dans l’intrigue mais dans le climat du film. Cette tension, qui trouve une résonance dans les contrastes forts que permet le noir et blanc, est également soutenue par la musique du film qui n’est jamais mélodieuse mais enchaine les suites de notes légèrement grinçantes et détonantes. Rarement palpable, l’intranquillité dans *Moving Mountains* trouve une forme d’incarnation dans les éléments naturels, dans le vent qui perturbe les moments de pose des personnages, et dans la pluie (illustrations 136 et 137). Par son absence ou par sa présence, ce phénomène météorologique est omniprésent dans l’œuvre. À la manière d’une menace, il est décrit comme quelque chose dont on pressent l’arrivée imminente sans toutefois savoir à quel moment elle va advenir. C’est le premier sujet qui est abordé par la mère dès le début du film : “终于下雨了。每年夏天山脚下的大雨总是突如其来, 又潮又闷。真盼望来一场台风， 吹走这些恼人的云。”[Il finit par pleuvoir. Chaque année en été, une averse soudaine frappe le pied de la montagne, à la fois humide et étouffante. Je rêve d’un typhon, qui chasserait ces nuages ennuyeux.] Cette averse, qui revient chaque année, prend à chaque fois au dépourvu. Alors, c’est sans surprise que la pluie dont on avait attendu l’arrivée durant la première partie de la vidéo surgit soudainement, tel que l’avait annoncé la mère. Alors que la pluie tombe, elle a cette réflexion : “我从没有好好听过下雨的声音，原来是那么变幻莫测叫人心神不宁” [Je n’ai jamais écouté le bruit

[137] “ *Yangfudong: Shenhua, nuxing yu yi hui dianying——cong “yugongyishan” kaishi de daoxu* 杨福东：神话、女性与意会电影——从《愚公移山》开始的倒叙 [Yang Fudong: Mythes, femmes et films intuitifs - Flashbacks de "Yu Gong déplace les montagnes"] ” Leap, mis en ligne le 1er mars 2017, http://www.leapleapleap.com/2017/03/杨福东：神话、女性与意会电影-从《愚公移山/?lang=zh-hans, consulté le 10 juillet 2022.

de la pluie avec attention, qui aurait cru qu'il soit si imprévisible qu'il perturbe l'esprit.] Elle dit encore :

> 每天都重复着一样的日子。只是白天越来越短夜晚越来越长 。山被风磨平了一寸。对天上的神仙来说，只不过是瞬间的改变， 其实我早就应该明白就算偶尔有人闯入我们平静的生活很快也会消失的。
>
> Les jours se suivent. Seulement, les jours raccourcissent et les nuits s'allongent. Le vent érode la montagne d'un centimètre. Pour les dieux, c'est un changement insignifiant, fugace. J'aurais dû comprendre plus tôt que, même si quelqu'un apparaît dans nos vies, il disparaitrait aussi rapidement.

Ce court monologue traduit l'intranquillité qui règne dans l'œuvre et qui peut trouver une forme d'explication dans ces quelques lignes de Sébastien Charles :

> […] dans l'hypermodernité, […] c'est la peur qui l'emporte et qui domine face à un avenir incertain, une logique de la mondialisation qui s'exerce indépendamment des individus, une compétition libérale exacerbée, un creusement des inégalités, un développement effréné des technologies de l'information, une précarisation de l'emploi et une stagnation inquiétante du chômage à un taux élevé. Tout inquiète et effraie. Au niveau international, le terrorisme et ses ravages, la logique néolibérale et ses effets sur l'emploi ; au niveau local, la pollution urbaine, la violence dans les banlieues ; au niveau personnel, tout ce qui fragilise l'équilibre corporel et psychique.[138]

Le déséquilibre psychique est ici représenté par le personnage du vieillard. Dans l'interprétation que fait Yang Fudong du mythe de Yu Gong, la folie du personnage est traitée au premier degré. Le Yu Gong de l'artiste est un vieillard sénile qui a oublié son fils et ses deux petits-fils et qui ne reconnaît plus son propre nom. Outre son âge avancé, il partage la détermination de Yu Gong. On l'observe à plusieurs reprises marteau à la main, à l'attaque de la montagne. Ces apparitions sont brèves mais toujours troublantes (illustrations 138, 139 et 140). La folie se lit sur son visage qui affiche un sourire béat et un regard vide. On devine chez lui l'imprévisibilité d'un comportement qui se traduit par des éclats de rire dont on ne connaît pas la raison. Le vieillard est hilare, il rit en tapant sur la pierre ou en observant son marteau figé dans un bloc de glace. Dans ce rictus, Michel Foucault avait reconnu celui du squelette, « du masque vain au cadavre, le même sourire s'est continué », écrivait-il dans son *Histoire de la folie à l'âge classique*.[139] La folie de Yu Gong est « la présence qui menace à l'intérieur

[138] Sébastien Charles, « De la postmodernité à l'hypermodernité », 2006.
[139] Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Paris, Gallimard, 1972, p.31.

même du monde ». La folie, « menace et dérision, vertigineuse déraison du monde », « symbolise une inquiétude ».[140] Plus qu'un véritable protagoniste de la vidéo, le vieillard est une présence menaçante, une figure inquiétante. Ce qui inquiète dans la folie, avait théorisé Michel Foucault, c'est sa proximité avec la raison. « La raison est infiniment proche de la plus profonde folie. »[141] En observant la folie, c'est la précarité de l'équilibre qui se dévoile. « C'est à partir d'elle que l'illusion se défait ».[142] D'une certaine manière, la figure de Yu Gong signifie la proximité du point de bascule et rappelle, qu'au-delà du calme apparent, « [l]e monde n'est déjà plus, mais le silence et la nuit ne sont pas encore entièrement renfermés sur lui ; il vacille dans un dernier éclat, à l'extrême du désordre ».[143]

On retrouve ce type de figure dans deux autres œuvres vidéo de l'artiste. *An Estranged Paradise* est perturbée par "[t]he fleeting view of another man who appears intermittently and is filmed while he howls and moves about restlessly." [l'apparition fugace d'un autre homme que l'on voit par intermittence et qui est filmé alors qu'il hurle et gesticule.][144] Pour autant qu'elle soit brève et sans lien apparent avec le reste de la vidéo, l'apparition de cette figure est suffisamment importante pour que Yang Fudong lui ait réservé une place de choix. Il dit d'ailleurs de lui : "the insane young guy at the railroad track […] is, in an incomprehensible way, the person who holds the truth [le jeune fou de la voie ferrée est, de façon incompréhensible, celui qui détient la vérité].[145] L'homme apparaît à deux reprises, la première au tout début du film et la seconde juste avant le générique de fin. Chaque fois, on le voit parler seul et s'agiter contre des ennemis invisibles en direction desquels il lance des mots et des coups. L'air débraillé, vêtu d'une veste trop grande pour lui qu'il finit par retirer brusquement et jeter derrière lui, il illustre parfaitement la description que Michel Foucault fait « d'une brusque vivacité, ce hasard des gestes et des mots, ce vent de folie qui, d'un coup, les bouscule, brise les lignes, rompt les attitudes, et froisse les draperies ».[146] Ce portrait correspond également à l'un des jeunes gens de *Seven Intellectuals in Bamboo Forest*. Nous

[140] Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, pp.28 ; 31.
[141] Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, p.54.
[142] Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, p.61.
[143] Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, p.46.
[144] Marcella Beccaria, "Yang Fudong, the Foreigner and the Search for Poetic Truth", in *Yang Fudong* [catalogue d'exposition], Milano, Skira / Torino, Castello Rivoli, 2006.
[145] Zhang Yaxuan, "An Interview with Yang Fudong: The uncertain feeling, An Estranged Paradise", *Yishu Journal of Chinese Contemporary Art*, September 2004.
[146] Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, p.62.

remarquions plus haut que seuls six des sept intellectuels sont présents dans la cinquième et dernière vidéo de l'œuvre. Ce personnage, qui ne finit pas le périple, est arrêté par une crise de folie qui survient dans la partie précédente, la quatrième vidéo de l'œuvre. Alors que les jeunes gens débarquent sur l'île, on le découvre échoué sur un rocher, les lunettes brisées et les cheveux ébouriffés (illustration 99). Plus tard, il pousse tant bien que mal une brouette remplie d'un bric-à-brac indéfinissable et agite vainement un bâton affublé d'étranges décorations tout en criant à l'horizon (illustrations 143 et 144). De même que celle du vieillard Yu Gong, sa présence bouscule, elle rompt les attitudes et rend vaines les poses. Elle perturbe l'écoulement du film. Dans le travail de Yang Fudong, l'origine de cette étrange figure est peut-être à trouver dans celle de *The First Intellectual* 《第一个知识分子》 (2000), une série de trois photographies qui fait le portrait d'un employé hurlant au milieu d'une route, le visage en sang et l'air hagard. "The protagonist of this work is a man who has been assaulted. He would like to fight back, but there is no target for him to strike" [Le personage de cette oeuvre est un homme qui a été agressé. Il voudrait se défendre, mais ne trouve pas de cible à attaquer] explique l'artiste.[147] Ce premier intellectuel brandit une brique qu'il serait prêt à lancer s'il savait seulement contre qui, ou contre quoi, diriger son attaque. Shanghai, que l'on voit en arrière-plan pourrait bien être la cible de cette tentative. "Lost in the very society that has shaped him, the man is in the middle of a road, alone and distraught" [Perdu dans la société qui l'a sculpté, l'homme est au milieu de la route, seul et affolé] écrit encore Yang Fudong.[148]

À bien y regarder, l'on se rend compte que ces figures qui hantent les vidéos de Yang Fudong font écho à d'autres présences dans lesquelles nous détectons de nouvelles « figures de l'intranquillité ». Le *First Intellectual* nous rappelle une vidéo de Xu Zhen, Shouting 《喊》 (1998), l'une des premières œuvres de l'artiste. Filmé dans les couloirs souterrains d'un métro chinois, ce film de 5 minutes montre la foule qui se déplace en suivant la même direction et la rumeur qui l'accompagne. Par intermittence, un homme – celui qui tient la caméra – hurle, faisant sursauter une partie des passants et se retourner d'autres. Certains ne sont pas particulièrement perturbés par cette intervention inattendue et continuent leur chemin

[147] Marcella Beccaria, "Yang Fudong, the Foreigner and the Search for Poetic Truth", in *Yang Fudong* [cat. exp.], Milano, Skira / Torino, Castello Rivoli 2006, p.26.
[148] Marcella Beccaria, "Yang Fudong, the Foreigner and the Search for Poetic Truth", p.26.

tranquillement. Pour une autre performance, *March 6th* 《3 月 6 日》 (2002), l'artiste a introduit dans une exposition 100 personnes habillées avec le type de blouses que portent les résidents d'un hôpital psychiatrique. Chacun était chargé de choisir un visiteur et de le suivre de près, sans dire un mot jusqu'à ce qu'il quitte l'exposition. Leur présence, de même que celle du crieur dans le métro, crée un malaise et dérange le cours des choses. Enfin, nous l'avons rapidement évoqué, d'un tableau à l'autre du duo Tamen, on retrouve très souvent le même homme assis et tournant le dos au spectateur (illustrations 22, 23, 24, 49 et 50). L'inquiétude qu'il suscite est largement due à l'impossibilité de voir son visage. Sa position pousse le spectateur à scruter ce qu'il peut voir de lui, à la recherche d'un élément caché, un indice qui révèlerait son identité. Finalement, il fascine tout autant qu'il inquiète. Rappelant la constance de l'intranquillité, il constitue la figure la plus récurrente des toiles des artistes et lorsqu'on leur pose la question de son identité, ils répondent : "I wish I knew." [Si seulement je le savais.].[149]

[149] *Tamen – The Lost Heaven* [cat. exp.], Chansha, Hunan Fine Arts Publishing House, 2010, p.44.

Chapitre 3 – Conclusion

À propos du fou, Michel Foucault écrit qu'il « dévoile la vérité terminale de l'homme : il montre jusqu'où ont pu le pousser ses passions, la vie de société, tout ce qui l'écarte d'une nature primitive qui ne connaît pas la folie » ajoutant que « celle-ci est toujours liée à une civilisation et à son malaise. »[150] Nous identifions les figures de l'intranquillité, de même que toutes les formes d'instabilité que nous avons analysées au fil des œuvres, comme relevant du motif de l'hyper, la première expression de l'invention chinoise hypermoderne qui fait de la persistance des transformations la seule constante, l'unique point de stabilité. Zygmunt Bauman avait déjà fait le constat de cette tendance où le changement est la seule donnée invariable, la même que Friedrich Ancillon avait senti poindre au 19e siècle déjà comme "change for the sake of change" [le changement pour le changement]. La Chine est en effet engagée dans un "slippery-slope phenomenon", tel que le qualifie Harmut Rosa, que l'on pourrait traduire par « phénomène de la pente glissante ». Une situation dans laquelle "there is no point of equilibrium because standing still is equivalent to falling behind" [il n'existe pas de point d'équilibre parce que rester immobile équivaut à prendre du retard]. Le philosophe ajoute encore que, de la modernité à l'hypermodernité, la rhétorique du progrès a été remplacée dans le langage politique par les idées de nécessité inhérente ou d'adaptation inévitable qui justifient l'accélération. Ce type de vocabulaire, qui traduit bien la pression de la pente glissante, est particulièrement présent dans les discours officiels en Chine. "改革开放只有进行时没有完成时" [La réforme et l'ouverture sont des processus continus qui n'auront pas de fin] déclare Xi Jinping en 2012. 在激烈的国际竞争中前行，就如同逆水行舟，不进则退。 [Avancer dans la féroce compétition internationale, c'est comme naviguer à contre-courant. Si nous n'avançons pas, nous reculerons]. Le pouvoir chinois met le progrès sur un piédestal, présente l'innovation comme le seul moyen de survivre et invite à marcher pour ne pas tomber, à continuer à avancer pour garder l'équilibre. C'est cependant une image beaucoup plus nuancée qui est offerte par les œuvres. Alors que le gouvernement cherche à soigner l'image du pays et à en donner une vision lisse et harmonieuse, elles donnent à voir une modernisation effrénée, une fuite en avant qui déstabilise, des prolifération, des dérives,

[150] Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, p.641.

des trop-pleins, dont les effets, comme le présageait Charles Lipovetsky, « sont autant porteurs de promesses que de périls ».[151]

Qu'il s'agisse de mouvements qui gesticulent jusqu'à l'absurde, de phénomènes d'implosion ou de désorientation, c'est l'absence de limite qui est à l'origine des formes de débordement identifiées dans les œuvres. Jacques Ellul avertissait à ce propos, et écrivait que la technique « se situe dans un univers potentiellement illimité ». Étant « dépourvue de régulations internes », elle est « en soi suppression des limites ». Il revient alors aux êtres humains de les fixer. En l'absence de ces limites, l'un des risques encourus par une situation de transformation sans fin est la permanentisation de la transition. Se met alors en place une situation paradoxale dans laquelle le temps de la transition s'allonge jusqu'à devenir permanent : un phénomène de liminalité permanente.

[151] Gilles Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes*, p.72.

Chapitre 4 — Écran
Sur le seuil : entre suspensions et captures d'écran

> Haze is a special condition – an emotional condition. Ten years ago, we wouldn't have talked about haze, we would talk about sun, wind or rain, and now the man-made pollution through high-speed development has created a background of haze in people's minds. This is China today, after the economic crash and the speed of things is slower. We don't know what is next. We are stuck in a suspended position, like the weather. This haze is a sense of disempowerment. We are overrun.[1]
>
> Cao Fei, 2013

> Our pictures hold up a mirror to contemporary China. This mirror should not just show the outer layer of reality. We are much more concerned with the psychological effects of China's rapid modernization on the people who live here.[2]
>
> Tamen, 2010

[1] [La brume est un état particulier – un état émotionnel. Il y a dix ans, nous n'aurions pas parlé de brume, nous aurions parlé du soleil, du vent ou de la pluie, mais aujourd'hui, la pollution créée par l'homme et un développement rapide a généré une sorte d'arrière-plan brumeux dans l'esprit des gens. Nous ne savons pas ce qui nous attend. Nous sommes bloqués dans une situation suspendue, à l'image de la météo. Cette brume correspond à une sensation d'impuissance. Nous sommes dépassés.]
Cao Fei citée par Gavin Wade, "The making of a modernity—Cao Fei interviewed by Gavin Wade", *Kaleidoscope*, Issue 19, 2013.

[2] [Nos peintures tendent un miroir à la Chine contemporaine. Ce miroir ne doit pas seulement refléter la surface de la réalité. Nous sommes beaucoup plus intéressés par les effets psychologiques que la modernisation rapide de la Chine a eu sur les citoyens.]
Cités par Ulrike Münter, "We are the others", in *Tamen – The Lost Heaven*, Chansha, Hunan Fine Arts Publishing House, 2010, p.183.

Chapitre 4 — Introduction

En Chine, comme en Europe, au début du 21e siècle, les écrans sont présents partout, tenus dans toutes les mains et s'offrant à tous les regards. Alors, lorsque l'on pense à l'écran, ceux qui nous viennent immédiatement à l'esprit sont ceux des téléphones portables, ceux des tablettes et des ordinateurs, omniprésents dans nos quotidiens. Si bien que le terme finit par désigner métonymiquement tout appareil électronique équipé d'un écran. Pourtant, l'objet peut être envisagé de bien d'autres manières, que l'on s'intéresse à ce qu'il était avant que les avancées technologiques ne s'en emparent, ou bien que l'on s'attache à ses aspects formels. L'écran, comme le rappelle Christine Seux, est un « espace paradoxal » : une surface plane, clairement délimitée par un cadre plus ou moins imposant, pouvant à la fois être le support d'images ou l'image elle-même.[1]

> Dans son architecture physique comme dans les activités qu'il supporte, l'écran donne à voir des visages différents, souvent contradictoires : il est statique (l'écran de cinéma) et dynamique (l'écran de télévisions ou de l'ordinateur), plat et bombé, miroir et écran de protection, source de lumière et écran noir, etc.[2]

Comme l'indique son titre, ce chapitre sur le seuil est partagé entre deux visions de l'écran, deux significations que nous lui prêtons. Si l'étymologie du terme est incertaine, on retrouve les premières définitions du mot dans deux de ses origines probables. En ancien français, un *escren* désigne un « panneau servant à se garantir de l'ardeur d'un foyer ».[3] Élément protecteur, il bloque les rayons de chaleur ou ceux de la lumière. C'est le même type d'écran que l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert présente comme une pièce de mobilier, souvent décorée, que l'on place devant la cheminée pour se protéger de la brûlure des flammes.[4] Également proche du moyen néerlandais *scherm*, qui signifie paravent, l'écran est aussi ce qui cache, qui sépare ou qui délimite l'espace dans lequel il est installé. De taille plus réduite et tenu devant le visage, il occulte, dissimule au regard. L'objet et ses différentes fonctions

[1] Christine Seux, « Ecran(s) », *Le Télémaque. Philosophie, Education, Société*, n°45, Presses universitaires de Caen, 2014.
[2] Christine Seux, « Ecran(s) », 2014.
[3] CNRTL.com, « Écran », https://www.cnrtl.fr/etymologie/%C3%A9cran, consulté le 16 mai 2022.
[4] Voir Eric Bonnet (dir.), *Esthétiques de l'écran : lieux de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2013, p.42.

rappellent évidemment un élément de mobilier que l'on sait avoir été présent en Chine depuis le 8e siècle avant notre ère. L'écran ou paravent, chinois se développe dans les familles nobles de la dynastie Zhou 周朝 (1045 av. n. è. – 256 av. n. è.) et n'est composé à cette époque que d'un unique panneau de bois massif.[5] Il devient pliable sous la dynastie Han qui voit apparaître des écrans composés de plusieurs panneaux de bois sculptés ou laqués, reliés ensemble par des charnières.[6] Entourant un siège, une couche ou une estrade, il est d'abord utilisé dans les intérieurs dont il délimite l'espace avant d'être apprécié pour ses qualités esthétiques. Plus tard, on trouve également des formes d'écran dont l'armature de bois forme un châssis qui accueille des panneaux de soie peints.

La première partie de ce chapitre envisage l'écran à l'image de cet objet intermédiaire dont la présence délimite et sépare. L'écran « liminal » tel que nous l'aborderons tout d'abord est celui qui bloque et qui suspend. Nous l'associons à un phénomène particulier de suspension qui se manifeste de différentes manières dans les œuvres. S'il peut sembler être complètement antinomique ou même incompatible avec la fuite en avant que nous avons décrite dans le chapitre précédent, c'est justement la richesse et la spécificité des œuvres d'osciller entre ces deux états ; entre une frénésie incontrôlable et un état de suspension énigmatique et mystérieux. Le paradoxe de la cohabitation de ces deux conditions, apparemment contradictoires, a qui plus est été remarqué par Hartmunt Rosa qui le décrit comme l'une des conséquences de l'hypermodernité, expliquant que "the forces of acceleration bear within themselves a time altering quality that leads to epiphenomenal appearances of inertia" [les forces de l'accélération ont un pouvoir intrinsèque d'altération du temps qui engendre des impressions d'inertie].[7] Il rejoint sur ce point l'analyse de Paul Virilio pour lequel la trajectoire logique de l'accélération est d'aller vers un état statique qu'il qualifie d'inertie polaire.[8] Nous mettrons cette manifestation paradoxale en lien avec la notion de

[5] En chinois on l'appelle *ping* 屏 ou *zhang* 帐. Dans leur forme nominale, ces deux caractères sont traduits en français par « paravent » ou par « écran », et en anglais par le mot « screen » qui s'applique aussi bien à l'une ou à l'autre des significations. Utilisé en tant que verbe, *ping* signifie également faire écran, dissimuler. Dans la suite de cette recherche, nous emploierons également le mot « écran » pour désigner le paravent, la polysémie de ce terme nous paraissant plus intéressante et adaptée aux différentes applications que nous lui donnerons.

[6] L'objet est particulièrement populaire sous la dynastie Tang, sa présence est alors si répandue dans les intérieurs qu'il se multiplie également dans les représentations picturales.

[7] Hartmut Rosa, "Social acceleration: Ethical and political consequences of a desynchronized high-speed society, in Hartmut Rosa, William Scheuerman (ed.), *High-Speed Society: Social Acceleration, Power, and Modernity*, The Pennsylvania State University, The Pennsylvania State University Press, 2009, p.22.

[8] Voir Paul Virilio, *L'Inertie polaire*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2002.

liminalité et avec la forme permanente qu'elle peut prendre dans les sociétés hypermodernes. Dans les œuvres, la liminalité permanente se présente tout d'abord sous la forme de flottements spatio-temporel caractérisés par l'indéfinition. Opérant un parallèle avec l'esthétique des rouleaux peints, nous l'observerons ensuite dans des œuvres qui paraissent flotter entre deux écrans, prises dans une section de rouleau peint sans jamais parvenir à passer à la suivante. Ainsi enfermées, elles constituent des intermèdes, les espaces d'une attente prolongée et alanguie dans laquelle les personnages engourdis font du surplace. La suspension est finalement si présente qu'elle devient le sujet principal de certaines œuvres plongées dans la brume : une esthétique en soi.

Si la première partie de ce chapitre s'interroge sur le sens à donner aux formes de suspension, et sur les liens qu'elles entretiennent avec la liminalité permanente, la seconde aborde les phénomènes de recherche de structure qu'elles entrainent. Inspiré du *velo* albertien, l'écran que nous décrirons alors est un dispositif de capture. Le flottement, l'incertitude et l'indétermination intrinsèques à la liminalité permanente poussent en effet à une quête d'ordre. Cette poursuite se traduit tout d'abord par la présence de cadres et de reflets qui happent le regard et lui offrent des points d'appui. Oscillant entre le documentaire et le cabinet de curiosité les créations que nous aborderons finalement témoignent d'une « pulsion » de la capture qui touche les artistes et les amène à extraire des fragments de réels qu'ils intègrent à leurs œuvres. Prenant appui sur ce qui constitue parfois une véritable « colonne » documentaire, elles rassemblent des collections de traces qui témoignent de l'invention chinoise hypermoderne. Sortes de cabinets de curiosité, ces œuvres attestent également de la multiplication des images, omniprésentes dans les créations. Du motif de l'écran liminal à celui de la capture d'écran, ce chapitre s'intéresse à la suspension et à l'imprécision caractéristiques d'une situation de transition.

CHAPITRE 4

I. L'écran liminal : liminalité permanente et esthétique de la suspension absolue

Lorsque nous avons commencé à analyser les œuvres qui nous intéressent ici, nous avons tout d'abord été frappée par une impression d'entre-deux, de suspension. Nous avons été envahie par l'intuition de la présence, dans un grand nombre de ces œuvres, d'une esthétique de l' « entre », du flottement. Si les sentiments d'intuition sont par essence insaisissables, il en est de même de cette idée d' « entre » qui échappe, se dérobe à la mise en mots. Alors qu'il est aisé pour l'esprit humain de concevoir la limite, ainsi que la distinction qu'elle opère entre les différentes entités qu'elle sépare, il est bien plus difficile d'envisager un état qui ne serait ni d'un côté ni de l'autre de la démarcation, mais exactement au milieu, précisément sur la limite. Du latin *limen*, qui désigne le seuil, c'est le concept de « liminalité » qui nous a permis de confirmer et de donner corps à cette intuition.[9] Issue du champ de la recherche anthropologique, la notion est apparue pour la première fois sous la plume de l'ethnologue et l'anthropologue Arnold van Gennep (1873-1957). [10] Longtemps resté méconnu, son travail de recherche est redécouvert un demi-siècle après sa publication par

[9] Encore peu utilisé en français, le terme « liminalité » est absent des dictionnaires. En anglais en revanche, une recherche du mot "liminality" dans le dictionnaire *Oxford Dictionary* renvoie à l'entrée "liminal" dont sont données les définitions suivantes : "relating to a transitional or initial stage of a process" [relatif au stade initial ou transitoire d'un processus] et "occupying a position at, or on both sides of, a boundary or threshold'" [positionné sur, ou des deux côtés, d'une frontière ou d'un seuil]. Ces deux définitions témoignent de l'étymologie du terme dont la racine latine, *limen*, désigne précisément le seuil, l'entrée de la porte ou de la maison. En français, l'adjectif « liminaire » est issu de la même origine et se rapporte également à ce qui relève du seuil. Dans son acception la plus courante, toutefois, il désigne ce qui est placé en tête, au début d'un ouvrage ou d'un discours. On parlera plus communément donc, d'un chapitre ou d'une note liminaire, en tant que synonyme d'introductif ou de préliminaire, que d'un état ou d'un espace liminaire.

[10] Né d'un père français et d'une mère Hollandaise, Arnold van Gennep a passé la majeure partie de sa vie en France. Ethnologue, anthropologue, traducteur, linguiste et polyglote, il s'est intéressé et a écrit sur des sujets divers allant de la numismatique au folklore français. Ses premiers écrits portent sur la numismatique, mais il se tourne rapidement vers des recherches ethnologiques et anthropologiques. Il publie, en 1904, sa thèse consacrée aux tabous et au totémisme à Madagascar, et en 1906 un ouvrage intitulé *Mythes et légendes d'Australie.* En 1909, paraît *Rites de passage*. Il est aujourd'hui considéré comme l'écrit majeur de van Gennep, et plus généralement comme un ouvrage capital dans le champ de la recherche en anthropologie. Sa réception a toutefois été bien différente au moment de sa parution. L'auteur évolue dans le cercle de Marcel Mauss et Emile Durkheim qui seront ses premiers détracteurs. Il faudra donc attendre les années 1960 au moment de la traduction de *Rites de passage* en anglais pour que l'ouvrage trouve une audience plus vaste.
Pour une biographie détaillée d'Arnold van Gennep et des informations complémentaires sur sa querelle avec Emile Durkheim et Marcel Mauss, le lecteur peut consulter Bjørn Thomassen, *Liminality and the Modern: Living Through the In-Between*, Farnham, Ashgate, 2014.

Victor Turner (1920-1983), qui est immédiatement séduit par le concept de liminalité. Pressentant le potentiel de la notion, il est également le premier à imaginer son application en dehors du cadre des études anthropologique.[11] Plus tard, Arpad Szakolczai et son élève Bjørn Thomassen vont jusqu'au bout de la démarche. Affirmant que la notion "captures something essential about the imprecise and unsettled situation of transitoriness" [capture quelque chose d'essentiel de la situation imprécise et en suspens d'un état transitoire].[12] Ils sont convaincus qu'elle "has the potential to push social and political theory in new directions. Indeed, […] liminality must be posited as a central concept within the social sciences" [a le potentiel de pousser la théorie sociale et politique vers de nouvelles directions. En effet, […] la liminalité devrait être un concept central au sein des sciences humaines].[13]

1. Enfermés dans une section de rouleau peint : de la liminalité à la liminalité permanente comme conséquence hypermoderne

a. De la liminalité à la liminalité permanente

En 1909, Arnold van Gennep publie *Les rites de passage,* ouvrage capital dans lequel il compile et décrit un ensemble de cérémonies et rituels, observé dans diverses sociétés tribales, qui accompagne « le passage d'une situation à une autre et d'un monde (cosmique ou social) à un autre ».[14] La naissance, la mort, les fiançailles, le départ ou le retour d'un voyageur, l'auteur explique que, quel que soit le type de société, les vies individuelles et collectives, sont rythmées par un certain nombre de changements de lieu, de statut, d'âge ou encore d'occupation. À ces changements, à ces passages, correspondent des actes, rituels ou

[11] Lorsque le jeune anthropologue écossais Victor Turner effectue son travail de recherche de doctorat sur la tribu des Ndembus en Rhodésie du nord, il cherche déjà à dépasser une approche fonctionnaliste de l'anthropologie, et la découverte de la version anglaise des *Rites de passage,* et de la liminalité, l'accompagnent dans cette voie. Cette lecture s'avère décisive. Arnold van Gennep avait tracé les contours du concept de liminalité dont il avait deviné la valeur. Pour celui qui s'est tant intéressé aux rites Ndembu, la notion, dont il mesure immédiatement la portée, est révélatrice. La plaçant au centre de ses recherches, Turner en précise la forme au cours d'un essai plus tard intégré au livre *The Forest of Symbols,* « Betwixt and Beetween: The Liminal Period in Rites of Passages », qui lui a été directement inspiré de la lecture des Rites de passage.

[12] Bjørn Thomassen, *Liminality and the Modern: Living Through the In-Between*, Farnham, Ashgate, 2014, p.2.

[13] Bjørn Thomassen, *Liminality and the Modern: Living Through the In-Between*, p.1.

[14] Arnold van Gennep, *Les Rites de passage,* Paris, A. et J. Picard, 2000 (1909), pp.11-12.

cérémonies qui marquent ou rendent effective la transition d'un état à l'autre. En les étudiant, l'anthropologue remarque la récurrence d'un schéma identique dans ces rites, qui se déroulent systématiquement en trois stades successifs : la séparation, la marge et l'agrégation.[15] L'étape de séparation opère le détachement du sujet du rituel de son ancien statut, tandis que l'agrégation lui permet d'intégrer le nouveau. Entre les deux, l'étape de marge, qu'il qualifie de « stade liminaire » constitue une phase intermédiaire, un stade transitoire proprement à la lisière, entre-deux. À ce moment, le sujet, dont le statut est alors indéfini, est très souvent maintenu à l'écart, isolé physiquement du reste de la société. Un exemple a tout particulièrement retenu notre attention. Il s'agit de la pratique du portage, récurrente au cours des rituels. Pendant un temps plus ou moins long, progressant à dos de bœuf ou de cheval, ou bien porté sur une chaise ou une natte, l'initié ne doit pas toucher le sol.

> […] à ce moment l'individu n'appartient ni au monde sacré, ni au monde profane, ou encore qu'appartenant à l'un des deux, on ne veut pas qu'il se réagrège mal à propos de l'autre, on l'isole, on le maintient dans une position intermédiaire, on le soutient entre ciel et terre, de même que le mort sur sa claie ou dans son cercueil provisoire, etc., est suspendu entre la vie et la mort vraie.[16]

La liminalité est un stade de suspension. Du latin *suspensus* qui signifie incertain, on retrouve dans cette idée de suspension l'incertitude et l'indétermination que nous avons démontré être parmi les conséquences de l'instabilité et de l'excès hypermodernes. À ce sujet, Victor Turner décrit d'ailleurs le caractère proprement instable de l'étape liminale. L'étape de

[15] Donnons ici un bref exemple de la succession de ces trois étapes au cours d'un rituel. L'auteur décrit dans un chapitre consacré aux rites d'initiation, les cérémonies de passage à l'âge adulte et d'initiation au groupement totémique pratiquées par plusieurs tribus australiennes. Ces pratiques, dont la forme varie d'une tribu à l'autre, apportent une idée claire de la succession distincte des trois étapes du rituel. L'enfant, le novice, est tout d'abord séparé du monde des femmes et des enfants. La séparation physique s'accompagne d'une série d'actes destinés à l'éloigner définitivement de son passé. Au cours de cette période de marge, il est reclus dans un endroit particulier – une hutte, la brousse – pour une durée variable. Il arrive qu'elle soit assez étendue pour que l'adulte en devenir soit considéré comme mort. Dans ce cas, il est affaibli physiquement et mentalement, jusqu'à ce qu'il perde toute mémoire de sa vie enfantine, puis ressuscité et introduit aux pratiques de son nouveau statut. Cette étape d'enseignement correspond au stade de l'agrégation et est commune à l'ensemble des tribus. Bien entendu, ce motif, s'il paraît simple, n'occulte pas la complexité de la réalité des pratiques. Il se peut, en effet, que l'une des étapes serve à deux rites différents. Ainsi, l'étape de séparation d'un rituel funéraire peut aussi être considérée comme l'agrégation au monde de l'au-delà. De plus, la longueur et l'importance des trois stades varient d'un rituel à l'autre, si bien qu'il arrive que l'étape de marge s'étende suffisamment pour constituer un rituel secondaire qui peut lui-même être subdivisé en trois étapes reprenant la séquence rituelle initiale de la séparation, de la marge et de l'agrégation. Voir Arnold van Gennep, *Les Rites de passage*, pp.111-112.

[16] Arnold van Gennep, *Les Rites de passage*, p.262.

séparation arrache le sujet à un état structuré. Après l'étape ultime, l'agrégation, il retourne à « a stable state » [un état stable].[17] Entre les deux, en revanche, au cours de l'étape liminale, "the state of the rituel subject (the « passenger ») is ambiguous; he passes through a realm that has few or none of the attributes of the past or coming state" [l'état du sujet du rituel (le « passager ») est ambigu, il passe par un domaine qui compte peu voire aucun des attributs des états passé ou à venir].[18] Ainsi, "[w]e must regard the period of margin or "liminality" as an interstructural situation" [Nous devons considérer la période de marge, ou de « liminalité » comme une situation inter-structurelle] annonce Turner.[19] Le stade liminal par lequel passe celui qu'il nomme le « passager » contraste par son absence de structure et de stabilité. Telle que l'avaient envisagée Arnold van Gennep et Victor Turner, la liminalité constitue la phase intermédiaire d'un processus en trois étapes, non pas un état indépendant mais une partie intégrée à un tout. Au cours des rituels, il n'y a pas de séparation et de marge sans agrégation finale. C'est précisément la raison pour laquelle Thomassen met en garde contre le danger que représenterait une période de liminalité qui ne serait pas conclue par une étape de réagrégation. "Without such balancing acts of destruction and redress liminality becomes pure danger" [sans l'équilibre formé par la destruction et la réagrégation, la liminalité devient un pur danger].[20]

Arpad Szakolczai a fait, le premier, le diagnostic d'une liminalité devenue permanente. Elle correspond à une situation intrinsèquement paradoxale au cours de laquelle le temps de la transition, et donc celui de la liminalité, s'étend infiniment, finissant par prendre un caractère permanent.[21]

> A liminal situation is by definition temporary, transitory, transient: a brief moment of passage in-between two stable states. However, it might conceivably happen

[17] Victor Turner, "Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passages" in Victor Turner, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Rituals*, Ithaca, Cornell University Press, 1994, p.94.
[18] Turner, *The Forest of Symbols*, p.95.
[19] Turner, *The Forest of Symbols*, p.93.
[20] Thomassen, *Liminality and the Modern*, p.83.
[21] Szakolczai identifie trois types de liminalité permanente qui correspondent aux trois stades des rituels de passage dégagés par van Gennep : la séparation, la liminalité et la réagrégation. La fixation, la prolongation de l'une des trois étapes donne lieu à un type différent de liminalité permanente. La possibilité qu'elle touche la troisième et dernière phase du rituel est, d'après l'auteur la plus improbable des trois. Il précise en effet qu'il est difficile d'imaginer que le temps se prolonge une fois la performance terminée. Pourtant ajoute-t-il, les régimes communistes d'Europe et d'Asie ont établi ce type de situation. Quand la fixation concerne le premier stade, les individus se trouvent contraints de répéter sans cesse des rites de séparation qui jamais ne seront contrebalancés par des rites d'agrégation. C'est entre autres le cas des pratiquants d'une vie ascétique, moines ou ermites.

> that a temporary situation becomes extending, lasting, eventually all but a temporary state. This is the familiar experience of 'time stood still': an illness that was supposed to last for a few days becoming acute; a war that was supposed to last for a few months dragging on for years and years.[22]
>
> Une situation liminale est par définition temporaire, transitoire, passagère : un bref moment de passage entre deux états stables. Cependant, il peut être concevable que cette situation temporaire se prolonge, dure, devienne éventuellement tout sauf un état temporaire. C'est l'impression familière d'un « arrêt du temps » : une maladie qui n'aurait dû durer que quelques jours et qui s'aggrave ; une guerre qui était supposée durer quelques mois et qui s'éternise pendant des années.

C'est sous cette forme permanente que se manifeste le plus souvent la liminalité dans les sociétés hypermodernes. Elle concerne "a society, a culture, or a civilisation [which] enters a major period of transition, a crisis that implies the collapse of the previously taken for granted order of things " [une société, une culture ou une civilisation [qui] entre dans une période majeure de transition, une crise qui implique l'effondrement de l'ordre des choses précédemment établi et qui allait de soi].[23] Szkolczai explique encore que

> [m]odernity, or the combination of market economy, liberal democratic polity and a society driven by technological progress, we are led to believe, is the end-state of history; the glorious condition of a fully enlightened society of free citizens equipped with equal rights at which all traditional societies are bound to arrive, after a period of transition which might involve some temporary difficulties or 'sacrifices'. [24]
>
> nous sommes encouragés à croire que la modernité, ou la combinaison d'une économie de marché, de politiques libéro-démocrates et d'une société poussée par le progrès technologique, est le stade ultime de l'histoire ; la condition glorieuse d'une société éclairée, composée de citoyens libres et dotés de droits égaux, à laquelle toute société traditionnelle doit prétendre atteindre, après une période de transition qui peut impliquer quelques difficultés temporaires ou « sacrifices ».

Cependant, ajoute-t-il, loin d'offrir le degré de stabilité qu'elle prétend pouvoir fournir, la modernité – et l'hypermodernité d'autant plus –, peut se comprendre comme étant une condition liminale, censée être temporaire mais devenue permanente : une période de transition infinie. "Liminality came to occupy a more and more central place within the space of modernity, a process which is currently accelerating to the point of absurdity" [La liminalité en est venue à occuper une place de plus en plus centrale dans l'espace de la modernité, un

[22] Arpad Szakolczai, « Living Permanent Liminality: The recent transition experience in Ireland », *Irish Journal of Sociology,* 22, 2014, pp.28-50.
[23] Szakolczai, « Living Permanent Liminality: The recent transition experience in Ireland », pp.28-50.
[24] Szakolczai, « Living Permanent Liminality: The recent transition experience in Ireland », pp.28-50.

processus qui accélère actuellement jusqu'à l'absurde.][25] Avec la modernité, la liminalité n'en finit plus d'enfler, de gonfler ; elle implose dit Thomassen. Le processus accélère jusqu'à l'absurde d'une forme de liminalité qui s'étire au point de devenir permanente. Comme nous l'avons identifié dans le chapitre précédent, l'excès et l'absence de limites qui pourraient le contenir comptent parmi les éléments déclencheurs de ce phénomène.

> Without a return to normality and background structures that one can take for granted (at least until they are shaken again), individuals go crazy, and societies become pathological. Human life ceases to be meaningful in perpetual liminality.[26]
>
> Sans un retour à la normalité et à des structures qui paraissent aller de soi (au moins jusqu'à ce qu'elles soient à nouveau déstabilisées), les individus deviennent fous et les sociétés pathologiques. La vie humaine perd tout sens dans une liminalité perpétuelle.

La réalité devient alors incertaine. D'autant plus que, contrairement aux rituels dont le dénouement est connu à l'avance par les néophytes et leurs maitres, il n'y a aucune certitude concernant l'issue de la liminalité permanente, aucun moyen d'en prévoir le résultat. Szakolzcai compare la liminalité à la période entre deux actes théâtraux, lorsque le rideau est baissé pour permettre le changement du décor.[27] Dans la liminalité permanente, l'entracte, qui fait le lien entre deux actes et doit permettre la progression de l'intrigue, est interminable. Le rideau ne se lève plus. Il bouge, heurté par les techniciens qui s'affairent derrière lui. Les spectateurs entendent certainement tout le remue-ménage, le bruit de leurs pas sur les planches, et celui des mécanismes qui s'activent, mais ils sont laissés dans l'attente, aveuglés par le noir de la salle et celui d'un rideau qui ne se lève pas. La première partie de ce quatrième chapitre s'intéresse précisément au phénomène de permanentisation d'un moment de transition et fait état des signes d'une liminalité devenue permanente dans les œuvres, ceux du motif de l'écran-liminal.

b. Flottements spatio-temporels

L'impression de suspension généralisée, trouve son origine dans un flottement, une errance à la fois spatiale et temporelle. Dans de nombreuses œuvres de notre corpus, le temps

[25] Thomassen, *Liminality and the Modern,* p.11.
[26] Thomassen, *Liminality and the Modern,* p.216.
[27] Szakolczai, « Living Permanent Liminality: The recent transition experience in Ireland », pp.28-50.

comme l'espace sont indéfinis. La temporalité des œuvres se rapproche bien souvent du « présent historique » que décrit la curatrice Marcella Beccaria à propos de l'œuvre vidéo *The Revival of the Snake* de Yang Fudong.

> It is difficult to define the precise historical context within which the events unfold. The impression is that the action takes place in a sort of historical present, a time belonging to a tale already told but destined to be repeated in accordance with an irreversible cycle.[28]

> Il est difficile de définir le contexte historique précis dans lequel se déroule l'œuvre. Il semble que l'action ait lieu dans une sorte de présent historique, la temporalité d'une histoire déjà racontée mais destinée à être répétée selon un cycle irréversible.

En effet, il n'est pas rare que plusieurs temporalités se rencontrent au sein d'une même œuvre. Yang Yongliang et Yang Fudong ont en commun le fait de mêler des références faites à une esthétique d'un passé plus ou moins éloigné, et des éléments renvoyant à une réalité contemporaine. Entre les deux, il n'y a jamais de réelle résolution, pas de moyen d'affirmer que l'une des temporalités prévaut sur l'autre. Cet entre-deux constant varie en fonction du point de vue ou du regard que l'on porte sur leurs œuvres qui restent sur le fil, prêtes à basculer d'un côté ou de l'autre. Les esthétiques en noir et blanc, les dégradés de noir et de gris – que l'on trouve aussi bien dans les vidéos de Yang Fudong que dans les photographies de Yang Yongliang – participent à la mise en place de cette perte temporelle. En effaçant une partie des nuances et des contrastes, en limitant les détails, le noir et blanc incarne l'atemporalité. Les costumes des protagonistes ajoutent également à la confusion. Dans le cas de Yang Yongliang, cela concerne tout particulièrement la série *Peach Blossom,* qui est l'une des seules créations de l'artiste à inclure des personnages.[29] Les œuvres dépeignent un groupe de lettrés directement issu de l'antiquité et vivant coupé du reste du monde, dans une vallée parsemée de pêchers en fleurs, une forme de paradis utopique. La série est inspirée de *La Source aux fleurs de pêchers* 《桃花源诗》, un célèbre poème du poète antique Tao Yuanming 陶渊明 (365-427) (illustration 147). Le court récit raconte le voyage d'un pêcheur qui découvre par hasard une communauté recluse dans une vallée, vivant hors du monde et hors du temps. Une fois revenu chez lui et alors qu'il avait promis de ne rien divulguer de leur

[28] Marcella Beccaria, "Yang Fudong, the Foreigner and the Search for Poetic Truth", in *Yang Fudong* [cat. exp.], Milano, Skira / Torino, Castello Rivoli 2006, p.26.
[29] Deux oeuvres plus récentes de l'artiste mettent également un personnage en scène, *Fall into Oblivion* (2015) et *Eternal Landscape* (2017).

secret, le pêcheur parle de sa découverte à l'empereur. Ce dernier lance alors des recherches pour tenter de localiser ce paradis terrestre sans toutefois y parvenir. Dans la réinterprétation que propose Yang Yongliang, le paradis des lettrés a été remplacé par les paysages habituels de l'artiste. Il explique à ce sujet : "I have chosen to place the ancient literati dressed in plain clothes into an illusional and reconstructed setting based on modern reality, I have consciously obscured the time period, space, and cultural boundaries." [J'ai choisi de mettre en scène les lettrés antiques vêtus de tenues communes dans un décor reconstruit et illusoire basé sur la réalité moderne, j'ai obscurci la période et les frontières spatiales et culturelles en connaissance de cause.] [30] Ce décalage temporel fait en réalité écho à l'atemporalité intrinsèque de *La Source aux fleurs de pêchers*. La vallée dans laquelle la communauté a trouvé refuge est restée un espace impossible à localiser, et il n'est pas plus aisé de la situer dans le temps. "It is a place that exists neither in the past nor in the present, but in the hearts of the ancient Chinese literati's as a place of spiritual refuge." [C'est un espace qui n'existe ni dans le passé ni dans le présent, mais dans le cœur des lettrés chinois antiques, comme un refuge spirituel.][31] Nous l'évoquerons plus longuement dans le dernier chapitre de cette thèse, Yang dit encore que "the piece lingers between the boundaries of a myth and a journal, fantasy and reality, which are a perfect match with the content and temperament that [he has] wanted to express." [l'œuvre oscille entre un mythe et un journal, entre fantasme et réalité, ce qui correspond parfaitement au contenu et au tempérament [qu'il voulait] exprimer.][32]

D'une vidéo à l'autre, les œuvres de Yang Fudong font aussi intervenir une myriade de personnages issus d'autant de temporalités différentes, et porteurs de références historiques ou artistiques piochées à travers le monde et les siècles. Le fou de *Moving Mountains* comme les jeunes gens de *Seven Intellectuals* sont par essence suspendus entre l'histoire ou la mythologie dont ils sont issus et la réactualisation qu'en a faite l'artiste. Cela se traduit dans leurs tenues. L'artiste explique que *Seven Intellectuals* ne se situe pas dans une époque spécifique, qu'elle est atemporelle. Il indique encore que

> […] the protagonists wear clothes from the 1940s, a bit like certain photos of French intellectuals that I remember having seen on book covers. The language they use,

[30] Yang Yongliang "The Peach Blossom Colony - Artist Statement", 6 june 2011.
[31] Yang Yongliang "The Peach Blossom Colony - Artist Statement", 6 june 2011.
[32] Yang Yongliang "The Peach Blossom Colony - Artist Statement", 6 june 2011.

> instead, is contemporary Chinese. I want to leave a certain ambiguity, since every era has its young people.[33]
>
> […] les personnages portent des vêtements des années 1940, un peu comme sur certaines photos d'intellectuels français que je me souviens avoir vues sur des couvertures de livres. Le langage qu'ils utilisent, en revanche, est le chinois contemporain. Je veux laisser planer une certaine ambiguïté, d'autant que chaque époque a sa propre jeunesse.

De même, l'épais manteau que porte le soldat de *The Revival of the Snake* 《等待蛇的苏醒》 (2005) rappelle la Chine pré-révolutionnaire (illustration 148). Avec la série de photographies *Ms Huang at M Last Night* 《黄小姐昨夜在 M 餐厅》 (2006), on voit apparaître des figures que l'on croirait issues des films noirs des années 1930 et 1940 (illustrations 259, 260 et 261). Les femmes nues de la suite de vidéos des *New Women* font, quant à elles, référence à toute l'histoire de l'art (illustrations 155 et 156). Dans leurs poses et dans la plastique de leurs corps, on voit aussi bien celles des korê grecques ou des peintures de beautés chinoises, l'Odalisque de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1869), les vénus renaissantes ou les photographies de Man Ray (1890-1976). L'œuvre *First Spring* 《一年之际》 (2010) commissionnée par Prada va plus loin encore en mêlant des figures provenant de différents siècles (illustrations 149 et 150). Dans un décor shanghaien en noir et blanc, les personnages se déplacent avec le même air inquiet et sur leur garde que celui que nous avons analysé dans *Moving Mountains*. Au côté des figures qui nous sont contemporaines – des mannequins aux traits caucasiens ou asiatiques – figurent des personnages directement issus de la dynastie Qing, des hommes coiffés de la tresse mandchou et des femmes dont les tenues rivalisent d'élégance et de perfectionnement. Ils se côtoient, se croisent et se toisent du regard ou partagent la même table et trinquent ensemble. Même réunis au sein d'une vidéo unique, ils ne sont pas soumis à la même temporalité. Une scène étonnante montre une partie des personnages courir au ralenti alors que le reste des protagonistes se déplace à une vitesse normale autour d'eux. Ce croisement des époques et des références est ancré dans celles qui ont nourris l'imaginaire de Yang Fudong, faisant la richesse et la profondeur de ses œuvres. Alors, qu'il s'agisse de Jim Jarmush, de Jean-Luc Godard (*1930), de Lucian Freud (1922-2011), de Francis Bacon (1909-1992), de Michelangelo Antonioni (1912-2007), de He Jianjun 何建军 (*1960) ou de Wang Xiaoshuai 王小帅 (*1966), ses œuvres ne cessent de susciter des liens

[33] Marcella Beccaria, "Yang Fudong, the Foreigner and the Search for Poetic Truth", 2006, p.23.

avec celles d'autres artistes. Ce sont d'ailleurs ce même type de croisements et références qui prennent corps dans les tableaux de Tamen où l'on voit se mélanger des œuvres d'art de toutes les époques et régions du monde.

L'indéfinition temporelle passe également, chez Yang Fudong, par une négation de toute narration. "Fragmented editing and a predilection for non-linear narrative are recurring elements in the artist's films and videos" [Le montage fragmenté et la prédilection pour les narrations non-linéaires sont des éléments récurrents des films et vidéos de l'artiste] écrit encore Marcella Beccaria.[34] Nous pourrions même aller jusqu'à écrire que c'est l'absence totale d'un fil narratif qui engendre la fragmentation de la narration. Comme si les séquences avaient été mélangées au cours du montage, on rencontre des scènes d'ouverture au milieu des vidéos et des incohérences chronologiques tout au long de leur déroulé. Puisque le style est fragmenté, les liens narratifs sont à trouver entre les parties, dans des éléments récurrents, formant presque un puzzle à reconstituer. Les œuvres font se succéder des bribes d'actions et des morceaux de dialogues qui n'ont pas forcément de lien clair de l'un à l'autre, et ne culminent jamais en une fin conclusive. L'artiste, qui déclare "there are no finished films" [qu'il n'existe pas de film terminé], s'est fait une spécialité de cette esthétique de l'irrésolu.[35] À ce sujet, la dernière scène de *Seven Intellectuals* est certainement la plus parlante. On se souvient qu'elle faisait réapparaître des images du tout début du premier film de cette série. La fin nous fait revenir au début ; ou peut-être que début et fin sont interchangeables. *An Estranged Paradise* ne présente pas non plus de cohérence narrative. La scène qui ouvre le film est une leçon de peinture traditionnelle chinoise évoquant la notion de subjectivité dans les *shanshui*. Ce prologue, que Davide Quadrio qualifie de "moment of rich misdirection" [un moment riche de désorientation], n'a pas de lien évident avec le reste de la vidéo.[36] Plus tard, le départ des parents de Zhu Zi est filmé avant leur arrivé et la fin du film nous laisse face à un doute. Il est impossible de connaître l'identité de la jeune femme en robe de mariée que l'on voit au bras de Zhu Zi, et donc de savoir si ce dernier a finalement choisi de s'engager auprès de Xiaofei ou bien de son amante. "If it doesn't have a beginning or an end that's because it's like the cycle of the seasons, perpetually renewing itself. The viewer is the other director. He

[34] Marcella Beccaria, "Yang Fudong, the Foreigner and the Search for Poetic Truth", 2006, p.28.
[35] Marcella Beccaria, "Yang Fudong, the Foreigner and the Search for Poetic Truth", 2006, p.28.
[36] Davide Quadrio and Noah Cowan, "Yang Fudong", *Kaleidoscope*, Issue 19, 2013.

can stay for one minute or a hundred minutes." [S'il n'y a pas de début ou de fin, c'est parce que le film se renouvelle sans cesse, à la manière du cycle des saisons. Le spectateur est le second réalisateur. Il peut rester une minute ou bien une heure.] [37] Si cette confusion permanente accentue l'effet de suspension, Yang Fudong reste attaché à cette manière d'envisager la narration qui laisse le spectateur libre de reconstituer son propre fil narratif à partir de l'ensemble de l'œuvre, ou d'un extrait aperçu pendant la visite d'une exposition.

Finalement, l'indéfinition spatiale s'ajoute à ces différentes formes d'indéfinitions temporelles. Nous l'avons déjà écrit à propos de plusieurs œuvres dont nous avons fait l'analyse, il est courant que le lieu qu'elles mettent en scène ne soit pas clairement indiqué, voire volontairement maintenu dans l'ombre. Les œuvres brouillent les repères plus qu'elles ne donnent des indices qui aideraient à les situer. L'exemple le plus parlant à cet égard est à trouver dans *New Women* 《新女性》 de Yang Fudong. Réalisé en 2013, le film a été commissionné par le Toronto International Film Festival à l'occasion du festival A Century of Chinese Cinema, et l'artiste le présente comme un hommage rendu au cinéma chinois des années 1920 et 1930. Il met en scène cinq actrices comme autant d'effigies de femmes idéales (illustrations 151 à 157).[38] Complètement nues, elles ne portent que quelques bijoux et du maquillage dont le style est identique à ceux de ces années. Elles flânent ensemble dans un décor minimaliste, un espace dont la nature et les contours demeurent inconnus. Se promenant autour de morceaux de ruines gréco-romaines et de maquettes architecturales désincarnées, elles effleurent des pétales de fleurs ou s'étendent sur des veilleuses ottomanes. Prenant régulièrement des poses lascives, elles sont à la limite de l'arrêt, presque statiques. Les jeunes femmes finissent par faire corps avec le décor sur lequel elles s'appuient et s'allongent, qu'elles parcourent du regard et du bout des doigts ; condamnées à errer dans cet espace anonyme. Les courbes de leur corps se fondent avec celles des éléments sculpturaux, elles adoptent des postures qui imitent celles des statues qui les entourent, se nichent dans les moindres recoins, et ornent leur corps de motifs sculptés. Lorsqu'elles

[37] Judith Benhamou-Huet, "Yang Fudong: the Chinese masterpiece of the 2000s at Fondation Louis Vuitton", https://judithbenhamouhuet.com/yang-fudong-the-chinese-masterpiece-of-the-2000s-at-fondation-louis-vuitton/, consulté le 16 mai 2022.

[38] Alors, une première interprétation de l'œuvre s'intéresse à ces figures féminines, archétypes d'une femme parfaite. Comme l'indique le titre que lui a donné Yang Fudong, l'œuvre fait référence aux débats sur le rôle des femmes dans la société nouvelle qui ont agité la Chine au début du 20e siècle, parallèlement aux discussions qui cherchaient à donner une forme à la modernité chinoise. Le décor hétéroclite dans lequel elles dansent et se pâment traduit pour partie l'utopie culturelle qui avait cours aux balbutiements de la République de Chine.

dansent, la caméra danse avec elles. Elle suit leurs oscillations et effectue des mouvements tout en courbes qui floutent légèrement les images et finissent de nous désorienter. On ne voit en réalité l'espace qui les entoure que par bribes qui laissent tout de même apercevoir un territoire sans lieu, un espace sans horizon.

Il est inutile de chercher des repères dans la mixité architecturale qui est si hétérogène qu'elle en devient muette. Ainsi rassemblés, les objets, les meubles et éléments architecturaux perdent leur capacité à signifier. De plus, loin de structurer l'espace, la présence de mobilier est incongrue : une cheminée qui ouvre sur le vide, une armoire au milieu de nulle part ou un rideau qui ne cache rien. La surface des paravents, des voiles et des miroirs enferme plus encore l'œuvre à l'intérieur d'elle-même. Si ces objets semblent indiquer que l'on se trouve à l'intérieur, la surfaces des sols et celle des murs qui se confondent ou qui deviennent complètement opaques et noirs, laisse douter de leur existence. Brouillant encore les repères, les vidéos font se juxtaposer des angles étonnants où plusieurs perspectives différentes se mêlent. À la fois profondément ouvert et définitivement fermé, l'espace dans lequel évoluent les jeunes femmes flotte en dehors de tout repère spatial, dans une temporalité et un espace parfaitement indéfinis, une atmosphère évanescente qui pousse le spectateur à se demander s'il n'a pas été plongé dans un souvenir, un rêve ou bien un fantasme de l'artiste. La brume qui enveloppe régulièrement l'espace ainsi que les ombres portées qui se dessinent sur le sol, sans qu'il n'existe de source de lumineuse apparente, accentuent cette impression. Tout, jusqu'au mode d'exposition de l'œuvre, participe à désorienter. Le film est constitué de cinq vidéos qui sont projetées simultanément sur cinq écrans différents. Lorsqu'ils sont présentés, les cinq écrans ne sont pas positionnés les uns à côté des autres mais sont répartis dans une salle de façon à ce qu'il soit impossible d'en avoir une vision d'ensemble.

Par bien des aspects, cette œuvre nous rappelle l'esthétique des rouleaux peints et celle des *meiren hua* 美人画, les peintures de beautés dont nous parlerons plus longuement bientôt. L'attitude des jeunes femmes, leur manière de se mouvoir, les ornements et accessoires dont elles se parent et quelques regards appuyés nous rappellent à la sensualité de leur présence. Pourtant, dans ce monde régi par l'esthétisme et la beauté, quelque chose ne sonne pas juste et une sensation de distance et de froideur persiste. Contrairement aux rouleaux dans lesquels une narration se développe à mesure que l'objet se déroule, *New*

Women donne l'impression d'être enfermée dans l'espace sans perspective qu'elle décrit, engluée dans des tranches de narration qui se répètent.

c. Enfermées dans une section de rouleau peint, la liminalité des *New Women* de Yang Fudong

L'historien de l'art Wu Hung a consacré un ouvrage passionnant à l'écran et à son utilisation dans l'art traditionnel chinois.[39] Dans ce livre, il en déploie toutes les formes et les fonctions, présentant tout à la fois l'écran en tant qu'objet architectonique en trois dimensions, l'écran comme surface plane sur laquelle s'inscrit une image, et la représentation picturale de l'écran telle qu'on la rencontre si fréquemment dans la peinture traditionnelle chinoise. Il observe que ces diverses formes se mêlent au sein des représentations picturales dans lesquelles elles sont "deliberately mixed up, enriching, reinforcing, reinterpreting, confusing, debasing and cancelling one other" [délibérément mélangées, se renforçant, se réinterprétant, et s'annulant l'une l'autre].[40] Pourtant, quelle que soit la forme qu'il prend, explique Wu Hung, l'objet reste avant tout "a framework whose basic function is to distinguish space" [un cadre dont la fonction de base est de définir l'espace], ajoutant qu'"it is difficult to find another object from ancient Chinese culture whose significance, practical or symbolic, is so entirely bound up with the notion of space" [il est difficile de trouver un autre objet issu de la Chine ancienne dont l'usage pratique ou symbolique est aussi entièrement lié à la notion d'espace].[41] Plus encore que les formes européennes de l'objet que nous évoquions au début de ce chapitre, l'écran chinois opère des séparations et permet de définir l'espace dans lequel il est installé. "A screen image is therefore among a small group of pictorial signs in Chinese art selected to structure space" [dans l'art chinois, l'écran fait donc partie d'un nombre limité de signes picturaux sélectionnés pour structurer l'espace] explique l'auteur, qui va jusqu'à écrire que "the screen transforms space into places that are definable, manageable, and obtainable" [l'écran transforme des espaces en des lieux qui deviennent définissables, contrôlables et accessibles].[42] Dans le palais, le trône du souverain est entouré d'écrans qui

[39] Wu Hung, *The Double Screen: Medium and representations in Chinese painting*, London, Reaktion Books, 1996.
[40] Wu Hung, *The Double Screen: Medium and representations in Chinese painting*, London, Reaktion Books, 1996, p.26.
[41] Wu Hung, *The Double Screen: Medium and representations in Chinese painting*, p.10.
[42] Wu Hung, *The Double Screen: Medium and representations in Chinese painting*, pp.19 ; 11.

doivent également être représentés dans les portraits peints des empereurs. Dans leurs formes physiques comme dans leurs formes picturales, ils délimitent symboliquement l'espace sur lequel règne le souverain et participent de la mise en exergue de son pouvoir. Dans une maison, l'écran circonscrit l'espace de réception et assure l'intimité de celui de la chambre. La transformation de l'espace en un lieu clairement défini et délimité se fait grâce à cet objet. C'est lui qui sanctuarise l'espace de la chambre, de même qu'il matérialise le périmètre de règne du souverain ; il participe ainsi de la construction, de la structuration et de la définition de l'espace pictural.

En se basant sur l'analyse de multiples rouleaux peints, Wu Hung fait la démonstration de la spécificité de cet objet dont la présence façonne la structure spatiale de la peinture tout en en délimitant le cadre symbolique.[43] Parmi les exemples qu'il propose, le rouleau suspendu *Enjoying Antiquities* 《玩古图》du peintre Du Jin 杜堇 dépeint une scène classique d'un quotidien bourgeois (illustration 158).[44] Plongé dans l'étude et la contemplation d'artefacts antiques, un personnage de haut rang est installé sur une terrasse qui traverse la peinture en diagonale depuis le coin inférieur gauche, en zigzaguant jusqu'au coin supérieur droit. Il est entouré de trois personnages, deux serviteurs, et son hôte qui se trouve en face de lui, de l'autre côté de la table sur laquelle sont disposés les objets. Un peu en retrait, deux figures féminines emballent soigneusement les objets d'art. Derrière l'homme, un écran à l'imposant cadre de bois sculpté indique qu'il est le maître des lieux et le propriétaire des antiquités. La proéminence de ce premier écran contraste avec la délicatesse et la fragilité d'un second écran à trois panneaux, placé derrière les deux figures féminines – probablement les concubines ou les domestiques du maître de maison. Disposé ainsi, ce second écran indique un changement de lieu et délimite le périmètre d'un boudoir dans lequel s'affairent les deux femmes. La différence de traitement entre les deux écrans traduit également l'organisation hiérarchique du foyer. "The pictorial images of screens thus play their roles not only on a formal level: as structural elements, they also map social, political and intellectual fields of meaning in a painting" [Les représentations picturales des écrans jouent non seulement un

[43] Son analyse rejoint celle de Michael Sullivan, voir Michael Sullivan, "Notes on early Chinese screen painting" *Artibus Asiae*, Vol. 27, No. 3, 1965, pp. 239-264.

[44] Du Jin, dont les dates de naissance et de mort sont inconnues, est un peintre de la dynastie Ming 明朝 (1368–1644).

rôle sur un plan formel, comme éléments structurants, mais elles tracent également des réseaux de significations sociales, politiques et intellectuelles dans la peinture] ajoute l'auteur.[45] En plus de ces fonctions spatiale et symbolique, les deux écrans assurent la structuration temporelle de l'œuvre. Ils indiquent un déroulement en trois étapes : un jeune domestique apporte un rouleau peint à son maître, ce dernier examine les pièces antiques en compagnie d'un hôte, puis les femmes rangent les objets que les deux hommes ont admirés. Subtilité supplémentaire, le maître de maison est non seulement au centre de la composition picturale, mais également au cœur du déroulement narratif de l'œuvre.

On comprend donc que si l'écran délimite, il est également l'objet qui, par sa position intermédiaire, assure le lien entre ce qui le précède et ce qui le suit. C'est notamment à travers une analyse détaillée du rouleau peint *Night Entertainment of Han Xizai* 《韩熙载夜宴图》 de Gu Hongzhong 顾闳中 (ca. 910-980) que Wu Hung développe le rôle de la représentation de l'écran dans la structure narrative du rouleau (illustration 159).[46] L'œuvre dépeint Han Xizai 韩熙载, un ministre de l'Empereur Li Yu 李煜 (937-978) des Tang du Sud 南唐, connu pour son amour pour les jeunes chanteuses et pour les soirées arrosées que l'on passait chez lui en leur compagnie. L'empereur, regrettant de ne pas pouvoir assister personnellement à l'une de ces soirées, envoya Gu Hongzhong, son peintre de cour, avec pour mission de faire office d'espion et de lui rapporter un témoignage pictural de ces fameuses nuits. Le rouleau qui en est issu déroule de droite à gauche cinq scènes réparties sur quatre sections qui racontent une soirée dans la demeure de Han Xizai. Dans la première section, on le reconnaît à son haut couvre-chef noir assorti à une robe dans les mêmes teintes. Il est assis sur une estrade en compagnie de son invité d'honneur, lui-même vêtu d'une robe rouge. Dans la pièce, les invités nombreux profitent de l'abondance de la nourriture et du vin qu'ils dégustent au son de la musique interprétée par une joueuse de pipa installée devant un écran. La deuxième section contient deux scènes connectées par la présence de deux figures féminines, une danseuse et une servante, qui font le lien entre le salon qui accueille un moment de danse, et la chambre dans laquelle Han Xizai se retire, en bonne compagnie, à l'issue de la représentation. Dans une

[45] Wu Hung, *The Double Screen: Medium and representations in Chinese painting*, p.26.

[46] La version qui est reproduite ici n'est pas l'original peint de la main de Gu Hongzhong, mais elle est considérée comme étant la copie existante la plus ancienne, conservée au Musée National de Pékin.
Pour de plus amples informations sur l'histoire de cette œuvre voir Wu Hung, *The Double Screen: Medium and representations in Chinese painting*, p.43.

troisième section, on le voit en partie dénudé, profitant de la musique d'un quintette de flutes. Sa tenue légère annonce l'intimité de l'ultime scène, de laquelle le mobilier est quasiment absent. Rien ne s'interpose alors entre les jeunes femmes et les invités. "The painting gradually deepens in eroticism; the artist seems to lead us inside a deep mansion, penetrating layers of screens and unveiling the secrets they conceal." [La peinture plonge progressivement dans une atmosphère érotique : l'artiste semble nous conduire à l'intérieure d'une demeure, pénétrant des couches d'écrans et dévoilant les secrets qu'ils dissimulent.][47] Chaque section est en effet délimitée par la présence d'un écran qui structure la narration et annonce l'entrée dans une nouvelle pièce ou une nouvelle scène.

> The result […] is a visual journey comprised of a series of episodes in four sections that are divided and also connected by a number of screens. The screen motif, therefore, becomes a symbol of both discontinuity and continuity in a sequential reading.[48]
>
> Le résultat […] forme un voyage visuel constitué d'une série d'épisodes répartis en quatre sections qui sont à la fois séparées et connectées par un certain nombre d'écrans. Le motif de l'écran devient donc à la fois un symbole de continuité et de discontinuité dans une lecture séquentielle.

La présence de l'écran ne marque pas seulement un point d'arrêt dans la narration mais amorce un lien, une transition vers ce qui se trouve à sa suite. Pour étayer cet argument, Wu Hung évoque la position de différentes figures placées à proximité directe des écrans et s'adressant à un personnage qui se trouve de l'autre côté. "These details create dynamism, linking isolated scenes into a continuous pictorial plane, just as in a musical composition ties cross bar lines." [Ces détails créent du dynamisme, en reliant des scènes distinctes sur un plan pictural continu, de la même manière que les barres de mesure dans une composition musicale.][49] Dans l'analyse qu'il propose des écrans dans la peinture traditionnelle chinoise l'auteur insiste sur leur rôle dans la structuration narrative des œuvres. Il précise que les rouleaux peints sont à envisager comme une "sequential composition, visual journey, a series of consecutive sub-frames, not a monolith in a single frame" [composition séquentielle, un voyage visuel, une série de cases consécutives, et non un cadre unique et monolithique].[50] Bien entendu, la forme du rouleau – qui se déploie à mesure que défile la narration – sert

[47] Wu Hung, *The Double Screen: Medium and representations in Chinese painting*, p.50.
[48] Wu Hung, *The Double Screen: Medium and representations in Chinese painting*, p.49.
[49] Wu Hung, *The Double Screen: Medium and representations in Chinese painting*, p.57.
[50] Wu Hung, *The Double Screen: Medium and representations in Chinese painting*, p.61.

cette idée, mais la présence d'écrans est également essentielle à cet égard, assurant aussi bien la partition que l'écoulement, le déroulement narratif du rouleau.

La structuration de l'espace pictural telle qu'elle est décrite par Wu Hung est en tout point différente de celle que nous avons observée dans les vidéos de *New Women*, caractérisée par la déstructuration et l'appesantissement. Dans cette œuvre, l'écoulement n'a pas lieu, et les cinq jeunes femmes donnent l'impression d'errer dans un espace qu'il leur est impossible de quitter. Elles semblent prisonnières de ce film dans lequel la même narration se répète sans cesse. Elles sont, en quelque sorte, prisonnières d'une section de rouleau peint. Un phénomène similaire concerne une autre œuvre de l'artiste. *The Coloured Sky: New Women II* 《天色·新女性 II》 (2014) est le premier film en couleur de l'œuvre de Yang Fudong. Les teintes vives et acidulées de cette installation vidéo qui se déploie sur cinq écrans sont celles d'un univers ultra esthétisé, un cocon artificiel qui abrite également cinq jeunes femmes. Dans cet écrin que l'on observe comme à travers un judas, on les regarde se prélasser à l'ombre de palmiers, profitant du sable fin et de la mer d'un bleu azur d'une petite île paradisiaque (illustrations 160 et 161). Seules ou en groupe, elles posent lascivement sur la plage, rient et dansent sur les rochers, sautillent en faisant virevolter des gouttes d'eau ou se chamaillent gentiment avec des coussins. Aussi belles que jeunes, leur attitude oscille entre une naïveté candide, presque enfantine, et le charme d'un érotisme discret. Toutes cinq sont vêtues de maillots de bain dont le style rappelle celui de pièces des années 1950 et 1960, des costumes qui soulignent la finesse de leur taille et l'harmonie de leur silhouette. Leur beauté, leur jeunesse et la sensualité qui transparaît de leur allure ont été remarquées par de nombreux critiques qui ont souligné, à juste titre, ces aspects centraux de l'œuvre. Les articles et commentaires écrits à ce propos soulignent l'attitude séductrice des jeunes femmes et la sexualisation de leur beauté qui s'offre à un regard masculin ; une image de la femme idéale, qui est mise en parallèle avec le glamour scénarisé des photographies de magazines.[51] Leur manière de poser et leurs tenues rappellent effectivement celles de mannequins, une image érotisée de la femme qui apparaît en Chine par le biais de la diffusion de magazines dédiés à un public féminin (illustration 162). Dans la continuité de l'analyse que nous avons faite de *New Women*, nous souhaitons toutefois aborder cette œuvre depuis un autre point de vue.

[51] Voir par exemple T.J. McNamara, "Snow falls on time and place", *NZ Herald*, 17 October 2015.

Il est intéressant de rapprocher l'atmosphère de *The Coloured Sky: New Women II* de celle des *meiren hua* 美人画, les peintures de beautés, particulièrement populaires à l'époque de la dynastie Tang 唐朝 (618-907). L'érotisme des jeunes femmes, qui nous paraît être plus suggéré qu'explicite, et l'atmosphère générale de l'œuvre, celle d'un vase clos, rappellent ceux de ces œuvres apparues au 8e siècle.

> Although the painted woman rarely exhibits her sexuality openly, her sexual allure and accessibility are represented through certain gestures (such as touching her cheek and toying with her belt) and sexual symbols (such as particular kinds of flowers, fruits and objects).[52]

> Si la femme peinte n'exhibe que rarement sa sexualité, son charme séducteur et son accessibilité sont suggérés à travers certains gestes (tel que celui de se toucher la joue ou de jouer avec sa ceinture) et symboles sexuels (des variétés particulières de fleurs ou de fruits et des objets spécifiques).

Cette période connaît un changement dans la manière de représenter les figures féminines. Alors que les époques précédentes faisaient systématiquement figurer un personnage masculin au côté des personnages féminins, un regard masculin interne à l'œuvre, ce regardeur disparaît des productions de la dynastie Tang qui voit apparaître les premières peintures dont l'ensemble des protagonistes sont des femmes. Ce changement, explique Wu Hung, est la conséquence d'un processus qui fait passer l'image de la femme d'un élément moral ou politique à une entité purement esthétique et érotique. Les figures féminines sont toujours offertes à un regard masculin, mais il se limite alors à l'œil extérieur du spectateur de l'œuvre. Tel qu'il se développe à cette époque, ce mode de représentation a la particularité d'enclore les figures féminines dans un espace délimité que Wu Hung qualifie de "feminine space" [espace féminin]. Un espace féminin explique-t-il est

> […] a spatial entity – an artificial world comprised of landscape, vegetation, architecture, atmosphere, climate, colour, fragrance, light and sound, as well as selected human occupants and their activities.[53]

> […] une entité spatiale ; un monde artificiel composé d'un paysage, de végétation, d'une architecture, d'une atmosphère, d'un climat, de couleurs, de parfum, de lumière et de son ainsi que des êtres qui l'occupent et de leurs activités.

[52] Wu Hung, *The Double Screen: Medium and representations in Chinese painting*, p.213.
[53] Wu Hung, *The Double Screen: Medium and representations in Chinese painting*, p.211.

Il ajoute que :

> […] not only is a woman presented as the subject of the male gaze, but she belongs to (and dissolves into) a feminized landscape, in which flowers and plants reflect her radiance and luxury, and mirrors and screens reveal her loneliness and sorrow.[54]

> […] la femme est non seulement présentée comme l'objet du *male gaze*, mais elle fait partie d'un paysage féminin (dans lequel elle se dissout) dont les fleurs et les plantes sont le reflet de sa beauté et de son raffinement, et dont les miroirs et les écrans révèlent sa solitude et son chagrin.

L'un des aspects les plus importants des peintures de *meiren* est l'impression d'isolement qui en émane ; celui d'un monde érotique clos, duquel l'environnement extérieur est complètement exclu. Dans ce "enclosed inner palace" [palais intérieur clos], les beautés se trouvent dans un état d'attente – souvent celui du retour de l'être aimé – qui imprime leurs visages d'une profonde mélancolie.[55]

Yang Fudong a façonné *The Coloured Sky: New Women II* comme un espace clos, un boudoir dont il imagine qu'il renferme tous les secrets des jeunes femmes.

> 《新女性 2》讲的更多的是年轻女孩们在各自的闺房或者私人空间。每个年轻女孩都有自己的秘密，从不告诉任何人，这秘密可能是份神秘礼物，比如一个八音盒，一只珍珠，或者是一串项链。[56]

> *New Women II* décrit l'état de jeunes filles dans leur boudoir ou leurs quartiers privés. Elles ont chacune des secrets dont elles ne parlent à personne. Peut-être des cadeaux secrets, comme une boite à musique, une perle ou un collier.

Ce n'est pas l'image de la femme mystérieuse qui nous intéresse ici, mais le fait que dans la vidéo, tout renvoie à la notion d'espace clos, principalement incarnée par l'île qui constitue une surface enclose par la mer.[57] D'autres éléments apparaissent successivement à l'écran et répètent cette même idée : la tente qui a été tendue sur la plage, le poisson que l'on voit nager dans son aquarium ou encore le coquillage dont l'une des jeunes femmes nous donne

[54] Wu Hung, *The Double Screen: Medium and representations in Chinese painting*, p.211.
[55] Wu Hung, *The Double Screen: Medium and representations in Chinese painting*, p.212.
[56] Zara Stanhope "Interview with Yang Fudong" in *Twin Tracks: Yang Fudong*, 南轅北轍: 楊福東 cat. exp., Shanghai, Shanghai Bookstore Publishing House, 上海書店出版社, 2015.
[57] Si nous ne nous attarderons pas sur cette idée de femme mystérieuse, précisons tout de même que le secret que l'artiste associe à ces personnages est lié à leur passage de l'enfance à la vie adulte, de jeunes filles à femmes. Voir à ce sujet Zara Stanhope "Interview with Yang Fudong" in *Twin Tracks: Yang Fudong*, 南轅北轍: 楊福東 cat. exp., Shanghai, Shanghai Bookstore Publishing House, 上海書店出版社, 2015.

à voir l'ouverture (illustrations 163, 164 et 165). Cette structure en vase clos se manifeste également dans le mode d'exposition de l'œuvre qui redouble la clôture en enclosant les cinq jeunes filles sur cinq écrans tendus dans une salle plongée dans le noir. Sur l'île, les écrans colorés translucides qui ont été plantés dans le sable, contribuent à leur enfermement (illustration 166 et 167). De même que le mobilier de la première version des *New Women*, ces écrans n'assurent ni la fonction de structuration spatiale, ni celle de structuration narrative remplies par les écrans des rouleaux peints que nous avons présentés précédemment. Ils ne font qu'isoler, extraire. Tout comme *New Women*, *New Women II* est une œuvre suspendue dans l'espace et dans le temps, comme prise entre deux écrans d'un rouleau peint. Elle donne l'impression d'être à jamais piégée dans l'espace qu'elle décrit, rejouant encore et encore la même scène, sans jamais parvenir à passer à la suivante.

Sur l'île paradisiaque, il ne fait jamais réellement jour mais le soleil ne se couche pas entièrement non plus. Il ne brille jamais haut dans le ciel et la lumière est rasante et enveloppante. Il serait impossible de déterminer à quel moment de la journée, ou à quelle époque de l'histoire se déroule l'œuvre. Complètement hors du temps, le ciel alterne entre les couleurs de l'aube et celles du crépuscule ; il est arrêté en permanence à la lisière du matin ou au seuil de la nuit (illustrations 167 et 168). Cette particularité plonge l'œuvre dans une atmosphère chromatique intrigante dont Yang Fudong explique qu'elle est inspirée des emballages de bonbons colorés.

> 记得你吃完糖以后，把彩色的糖纸，对着太阳照耀，随即散发出各种斑斓的色彩，像雨后奇异的彩虹么？[58]

> Souvenez-vous lorsque vous veniez de manger un bonbon et placiez le papier coloré devant la lumière du soleil. Elle se réfractait en une multitude de nuances colorées, comme un arc-en-ciel après la pluie ?

L'artificialité du monde qu'habite les *New Women II* est évidente, et ce paysage, ses couleurs, les éléments qui le composent et l'atmosphère qui le caractérise sont aussi esthétisés que les jeunes filles qui l'habitent. Les couleurs chaudes, des nuances de rouge, de rose et d'orangé qui imbibent l'atmosphère sont les mêmes que celles des écrans translucides et se confondent

[58] Extrait de la présentation de l'œuvre sur le site internet de la galerie ShanghArt : Shanghartgallery.com, "The Colored Sky: New Women II 天色 • 新女性 II, 2014", https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/work.htm?workId=20877, consulté le 16 mai 2022.

devant l'objectif de la caméra. Là encore, loin d'accompagner le déroulement de la narration ou la structuration de l'espace, ils participent à flouter les contours d'un espace déjà indéfini. C'est également le cas d'une petite structure architecturale, sorte d'arche en forme de maisonnette et recouverte de miroirs. Ni réellement fermé, ni totalement ouvert, il est impossible d'entrer dans ce petit monument que l'on ne peut que traverser. Paradoxalement, les jeunes femmes ne peuvent pas non plus rester complètement étrangères à cette maison qui capture leur reflet entre ses murs. L'ambiguïté de cette structure est à l'image de celle de l'île que l'on imagine de taille modeste sans être cependant en mesure d'en tracer les contours. L'ambivalence se répète encore dans une cabane construite comme un tipis et sous laquelle les jeunes femmes s'installent sur un tapis de coussins. Censée les maintenir à l'abris, cette hutte, qui n'est formée que de quelques branches de bois, est ouverte aux quatre vents. Entre les écrans colorés, les abris de fortune et les miroirs, les jeunes femmes s'égarent, se perdent dans ces espaces indéfinissables. C'est ainsi qu'on les observe marchant sans destination apparente, flânant lentement dans le sable ou au bord de l'eau.

On retrouve également dans cette œuvre la lenteur caractéristique des vidéos de Yang Fudong, une élongation du temps qui se traduit dans les mouvements ralentis et extrêmement maîtrisés des jeunes femmes, ainsi que par la présence d'une multitude de moments de poses – similaires à ceux que nous avons longuement évoqués dans le chapitre précédent. On reconnaît dans l'attitude des *New Women II,* de même que dans celle des *New Women*, la langueur mélancolique des courtisanes. Pourtant, plus que le retour de l'être aimé, elles paraissent être dans l'attente d'une forme de résolution, un évènement qui les arracheraient à ce monde clos et à la scène qui s'y déroule infiniment. Qui plus est, leur univers finit par montrer des signes de dépérissement. Les jeunes femmes se réunissent parfois autour d'une table de banquet richement garnie, l'un des seuls éléments de décors que compte l'île. Mais sur la table foisonnante et colorée, les mets se dégradent progressivement (illustrations 169, 170 et 171). Les fleurs fanent et la chair des fruits flétrit à mesure qu'elle est envahie de moucherons. Le climat général de l'œuvre évolue dans la même direction. Alors que régnait un silence, presque assourdissant, qui n'était perturbé que par quelques éclats de rire, une pluie diluvienne commence à tomber tandis que le tonnerre gronde et que le ciel assombri est parcouru d'éclairs (illustration 172). Cette atmosphère qui périclite atteint jusqu'à l'humeur des jeunes filles et transforme leurs sourires en éclats de colère. Tout se détériore,

envoyant un signal unique : il serait temps d'évoluer, de passer à la section suivante. Pourtant, *The Coloured Sky: New Women II* ne progresse pas plus que *New Women* avant elle. Si l'esthétisme et la beauté sont au cœur de ces œuvres, il y règne également une accalmie inquiétante, le présage de quelque chose qui ne vient jamais. L'errance, l'indéfinition et la stagnation spatio-temporelles enferment le territoire de ces œuvres et le condamne au flou, à la suspension. Comme d'autres, que nous analyserons bientôt, ces deux œuvres sont prises « entre deux écrans » dans une situation de liminalité devenue permanente.

2. Vers une esthétique de la suspension absolue

Nous soulignions plus tôt à quel point il est difficile pour l'esprit humain de concevoir l'entre-deux ; il en est de même de ce phénomène de suspension qui est à considérer en tant que tel. Ce qu'incarnent ces œuvres n'est autre que l'atmosphère d'un moment hors du temps, un moment de suspension absolue. Nous rejoignons ici une analyse formulée par l'historien de l'art Didier Ottinger à propos de l'œuvre d'Edward Hopper (1882-1967). Peintre de l'Amérique de la première moitié du 20^{e} siècle, l'artiste est connu pour ses toiles épurées qui mettent en scène des espaces quasiment vides, parfois occupés par un protagoniste énigmatique dont le regard se perd au loin, bien au-delà des limites du cadre de la toile. Le peintre les représente assis à la table d'un café, allongés sur le lit d'une chambre d'hôtel, marchant dans les rues d'un New York étonnamment désert, ou figés dans une station d'essence à la tombée de la nuit. Dans une Amérique alors en pleine ébullition, ces mystérieuses figures de l'attente troublent par leur statisme et leur présence absente. À l'image de la jeune femme au chapeau de l'oeuvre *Automat* (1927), elles sont complètement absorbées en elles-mêmes, dans une contemplation qui nous échappe, rivées dans une immobilité presque inquiétante. Une tasse à la main, la jeune femme est seule, installée dans un café d'un nouveau genre. Le titre de la toile l'indique, l'établissement est automatisé par des machines qui remplacent les serveurs et les serveuses. La chaise qui lui fait face est vide et son regard est tourné vers le bas. Derrière elle, les plafonniers de la salle se reflètent dans l'obscurité d'une large baie vitrée, formant une ligne de fuite qui amène le regard au cœur de la nuit noire. Devant le mystère des œuvres de Hopper, de nombreux critiques ont cherché à identifier les narrations qui pourraient les sous-tendre, à raconter leurs personnages et à

trouver des raisons à leur présence. Didier Ottinger est le premier à s'être éloigné de cette recherche. D'après lui, l'atmosphère de suspension absolue qui émane des tableaux constitue le sujet principal de ces œuvres.

> Ces tableaux sont marqués par un suspens total de toute activité, de toute narration, ils sont soumis à une fixité qui contredit ce qui était le cahier des charges des illustrations : images de célébration du dynamisme américain, de la société des loisirs, du commerce, de l'activité laborieuse… […] L'immobilité, le silence de ses tableaux prennent une valeur de contestation des valeurs les plus caricaturales de la société moderne américaine : l'uniformisation, le mouvement perpétuel, l'urbanisation forcenée.[59]

Si cette description lui ressemble, ce n'est pas l'hypermodernité que peint Edward Hopper mais la modernité américaine, le rêve américain qui se décline de manière métonymique dans ses tableaux, sous la forme de locomotives – aussi nombreuses que dans les œuvres que nous avons décrites dans le chapitre précédent –, de stations essence, d'hôtels ou de vitrines de magasins. Profondément sceptique face à cette évolution, le silence, la passivité dans ses œuvres sont une forme de résistance à la vitesse, à l'accélération. « Constatant que la société dans laquelle il se trouve n'est que le reflet négatif du "Rêve Américain", Hopper va privilégier ces moments d'attente littéralement insensés (privés de direction) qui disent à leur façon la vacance de toute une époque » écrit le sémiologue Pierre Fresnault-Deruelle.[60] Ses œuvres font également figurer de nombreux lieux de passage parmi lesquels nous retrouvons aussi ceux que nous avons décrit précédemment. Hopper était intéressé par les interstices de l'existence les lieux de passage, de transit, d'inenracinement qui se sont multipliés à mesure de la modernisation de la société américaine. Il existe des similitudes certaines entre la peinture de Hopper et les œuvres des artistes de notre corpus. Ces parallèles ne sont pas à envisager d'un point de vue formel ou stylistique – à l'exception des toiles du duo Tamen, nous y reviendrons – mais du point de vue de l'atmosphère qui émane des œuvres et de son lien à la course effrénée, qu'elle soit moderne ou hypermoderne.

[59] Hélène Valance, « Interview de Didier Ottinger, commissaire de l'exposition *Edward Hopper* au Grand Palais (10 octobre 2012 - 3 février 2013) », *Transatlantica* [Online], no.2, 2012, mis en ligne le 25 mai 2013, http://journals.openedition.org/transatlantica/5913Didier, consulté le 6 novembre 2021.

[60] Pierre Fresnault-Deruelle, *Des images lentement stabilisées – Quelques tableaux d'Edward Hopper*, Paris, L'Harmattan, 1997, p.13.

a. Intermèdes : espaces d'attente et d'ennui

La liminalité permanente qui envahit certaines œuvres fait d'elles les espaces d'une attente prolongée et alanguie. Ces espaces incertains n'ont pas de fonction propre autre que celle de territoires intermédiaires. Ce sont des espaces médians dans lesquels les personnages se perdent dans un intermède infini qu'ils ne parviennent pas à quitter. L'attente dure et évoque ces « moments d'attente littéralement insensés » que Fresnault-Deruelle identifie dans les toiles de Hopper, précisant que c'est dans le sens de « privés de direction » qu'il faut comprendre le terme.[61] À l'intérieur, les personnages ressemblent également à ceux des toiles d'Edward Hopper. Si le peintre est connu pour la spécificité des espaces qu'il a représentés, il ne l'est pas moins pour celle des personnages qui les habitent. Complètement absorbés en eux-mêmes, étanches au monde extérieur, ces « figures solitaires » disent « la brutalité de la mutation que l'Amérique vient de subir ».[62] Les yeux tournés vers le bas ou dirigés par la fenêtre, on ne croise jamais le regard de ces personnages perdus dans leurs pensées, égarés dans un état méditatif. Absents au monde, ils font écho à ce que Todorov écrivait à propos de portraits peints par Jan van Eyck : « le regard de ces individus se perd dans une rêverie incertaine. Ils ne nous voient pas, ils ne voient pas le monde, ils regardent en eux-mêmes ».[63] Didier Ottinger le rappelle : « Hopper est le contemporain d'une mutation économique et industrielle sans précédent. Elle permet à l'Amérique de se hisser en quelques décennies au premier rang des puissances mondiales. »[64] Cette analyse, que l'on pourrait aussi bien formuler à propos de l'invention chinoise hypermoderne, résonne tout particulièrement avec ce que dit Chen Wei pour expliquer la présence spectrale si particulière des danseurs qu'il a photographiés et que nous étudierons bientôt. "After being exposed to such rampant modernization for the past few decades, we are all numb to the endless change." [Après avoir été exposés à une modernisation omniprésente et généralisée au cours des dernières décennies, nous sommes tous engourdis par ce changement sans fin.] [65]

[61] Pierre Fresnault-Deruelle, *Des images lentement stabilisées*, p.13.
[62] Didier Ottinger, *Hopper – Ombre et lumière du mythe américain*, Paris, Gallimard, 2012, p.53.
[63] Tzvetan Todorov, *Éloge de l'individu : essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Seuil, 2004, p.177.
[64] Didier Ottinger, *Hopper – Ombre et lumière du mythe américain*, p.16.
[65] Wu Peiyue, "The Artist Snapping China's Alienated Young Clubbers", *Sixth Tone*, mis en ligne le 24 octobre 2019, https://www.sixthtone.com/news/1004727/the-artist-snapping-chinas-alienated-young-clubbers, consulté le 23 mai 2022.

L'indifférence, l'engourdissement, l'anesthésie sont des symptômes communs à la plupart des personnages que les œuvres de notre corpus mettent en scène.

Cao Fei a décrit cet état particulier – non sans une touche d'humour – dans l'œuvre intitulée *Haze and Fog* (2013). Le titre fait référence à la pollution qui avait atteint un niveau particulièrement inquiétant à Beijing au début des années 2010, lorsque l'artiste a tourné cette vidéo. Voici ce qu'elle explique à ce sujet :

> The title connects to the environmental problems of Beijing, but my film is not about the weather conditions in China, it's about the people, the predicament of surviving in China. It is the people who may be the haze and fog. Haze is a special condition – an emotional condition. Ten years ago, we wouldn't have talked about haze, we would talk about sun, wind or rain, and now the man-made pollution through high-speed development has created a background of haze in people's minds. […] We don't know what is next. We are stuck in a suspended position, like the weather. This haze is a sense of disempowerment. We are overrun.[66]
>
> Le titre fait référence aux problèmes environnementaux à Beijing, mais mon film n'aborde pas les conditions climatiques en Chine, il parle des gens et de la difficulté à survivre en Chine. Ce sont peut-être les gens qui sont la brume et le brouillard. La brume est un état particulier – un état émotionnel. Il y a dix ans, nous n'aurions pas parlé de brume, nous aurions parlé du soleil, du vent ou de la pluie, mais aujourd'hui, la pollution créée par l'homme et par un développement rapide a généré une sorte d'arrière-plan brumeux dans l'esprit des gens. Nous ne savons pas ce qui nous attend. Nous sommes bloqués dans une situation suspendue, à l'image de la météo. Cette brume correspond à une sensation d'impuissance. Nous sommes dépassés.

L'œuvre est tout entière immergée dans une atmosphère enfumée qui alourdit l'espace et alanguit le temps (illustration 174). Loin d'être enrobantes, les nuances de couleurs, que l'on sait avoir été travaillées par l'artiste, sont froides, acerbes, presque acides. L'ensemble rappelle le premier vers du poème *Spleen* de Charles Baudelaire :

> Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle
> Sur l'esprit gémissant en proie aux longs ennuis,
> Et que de l'horizon embrassant tout le cercle
> Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits […][67]

La strophe suivante continue ainsi : « Quand la terre est changée en un cachot humide », une atmosphère lourde et humide qui fait écho à celle dans laquelle évoluent les personnages de

[66] Cao Fei citée par Gavin Wade, "The making of a modernity—Cao Fei interviewed by Gavin Wade", *Kaleidoscope*, Issue 19, 2013.
[67] Charles Baudelaire, « Spleen LXXVIII », *Les Fleurs du mal*, Paris, Larousse, 2007 (1957), p.111.

la vidéo, celle d'un été à Beijing au début des années 2010. Comme l'explique Cao Fei, le nuage de pollution qui enveloppait alors la ville est également à comprendre comme une métaphore de la mélancolie qui engourdit les personnages « en proie aux longs ennuis », victimes d'une sorte de *spleen* baudelairien. Des personnages qui, tels que les décrit Rachel Mardsen dans le livret qui accompagnait la première exposition de l'œuvre, sont entrés dans "the haze and fog" [la brume et le brouillard] et dans "a numb state" [un état d'engourdissement].[68] La vidéo est centrée sur une dizaine de personnages qui partagent la même résidence, un complexe immobilier qui mêle diverses formes d'inspirations architecturales comme il en existe des centaines en Chine. Un vieil homme empêché dans ses mouvements, une femme enceinte délaissée par son mari, une femme de ménage rêvant à une vie meilleure, une jeune femme consommatrice de pastèques, un livreur nonchalant, un agent de surveillance désœuvré et un groupe d'agents immobiliers apathiques se partagent ainsi l'écran. La classe moyenne, souvent oubliée est ici projetée sur l'écran au travers de figures aussi gauches qu'attachantes. Aucune intrigue ne se développe toutefois entre ces personnages englués dans leurs quotidiens. L'artiste ne s'attache pas à décrire les personnages mais "focus on the mood of the people's lives as an invisible system" [se concentre sur le cadre invisible qu'est l'ambiance de la vie des gens].[69] La vidéo ne présente rien de plus palpitant qu'une succession de scènes de leur vie quotidienne qui dit la monotonie de leurs existences. Des moments « insensés » empreints de maladresse, à l'image de ce que l'on imagine être leurs vies, et que l'historienne de l'art Katie Hill décrit comme "a series of moving tableaux depicting urban life in all its absurdity and disconnectedness" [une série de tableaux animés qui dépeignent la vie urbaine dans ce qu'elle peut avoir d'absurde et de déconnecté].[70]

Ces scènes alternent entre comique et pathétique. On ne peut s'empêcher de sourire en voyant le vieil homme se débattre contre les fantaisies architecturales dans la cour de la résidence et tenter, désespérément, d'emprunter un passage pavé de pierres entre lesquelles les pieds de son déambulateur ne cessent de s'accrocher. Il finit la traversée les pieds dans l'eau, observant le contenu de son sac de provisions flotter à la surface (illustration 175). Le personnage de la femme de ménage est également particulièrement divertissant. On la découvre tout d'abord en train de serpiller le couloir d'un étage de l'immeuble. Loin d'être

[68] Rachel Mardsen, "Cao Fei: An introduction", in *Cao Fei*, Center for Chinese Contemporary Art, 2013.
[69] Gavin Wade, "The making of a modernity—Cao Fei interviewed by Gavin Wade", *Kaleidoscope*, Issue 19, 2013.
[70] Katie Hill, "Notes: On Haze and Fog", in *Cao Fei*, Center for Chinese Contemporary Art, 2013.

captivée par cette tâche, elle se divertit en essayant une paire d'escarpins que l'une des résidentes a laissée sur son palier. Lorsque la dame en question sort de son appartement – mais ne semble pas remarquer la tenue particulière de la femme de ménage – cette dernière est prise de remords et remet les chaussures à leur place. Elle finit son ménage mais, s'apprêtant à partir, revient sur ses pas, se saisit de la paire de chaussures et s'en va avec. Lorsqu'on la revoit plus tard, elle est toujours en train de passer la serpillère, cette fois en se faufilant entre quatre femmes qui suivent un cours de yoga. La scène suivante la montre dans un garage souterrain tentant de reproduire les poses qu'elle a observées pendant le cours tout en portant la paire d'escarpins subtilisée. Ce type de scènes candides fait sourire, de même que lorsqu'on la voit nettoyer maladroitement la colonne sculptée d'une fontaine à la serpillère ou lorsque le vieil homme arrose une plante d'intérieur avec sa propre urine et casse par inadvertance un œuf, qu'il croyait dur, sur sa table à manger (illustration 176). Pourtant, l'accumulation de ces moments, qui traduisent la malhabileté ou l'étourderie des personnages, finit par laisser un goût amer. Ce sentiment de malaise s'accentue à la vision d'autres de leurs mésaventures qui poussent si loin l'ironie qu'elles frôlent un pathétique triste. Si la lassitude des personnages se traduit la plupart du temps par leur mutisme, les seuls sons qu'ils émettent sont des cris de détresse ou de désespoir. Le premier est poussé par la femme enceinte alors installée dans son salon, la tête renversée en arrière sur le dos de sa chaise. Sans prévenir et sans que l'on sache exactement pourquoi, elle pousse un hurlement déchirant qui exprime la profondeur de son accablement. Concentré sur sa balle de golf, son mari, qui s'entraine à quelques mètres d'elle, ne lève pas les yeux. Au même moment, un laveur de vitre apparaît derrière la baie vitrée (illustration 177). Témoin involontaire de cette scène étrange, il continue à astiquer les fenêtres sans sourciller. Plus tard c'est un autre personnage qui apparaît en détresse. Le groupe d'agents immobiliers est rassemblé sur un terrain vague, arasé par la chaleur d'une journée d'été dans la capitale. Ils agitent leurs panneaux publicitaires sans grande conviction lorsqu'une voiture percute un homme qui roulait à vélo quelques mètres plus loin. Un petit attroupement se forme rapidement autour du cycliste blessé. À travers ce groupe de badauds curieux, on aperçoit l'automobiliste rouer de coups le cycliste pourtant déjà à terre (illustration 178). Comme on pouvait s'y attendre, personne ne s'interpose ni ne vient à son secours. Lorsque le passage à tabac prend fin, le groupe se disperse et le cycliste blessé s'éloigne et traverse lentement l'image. Cette scène rend explicite la distance qui règne entre les personnages qui ne ressentent que de

l'indifférence les uns envers les autres, une forme de déconnexion qui s'observe entre chacuns et à tous les niveaux et qui confirme l'analyse de Marc Augé selon laquelle l'hypermodernité "impose […] aux consciences individuelles des expériences et des épreuves très nouvelles de solitude".[71]

L'œuvre est ponctuée de cris et de chants entonnés par des personnages marginaux, sans abris ou ivrognes, dont les voix se perdent dans la ville sans que personne ne les écoute. Au sein du voisinage, lorsque le livreur fait tomber une pastèque qui se répand sur le sol d'un couloir de l'immeuble, c'est sans aucune considération pour les femmes de ménage – que l'on voit éponger le jus du fruit quelques minutes plus tard – qu'il s'en va en laissant derrière lui les morceaux de pastèque. On observe une distance similaire à l'intérieur même du cercle familial. Le mari de la femme enceinte se réfugie dans la salle de bain de leur appartement pour jouer à Plant Vs Zombies sur son téléphone portable, laissant couler l'eau d'un robinet pour dissimuler cette activité secrète. Leur situation rappelle celle des couples dépeints dans les tableaux d'Edward Hopper et que Didier Ottinger qualifie d'« incommunicabilité conjugale ».

> Découverts dans l'intimité de leur appartement, un homme et une femme se détournent l'un de l'autre. Lui s'abîme dans la lecture de son journal, pendant qu'elle, à l'autre bout de la pièce, effleure une touche d'un piano.[72]

Même s'ils sont réunis dans le même appartement, dans la même pièce, la distance qui sépare le golfeur et la femme enceinte est palpable. Allongés l'un à côté de l'autre dans le lit conjugal, chacun absorbé par un écran, ils ne se regardent pas et ne se touchent pas. En observant cette scène, on repense également à l'attitude de Zhu Zi, le personnage principal de *An Estranged Paradise*, éternellement indifférent aux femmes qui l'entourent. Ce désintérêt global est contagieux, une forme d'ennui profond qui fait qu'un homme regarde une émission de téléréalité alors que la jeune escorte qu'il a fait venir chez lui se déhanche dans une tenue provoquante de policière. Elle-même n'est pas immunisée contre cette affliction, et fouette un autre de ses clients sans conviction tout en restant absorbée par l'écran de son téléphone (illustration 179). La scène qui marque l'apogée de cette anesthésie collective montre la

[71] Marc Augé, *Non-lieux — Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p.117.
[72] Didier Ottinger, *Hopper – Ombre et lumière du mythe américain*, p.72.

femme enceinte en train de couper des carottes. Perdues dans ses pensées, elle se coupe malencontreusement un doigt. Cette fois, aucun cri ne sort de sa bouche et elle n'a pas de réaction plus forte que celle de baisser lentement des yeux interloqués pour regarder sa robe maculée de sang.

En 1844, Gustave Flaubert interroge son ami Louis de Cormenin dans une lettre qui lui est adressée : « Connaissez-vous l'ennui ? » lui demande-t-il. « Non pas cet ennui commun, banal, qui provient de la fainéantise ou de la maladie, mais cet ennui moderne qui ronge l'homme dans ses entrailles, et d'un être intelligent fait une ombre qui marche, un fantôme qui pense ? »[73] Le mal qu'il décrit est aussi celui qui a fait écrire à Émile Zola que « Nous sommes malades, cela est bien certain, malades de progrès. Il y a hypertrophie du cerveau, les nerfs se développent au détriment des muscles. » [74] Associé à la vie moderne, l'ennui nait à la fin du 19e siècle au moment où la révolution industrielle bouleverse l'ordre de la vie économique, politique et sociale. Charles Baudelaire, lui-même rongé par ce mal qui prend sous sa plume le nom de *spleen*, est certainement l'artiste qui a le mieux su mettre en mots l'ennui moderne dont l'incarnation n'a jamais été aussi profonde que dans ses poèmes.

> […] Dans la ménagerie infâme de nos vices,
>
> Il en est un plus laid, plus méchant, plus immonde !
> Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris,
> Il ferait volontiers de la terre un débris
> Et dans un bâillement avalerait le monde ;
>
> C'est l'Ennui – l'œil chargé d'un pleur involontaire,
> Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
> Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,
> – Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frère ![75]

La souffrance, le mal de l'âme qu'il décrit est un « monstre délicat » aussi dangereux que fascinant. Dans ses vers, ce mal de vivre, qu'il cultive et craint tout autant, est sublimé.

À l'orée du 20e siècle, le sociologue Georg Simmel fait, le premier, le lien entre l'ennui et la modernité.

---

[73] Gustave Flaubert, « Lettre à Louis de Cormenin, 7 juin 1944 », *Correspondances*, t. 1, Paris, Gallimard, 1973, p.151.
[74] Émile Zola, *Mes haines*, Paris, Flammarion, 2012 (1866), p.110.
[75] Charles Baudelaire, « Au lecteur », *Les Fleurs du mal*, Paris, Larousse, 2007 (1957), p.24.

> Les problèmes les plus profonds de la vie moderne prennent leur source dans la prétention de l'individu à affirmer l'autonomie et la spécificité de son existence face aux excès de pouvoir de la société, de l'héritage historique, de la culture et de la technique venue de l'extérieur de la vie – figure ultime du combat contre la nature que l'homme primitif doit mener pour son existence physique.[76]

Dans l'essai *Les Grandes villes et l'esprit* (1903), il démontre que l'expérience de l'ennui – qui est à considérer comme un phénomène collectif et non comme un état d'esprit subjectif et individuel – est un symptôme qui découle de la modernité. Son développement le conduit à s'intéresser au phénomène de l'ennui au sein des grandes villes.

> De même qu'une vie de jouissance sans mesure rend blasé parce qu'elle excite les nerfs jusqu'aux réactions les plus fortes, si longtemps que finalement ils n'ont plus aucune réaction, chez [les citadins] les impressions, les plus anodines comprises, provoquent des réponses si violentes par leurs changements rapides et contradictoires, les bousculent si brutalement qu'ils donnent leur dernière réserve de forces et que, restant dans le même milieu, ils n'ont pas le temps d'en rassembler une nouvelle. L'incapacité qui en résulte, de réagir aux nouvelles stimulations avec l'énergie qui leur est appropriée, est justement ce caractère blasé que montre déjà tout enfant de la grande ville en comparaison des enfants de milieux plus tranquilles et moins changeants.[77]

« Il n'y a peut-être pas de phénomène de l'âme qui soit plus incontestablement réservé à la grande ville que le caractère blasé » constate-t-il encore.[78]

Dans *Haze and Fog*, l'ennui n'est pas sublimé – comme il a pu l'être entre les mains des poètes et écrivains modernes – mais présenté sous une forme brute et violente. En revanche, le lien que fait Georg Simmel entre cette maladie moderne et le contexte urbain n'est pas absent de l'œuvre. La résidence constitue une sorte d'îlot au cœur de la ville dont la structure fermée se répète dans celles des appartements qu'habitent les résidents. On la retrouve également à une autre échelle, dans la vidéo même et les cadrages choisis par l'artiste qui ne montrent que des vues partielles, des bribes isolées d'un ensemble qu'il est finalement difficile de concevoir. La première scène du film représente bien cette isolation. Une jeune femme installée sur son balcon mange une pastèque à la cuillère (illustration 180). La caméra est positionnée à sa gauche, légèrement derrière elle, ce qui permet d'ouvrir la vue sur la ville tout en conservant une partie du cadre du balcon dans le champ de la caméra. Depuis l'étage

[76] Georg Simmel, *Les Grandes villes et l'esprit* suivi de *Sociologie des sens*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2013 (1989), p.23.
[77] Georg Simmel, « Les Grandes villes et l'esprit », p.29.
[78] Georg Simmel, « Les Grandes villes et l'esprit », p.29.

élevé de l'appartement, les immeubles enrobés du *fog* pékinois découpent l'horizon dans des nuances de blanc et de gris qui rappellent étrangement celles de photographies de Yang Yongliang. Même lorsqu'elle ouvre sur l'extérieur, la vidéo reste campée à l'intérieur et maintient la présence inquiétante de la ville à distance. On la découvre soit dans depuis des points élevés qui montrent l'étendue sans limite d'une urbanisation froide et inanimée, soit à travers des vues en contre-plongée depuis lesquelles les immeubles apparaissent comme des masses grises aussi menaçantes qu'imposantes.

À l'intérieur de leur univers clos, les personnages « blasés » font du surplace, ils tournent en rond comme des poissons dans un bocal (illustrations 181 et 182). Ils attentent, en fumant une cigarette, en mangeant des graines de tournesol ou en faisant une réussite avec un jeu de cartes. Rongé par l'ennui, l'un des agents immobiliers tente de faire s'envoler un avion de papier qui s'écrase sitôt qu'il est lâché dans les airs. D'autres finissent par investir une aire de jeux pour enfants et se laissent bercer sur des balançoires. Prise dans un quotidien insensé et rythmé par un ennui maladif, l'œuvre entière se transforme en un gigantesque lieu d'attente. Dans cet intermède, les moments de danses qui rythment la vidéo n'ont pour effet que d'accentuer encore la suspension générale. Les notes de tango, que l'on entend d'abord comme une rumeur diffuse, envahissent peu à peu le premier plan sonore. Le professeur d'études cinématographiques Chris Berry voit dans ces moments de danse une manière de réenchanter la ville et d'aider les citadins chinois à "find the magic in their metropolises through their participation in and witnessing of art" [trouver la magie dans leurs métropoles à travers leur participation et leur observation artistiques].[79] Si nous le rejoignons sur l'irréalité volontaire qu'il décèle dans ces scènes – cet éloignement de la réalité sera d'ailleurs le sujet du dernier chapitre de cette recherche – il nous semble au contraire que le rythme à trois temps de ce tango argentin souligne la difficulté à avancer des personnages. Il emporte la femme enceinte que l'on voit danser avec un chariot entre deux gondoles d'un supermarché complètement désert. Se saisissant d'une boite de conserve dorée elle la replace comme une offrande sur l'autel d'un rayonnage, emblème s'il en est, de l'hypermodernité et de sa frénésie consumériste (illustration 183). Ce tango entraine également le vieil homme qui entame un pas de deux avec une robe, que l'on devine être celle de son épouse défunte. Alors qu'il fait

[79] Chris Berry, "Images of urban China in Cao Fei's 'magical metropolises'", *China Information*, Vol.29(2), 2015.

glisser le tissu du vêtement sur son visage, la solitude qui l'enferme est d'autant plus manifeste.

Suivant la même direction que celle que nous avons observée dans *New Women II*, l'atmosphère de l'œuvre finit par se désagréger de l'intérieur. La fin de la vidéo est subitement envahie par une horde de zombies affamés qui menace de dévorer les habitants de la résidence. Rachel Mardsen le rappelle, le concept du zombie, du mort-vivant n'existe pas dans la mythologie chinoise.[80] Cao Fei explique d'ailleurs que ces personnages sont directement inspirés de la série *The Walking Dead*.

> They can be impervious, shut-off impressions of a city in disarray, alienated from its own internal workings, or they can be slices of socio-political critique, vessels of metaphorical significance that say something about the experience of living in a modern city today. The beauty of Cao Fei's film is that it is not truly wedded to either idea.[81]

> Ils peuvent être vus comme des manifestations insensibles et éteintes d'une ville en perdition et étrangère à ses propres fonctionnements internes ou bien comme faisant partie d'une critique socio-politique, porteurs d'une signification métaphorique qui dit quelque chose de l'expérience de la vie citadine moderne aujourd'hui. La beauté du film de Cao Fei est de ne pas trancher pour l'une ou pour l'autre de ces idées.

À cette analyse, on pourrait ajouter que cette mutation soudaine peut également être envisagée comme la conclusion « insensée » d'un film qui l'était déjà à bien des égards.[82]

> It of course says many things (about social apathy, about the futility of life) […] In this tragi-comic scenario, zombies are frightful, distorted versions of who we already are.[83]

> Cela dit bien entendu beaucoup (de l'apathie sociale ou de la futilité de la vie) […] Dans ce scénario tragi-comique, les zombies sont d'effrayantes déformations de ce que nous sommes déjà.

On reconnaît en effet dans leur état second cette apathie généralisée, celle que nous avions identifiée dans le personnage de Zhu Zi, et que l'on sent également avoir gagné les *New*

[80] Rachel Mardsen, "Cao Fei: An introduction", 2013.
[81] Xavier Aldana Reyes, "Disconnection, apathy and chopped fingers: On Cao Fei's metropolitan zombies", in *Cao Fei*, Center for Chinese Contemporary Art, 2013.
[82] C'est toujours dans le sens que lui a donné Fresnault-Deruelle que nous utilisons ici ce terme qui est à comprendre comme « privés de direction ».
[83] Xavier Aldana Reyes, "Disconnection, apathy and chopped fingers: On Cao Fei's metropolitan zombies", 2013.

Women. Un rapprochement peut aussi être fait avec la manière de filmer de Yang Fudong qui a été qualifiée de somnambule. Entre la veille et l'éveil, ou entre la vie et la mort, l'ensemble de ces situations intermédiaires rappelle celles que l'on rencontre au cours de l'étape de liminalité des rituels. À ce moment :

> the neophytes are neither living nor dead from one aspect, and both living and dead from another. Their condition is one of ambiguity and paradox, confusion of all the customary categories.[84]
>
> Les néophytes ne sont ni vivants ni morts selon un point de vue, et à la fois vivants et morts selon un autre. Leur condition est ambiguïté et paradoxe, confusion de toutes les catégories ordinaires.

C'est précisément ce qui intéresse Cao Fei qui dit des zombies : "They are between death and life. I am interested in this paradox" [Ils sont entre la mort et la vie. Je suis intéressée par ce paradoxe].[85] Cette position intermédiaire peut prendre une tournure permanente et peu souhaitable décrite par van Gennep :

> […] les individus qui n'ont pas exécuté les rites funéraires, de même que les enfants non baptisés, ou non dénommés, ou non-initiés, sont destinés à une existence lamentable, sans pouvoir jamais pénétrer dans le monde des morts, ni s'agréger à la société qui s'y est constituée. Ce sont les morts les plus dangereux ; ils voudraient se réagréger au monde des vivants, et ne le pouvant se conduisent à son égard comme des étrangers hostiles.[86]

Ils sont en fait condamnés à errer dans les limbes, à demeurer perpétuellement entre deux mondes, dans une marge éternelle. Cao Fei considère l'invasion de *Haze and Fog* par ces morts-vivants comme "a virus, an invisible sign of something that could transform society" [un virus, le signe invisible de quelque chose qui pourrait transformer la société].[87] Ce virus, qui contamine peu à peu les personnages, peut être interprété comme un symbole de la situation de liminalité permanente dans laquelle est enfermée l'œuvre.

L'une des dernières scènes de la vidéo montre un terrain vague recouvert d'herbes hautes et dans lequel se dressent encore quelques structures architecturales (illustration 184). Au milieu de l'herbe, on découvre certains des personnages dont nous avons observé le morne quotidien : la femme enceinte fume une cigarette en passant la main sur son ventre rebondi,

[84] Turner, *The Forest of Symbols*, p.97.
[85] Gavin Wade, "The making of a modernity—Cao Fei interviewed by Gavin Wade", 2013.
[86] Arnold Van Gennep, *Les Rites de passage*, p.226.
[87] Gavin Wade, "The making of a modernity—Cao Fei interviewed by Gavin Wade", 2013.

le livreur tente de faire rentrer le cadavre d'une jeune fille dans un de ses cartons, l'agent de surveillance chasse un insecte à coups de matraque, tandis que l'une des zombies en uniforme d'écolière déguste un morceau d'avant-bras. Chacun vaque à ses occupations sans être conscient de la présence des autres ou de l'incongruité de la situation. L'organisation et le décor de cette scène ne sont pas sans rappeler *Seven Fairies* 《七仙女》 (2013), une toile du duo Tamen peinte la même année que celle où Cao Fei a réalisé son film (illustration 185). D'une manière très similaire, huit personnages ont été disposés par les artistes dans une prairie traversée par une rivière. Une jeune fille vêtue d'une longue robe monte un cheval, au loin une fillette tient un ballon rouge par une ficelle, une autre se tient debout dans le cours d'eau, deux sont allongées dans l'herbe et, de l'autre côté de la rive, un homme nu regarde au loin les mains croisées dans le dos. Complètement absorbés en eux-mêmes, étanches au monde extérieur, tous ont la même attitude, celle que l'on retrouve sans cesse dans les tableaux des deux artistes et qui rappelle les personnages des tableaux de Hopper que nous évoquions précédemment. Immobilisés, enfermés dans l'intermède de l'œuvre, les personnages de Tamen sont extraits au temps et au monde. L'impression est la plus forte dans deux autres de leurs tableaux. *Frozen Water* 《冰水》 (2014), dont le titre traduit l'immobilisme, dépeint un paysage gelé à tous les niveaux. Cette fois, la moitié de la surface de la toile est occupée par une eau dormante et visiblement glaciale. L'impression est confirmée par la présence d'un iceberg qui flotte au cœur du tableau. Entourés de quelques pingouins, trois personnages occupent la peinture : un homme plongé dans la lecture de son livre, une jeune courtisane un éventail à la main et un deuxième homme en smoking, perché sur un morceau de glace. Sous l'effet de la fraicheur ambiante, tous ont perdu leurs couleurs et, tant leur peau que leurs vêtements affichent des nuances de gris bleuté. Dans cette œuvre sur laquelle le temps n'a plus d'emprise, ils sont définitivement frigorifiés. *The Girl and the Island* 《女孩与岛》 (2012) concentre finalement de nombreux points d'analyse que nous avons soulevés jusqu'ici (illustration 187). L'espace de cette toile est partagé en deux, coupé par l'horizon qui trace une ligne séparant le bleu du ciel de celui de la mer. Entre les deux, flotte également un iceberg. On retrouve ici, aussi bien la sensation de flottement, que l'ambivalence entre l'immensité de l'océan et la surface restreinte de ce bout de banquise. Assise sur le morceau de glace, une écolière en uniforme nous tourne le dos. Comme mise sous vitrine elle nous est à la fois proche et inaccessible. Le regard tourné vers un horizon lointain et indéfini, elle est prisonnière de l'iceberg à la dérive comme de la surface de l'œuvre.

De manière générale, que l'on envisage les œuvres comme des sections de rouleaux peints extraites à une continuité et se répétant inlassablement, ou comme des espaces d'attente, l'impression d'entre-deux, d'apesanteur d'une situation de liminalité qui dure est omniprésente dans ces créations suspendues.

b. Les atmosphères brumeuses de Yang Yongliang et de Chen Wei : un « silence éternel »

Dans d'autres œuvres, il règne une ambiance brumeuse, un brouillard presque opaque qui les enrobe d'un silence cotonneux et les extrait au monde extérieur. Yang Yongliang est connu pour ses immenses paysages qui s'étendent à l'horizontale ou à la verticale à la manière de rouleaux peints. Rappelant l'esthétique des peintures de *shanshui,* ses œuvres sont formées d'un ensemble de photographies prises dans des environnements urbains, que l'artiste travaille en couches, puis retouche numériquement afin de lui donner l'apparence des montagnes séculaires que peignaient les artistes du 12e siècle. Il sculpte des panoramas naturels qui se dissolvent peu à peu dans des architectures de béton, d'asphalte et de métal. En fonction du point de vue depuis lequel on les regarde, ces œuvres oscillent entre peinture et photographie, entre des *shanshui* et des prises de vues témoignant de la croissance urbaine chinoise.[88] Alors, les descriptions et commentaires sur la pratique de Yang s'arrêtent presque systématiquement sur deux aspects de son travail. D'une part sur ce qui est perçu comme une dualité entre la nature et la ville – l'urbanisation comme menace pour l'environnement –, et d'autre part sur la proximité que ses œuvres entretiennent avec la peinture de *shanshui*, qui est régulièrement interprétée comme une mise en garde de l'artiste face au danger que représente la modernité pour les valeurs incarnées par ce mode représentation traditionnel.[89]

[88] Cette ambivalence est ancrée dans le parcours de l'artiste. Né à Jiading, à la périphérie de Shanghai, Yang a d'abord étudié la peinture et la calligraphie traditionnelles chinoises avant de suivre un cursus de design et décoration puis de communication visuelle à l''institut des Beaux-Arts de Shanghai.

[89] Voir par exemple Metmuseum.com, "Phantom Landscape III, 2007", https://www.metmuseum.org/art/collection/search/77040#:~:text=Phantom%20Landscapes%20III%202007&text=Yang%20Yongliang%20created%20the%20exquisite,ink%20washes%20evoke%20visual%20poetry, consulté le 17 mai 2022.
Ni Weihua 倪衛華, "Reconstructing Images: Critique on Reality Beyond Historical Dimension—Interpretation of Yang Yongliang's Photographic Art", in Bryan Collie, Louise Joel, Mikala Tai (eds), *Yang Yongliang*, Melbourne, Melbourne International Fine Arts, 2010.

L'une des productions les plus parlantes de ce point de vue est intitulée *Vanishing Landscape*. Beaucoup moins connue que les autres réalisations de l'artiste, elle figure tout de même sur son site internet. Pour réaliser cette œuvre, Yang s'est éloigné de ses outils habituels et s'est essayé à la peinture. Le motif reste le même, mais le paysage est peint avec un mélange de peinture et de ciment. Le message est clair, et le titre parle de lui-même, le paysage, réel ou figuré, disparaît sous les couches de ciment.

Animé par l'ambition de créer de nouvelles formes d'art contemporain, Yang a entamé son travail sur le paysage avec la série des *Phantom Landscape* 《蜃市山水》 (2006-2007). Son objectif est rapidement atteint, ses œuvres inédites développent une esthétique qui interpelle immédiatement le regard et séduit, en Chine comme en occident. Alors qu'il réalise les premières pièces de cette série, la mutation urbaine est déjà bien engagée en Chine. Ce qui avait commencé pour l'artiste comme une promenade dans la ville devient rapidement un moyen de capturer et d'archiver les changements qui l'animent alors.[90] Yang le dit lui-même, il entretient une relation particulière avec la ville, qui est tout à la fois son environnement le plus immédiat, un terrain d'exploration et une source d'inquiétude.

> I love the familiarity of the city, more so to hate it growing too fast and invading everything around at an unexpected speed. […] Ancient Chinese expressed their appreciation of nature and feeling for it by painting the Landscape. In contrast, I make my Landscape to criticise the realities before my eyes.[91]
>
> Si j'aime la ville pour son côté familier, je déteste d'autant plus la rapidité stupéfiante à laquelle elle croit et englobe l'environnement. […] Les anciens exprimaient leur appréciation et leurs sentiments envers la nature à travers des peintures de paysages. Pour ma part, mon propre paysage sert à critiquer la réalité telle que je la vois.

Cette ville, les critiques, journalistes et historiens de l'art la décrivent comme dévorante, celle qui fait disparaître les paysages et engloutit en même temps la mémoire qu'ils portent. Ils soutiennent que, dans le travail de Yang Yongliang, la ville hypermoderne, son béton et son acier prennent le pas sur les montagnes et les eaux, mais également sur le pinceau et l'encre. Ils rapprochent alors bien naturellement les brumes – omniprésentes dans les œuvres de

[90] Une part de son inspiration lui vient aussi certainement de l'engouement pour la photographie documentaire qui s'était développé quelques années auparavant et qui a amené de nombreux photographes à s'intéresser aux environnements urbains. Nous pouvons entre autres citer Mo Yi 莫毅 (*1958) ou Zhang Haier 张海儿 (*1949).
[91] Jan Stuart, "Yang Yongliang's visionary Landscapes"in Zhou Minhao (ed.) *YangYongliang Artificial Wonderlands*, Beijing, Gallerie Paris-Beijing, 2013, p.9.

l'artiste – des nuages de pollution, des vapeurs toxiques, dont la présence est une preuve supplémentaire de la détresse des paysages. Yang abonde lui-même dans ce sens, soulignant régulièrement un discours critique sur la réalité dont il est le témoin.[92] L'engagement que l'on lit facilement dans ses œuvres – qu'il s'agisse de la nostalgie pour une forme traditionnelle d'art ou d'un discours à la portée écologiste – reste parmi les éléments qui ont participé au succès commercial et institutionnel connu par son travail. En cela son travail n'échappe pas à la tendance repérée dans les production cinématographiques chinoises par Corrado Neri, qui remarque que "[a]n eco-awareness is de rigueur for contemporary artists: omnipresent in cultural products, advertising and television" [une conscience écologique est de rigueur pour les artistes contemporains : omniprésente dans les produits culturels, la publicité et la télévision] et en souligne la superficialité.[93] Nous proposons alors de nous éloigner de cette lecture et de nous intéresser à l'atmosphère particulière qui enrobe ces oeuvres, de s'immerger dans la brume.

L'histoire de l'art chinois est familière des paysages embrumés. Les nuages, les brumes, les vapeurs et les fumées jouent un rôle essentiel dans la peinture de paysage, tout particulièrement dans les styles qui apparaissent entre les dynasties des Song du Nord 北宋 (960-1127) et du Sud 南宋 (1127-1279). Considérée comme celle du grand âge de la peinture de *shanshui*, cette époque est la première à développer l'art du paysage avec autant de finesse et de nuances. Comme son nom l'indique, le *shanshui* 山水 entremêle les montagnes (*shan* 山) et les eaux (*shui* 水), cherchant à atteindre un point d'équilibre, symbole de l'harmonie qui règne entre l'ensemble des éléments terrestres et cosmiques. La peinture traduit un lien spirituel, issu de la pensée taoïste, qui unit l'homme – minuscule composant d'un grand ensemble – à la nature. Elle doit rendre manifeste l'immensité de l'univers, le souffle qui l'anime ainsi que le lien qui relie entre eux tous les éléments qui le composent. Sur la soie ou sur le papier de riz, les artistes ouvrent de vastes panoramas qu'ils tracent dans une déclinaison de traits de pinceaux plus ou moins vifs et plus ou moins fondus sur le support, mais toujours dans des nuances monochromes de noir et de gris. Ces paysages

[92] Voir par exemple R.A. Suri, "Yang Yongliang: Field of Impermanence" Bryan Collie, Louise Joel, Mikala Tai (eds), *Yang Yongliang*, Melbourne, Melbourne International Fine Arts, 2010.
Yang a été nommé en 2015 pour le prix Pictet, qui récompense la photographie engagée pour l'environnement et le développement durable. Il a obtenu le prix en 2019.

[93] Corrado Neri, "China has a natural environment, too! Consumerist and ideological eco-imaginaries in the cinema of Feng Xiaogang", *Interactions, Association for Computing Machinery*, 2013, pp.91-107.

atmosphériques émergent du vide et déploient de multiples points de vue, mêlant des sommets élevés et nimbés de nuages qui en font disparaître les contours, des étendues noyées dans la brume ou des nuées évanescentes qui laissent transparaître des abysses profonds. L'équilibre entre montagnes et eaux est l'incarnation de l'harmonie du monde. Dans cet équilibre, les nuages, les vapeurs, les brumes et les fumées jouent un rôle important. Dans un article consacré à ce sujet, Pierre Ryckmans rappelle qu'étant à la frontière entre l'air et l'eau, « ils assument partiellement – et parfois complètement – le rôle de "l'eau" dans la dialectique structurelle de "la montagne et l'eau" ».[94] Ils sont une composante essentielle du paysage, porteurs de l'idée de mouvement, du *qi* 气, ce souffle qui anime toute chose. Dès les origines de la peinture chinoise, les nuages, les brumes et les vapeurs sont associés à des valeurs positives. Yolaine Escande explique par exemple que les nuages représentés sur les objets qui accompagnaient le défunt dans sa chambre mortuaire devaient faciliter son accès à l'immortalité. « Une fois peint, il [le nuage] n'est ni ornemental, ni la simple représentation d'un élément atmosphérique. Il incarne le mouvement de la vie. »[95] Elle écrit encore que, dans une peinture, les nuages, qui s'étirent sur le papier, permettent d'accompagner la circulation du regard du spectateur dans les différentes parties du paysage représenté. Ils sont associés au cours de la vie, au mouvement. « N'ayant pas de forme fixe, […] ils incarnent particulièrement bien les mutations à l'œuvre dans l'univers en mouvement perpétuel » écrit encore Pierre Rickmans.[96] Cette conception n'est finalement pas si éloignée de celle que développe Gaston Bachelard dans un chapitre de *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination et sur le mouvement* consacré au nuage.

> On pourrait dire que la contemplation des nuages nous met devant un monde où il y a autant de formes que de mouvements ; les mouvements y donnent des formes, les formes sont en mouvement, et le mouvement toujours les déforment. C'est un univers de formes en continuelle transformation.[97]

[94] Pierre Rickmans, « Les propos sur la peinture de Shitao – Traduction et commentaire », in *Arts asiatiques*, tome 14, 1966. pp. 79-150, www.persee.fr/doc/arasi_0004-3958_1966_num_14_1_959, consulté le 6 novembre 2021
[95] Yolaine Escande, « Nuages, brumes et vapeurs : le souffle cosmique dans la peinture et la philosophie chinoises » in Jackie Pigeaud (dir.), *Nues, nuées, nuages*, XIVe entretiens de la Garenne Lemot, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p.215.
[96] Pierre Rickmans, « Les propos sur la peinture de Shitao – Traduction et commentaire », 1966.
[97] Gaston Bachelard, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1990 (1943), p.222.

S'appuyant, comme dans le reste de l'ouvrage, sur des extraits de textes poétiques et littéraires, il fait la démonstration du caractère éminemment mobile et changeant des nuages, qu'il associe au mouvement et à l'entre-deux de la métamorphose.

À l'image des peintures de paysage du 12e siècle, les œuvres de Yang Yongliang sont toutes plongées dans des ambiances brumeuses plus ou moins opaques. Pourtant et bien qu'elles soient, en apparence, proches de la peinture de *shanshui*, le traitement de la brume et des nuages est complètement différent dans les productions de l'artiste et dépasse également une simple représentation de la pollution de l'atmosphère. La série des *Phantom Landscape,* la première série consacrée au paysage, est elle-même partagée en trois séries intermédiaires : *Phantom Landscape I* 《蜃市山水之壹》, *Phantom Landscape II* 《蜃市山水之贰》 et *Phantom Landscape III* 《蜃市山水之叁》. De la première à la troisième, on suit l'évolution de la pratique de l'artiste qui s'est affinée au fil des réalisations. Les premières pièces de la série de *Phantom Landscape I* apparaissent encore maladroites (illustration 188). Les éléments principaux sont déjà là, on discerne aisément les photographies d'immeubles juxtaposées et diluées dans des nuances de gris laissant apparaître les reliefs des monts et les sillons tracés par les cours d'eau. Cependant, le jeu de construction de paysage est manifeste, chaque élément est clairement visible, à l'image d'un jeu de Tetris dont la forme finale rappelle la silhouette d'une montagne. Quelques mois après ces premières œuvres, l'illusion est beaucoup plus convaincante. Avec *Phantom Landscape III*, le parallèle avec les peintures du 12e siècle est évident. Cela est particulièrement saillant dans une suite d'impressions dont le format arrondi et de taille réduite correspond à celui des peintures qui étaient réalisées sur soie et destinées à orner un éventail. La première pièce de cette suite, aujourd'hui conservée au British Museum de Londres, reprend la disposition classique d'un paysage du style de la dynastie des Song du Sud (illustration 189). À l'avant plan, un premier point de vue est repoussé dans le coin inférieur gauche de l'arrondi. Sur cette bande de terre, dont on ne sait pas si elle flotte sur la mer ou sur un nuage, se dressent des pilonnes électriques que l'on distingue très nettement – les mêmes que l'on retrouvera ensuite dans toutes les compositions de l'artiste. À l'arrière-plan, une forme rocheuse disparaît derrière un bandeau de brume qui envahit complètement la partie gauche de la composition, se confondant peu à peu avec le ciel que l'on devine être nuageux. Contrairement aux descriptions que font Yolaine Escande et Pierre Ryckmans des nuages et des brumes dans la peinture chinoise, dans cette

œuvre de Yang Yongliang, ils ne suggèrent guère le dynamisme ou la mise en mouvement, mais participent au contraire à la mise en place d'une atmosphère pesante et alourdie. Il n'existe pas de respiration intérieure dans ce paysage, pas de souffle autre qu'un soupir étouffé par l'accumulation des éléments et par la densité de la brume. Ce climat embrumé est pour grande partie responsable de l'impression d'engourdissement qui domine. Un alanguissement dont on ne connaît pas l'origine et dont on ignore depuis combien de temps il touche les œuvres qui semblent prises dans un lent processus d'érosion. Le petit îlot inférieur, celui que l'on distingue le plus nettement, est un espace désolé. On y discerne les contours de maisons de fortune sur lesquelles ont déjà commencé à se planter des pilonnes électriques écrasants de verticalité. Cela est encore plus manifeste dans la troisième page de cet ensemble d'œuvres rondes (illustration 190). Sur celle-ci, le premier plan est assez net pour que l'on se rende compte de l'état de délabrement de l'architecture qui y est représentée : une ligne de bâtiments partout percés de trous et entourés de piles de gravats. Le paysage laissé à l'abandon est à la limite de la disparition. À nouveau, et peut-être comme un présage, un groupe de pilonnes a déjà commencé à envahir le premier plan. Les nuées enveloppent les œuvres dans un état de suspension qui semble être en contradiction avec le dépérissement progressif qui suit son cours sous les nuages. Cette contradiction apparente, entre la pesanteur de la brume et l'ébullition intérieure, n'est autre que le reflet de l'ambivalence intrinsèque à une situation de liminalité permanente. Alors que tout est pensé pour que leur composition rappelle celles des *shanshui*, l'atmosphère finale de ces œuvres est en tous points différente de celle des rouleaux peints.

Le même phénomène concerne une œuvre cette fois directement inspirée d'un célèbre rouleau suspendu du 11e siècle. *Travelers Amoung Mountains and Streams* 《谿山行旅图》 est une reproduction de l'œuvre de Fan Kuan 范寬 (950-1032), considéré jusqu'aujourd'hui comme l'un des maîtres inégalés de la peinture de paysage (illustration 191). De même que beaucoup d'autres, cette composition a été reproduite maintes et maintes fois par des lettrés en apprentissage. En la reproduisant à son tour, Yang Yongliang se place dans la lignée des dizaines de peintres, apprentis ou plus aguerris, qui ont appris par la reproduction. Parfait exemple de l'esthétique de cette époque, la montagne occupe presque l'ensemble de l'espace, se dresse majestueusement sur toute la longueur de ce rouleau vertical. Le paysage est réparti en trois plans qui font d'abord apparaître une série de

rochers placée devant une étendue de terre sur laquelle on distingue quelques figures humaines et animales. Leur présence n'a vocation qu'à souligner leur petitesse face à la grandeur du paysage naturel qui occupe le dernier plan. On reconnaît une composition similaire dans la version de Yang Yongliang qui observe la même tripartition et a sculpté sa montagne en suivant le tracé de celle de Fan Kuan, respectant jusqu'aux zones d'ombres qui figurent la végétation, les « cheveux » qui coiffent les sommets (illustration 192).[98] Un élément diffère cependant. Dans le montage photographique de Yang, la présence de la brume est beaucoup plus marquée que dans l'œuvre originale de Fan Kuan. S'étalant en un aplat de blanc laiteux, elle a plus de consistance et, alors que le regard devrait se tourner spontanément vers les hauteurs que le peintre invite à parcourir, c'est la viscosité de la brume qui attire immédiatement l'œil. Il se trouve pris au piège dans le bas du tableau, englué dans cette matière stagnante. L'impression est plus prégnante encore avec *Misty City* 《迷失一》 qui fait du brouillard l'élément principal de la composition. Il y est opaque et lourd au point d'appesantir l'ensemble de l'œuvre qui disparaît presque complètement derrière cet épais manteau. La brume étouffante forme une barrière si épaisse qu'elle empêche le regard de pénétrer dans l'œuvre qui est comme enfermée sur elle-même (illustration 193). Loin de former un équilibre harmonieux avec les autres éléments qui composent ce paysage, les nuages semblent avoir été ajoutés à postériori, "the sky is dark and covered with heavy clouds" [Le ciel est sombre et couvert de lourds nuages], explique l'artiste.[99] La peinture, qui était, dans la tradition chinoise, un espace de déplacement, de méditation pour l'esprit, devient le lieu de la stagnation.

La brume est omniprésente dans les œuvres de Yang Yongliang et les plonge dans une atmosphère suspendue, comme entre ciel et terre (illustrations 194 et 195). Le ciel bas et lourd se mêle aux vapeurs terrestres si bien que l'on ne sait plus exactement où trouver l'horizon ni où mettre le pied sur la terre ferme. D'une œuvre à l'autre on retrouve toujours la même brume qui étouffe, ce brouillard qui confine, au point d'avoir l'impression de voir toujours le même univers décliné de diverses manières, d'être finalement enfermé sous le

[98] Sur les « cheveux » de végétation voir Pierre Ryckmans, *Traduction et commentaires de Shitao – Les propos sur la peinture du moine citrouille-amère*, Paris, Plon, 2007.
[99] Magda Danysz, "Yang Yongliang and the Merzbau aesthetics", in *Yang Yongliang*, Shanghai, Magda Danysz, 2011, p.13.

brouillard. Tout comme Allie Mickle, qui "affirme que ces paysages uncannily mirror the tranquility and contemplative sensibility of these paintings" [reflètent étrangement la tranquillité et la sensibilité contemplative de ces peintures], on pourrait vouloir associer cette impression de suspension à l'atemporalité caractéristique des peintures de *shanshui*.[100] On pourrait également les rapprocher de l'idée de montagne éternelle, que l'on reconnaît à son "particular iconography of mountain peaks, the fundamental role of clouds and mist, a heightened feeling of mystery and a sense of infinity generated by a mountain represented as both macrocosm and microcosm" [iconographie particulière de pics montagneux, le rôle fondamental des nuages et de la brume, un sentiment accru de mystère et une sensation d'infini due à la représentation de la montagne comme macrocosme et microcosme].[101] Parmi les œuvres de Yang Yongliang, cet héritage est le plus perceptible dans les *Phantom Landscape II*, dont les monts dentés correspondent à l'image stylisée de la montagne qui a donné naissance au caractère *shan*. Pourtant, voici ce que dit Yang Yongliang à propos de cette notion d'éternité qui constitue d'après lui un point important de divergence entre l'art classique occidental et l'art traditionnel chinois.

> The fundamental difference may be based on the Chinese idea that time is eternal, as opposed to the European emphasis on the brevity of a moment. In traditional Chinese paintings the sun is often not depicted, and the origin of the light source remains unclear, leaving the viewer to guess the time of day the painting is depicting. On the other hand, in Western classical paintings, specificity of light (origin, direction, orientation) is very important. I won't let time be recognized in my works. For example, I prefer to shoot photos on a cloudy day, making my work seem to have the feeling of an eternal quiet.[102] (YYL Articles)

> La différence fondamentale est peut-être basée sur l'opposition entre la conception chinoise d'un temps éternel et l'emphase européenne sur la brièveté d'un moment. Dans la peinture traditionnelle chinoise, le soleil est rarement représenté et l'origine de la source lumineuse reste souvent incertaine, laissant le spectateur libre de deviner le moment de la journée qui est dépeint. D'autre part, dans la peinture classique occidentale, la spécification de la lumière (l'origine, la

[100] Allie Mickle, "Yang Yongliang's commentary on humans and nature" in *Power and Beauty is devastating – and hopeful*, Minneapolis Institute of Art, 2018.

[101] Wu Hung explique que cette esthétique du paysage éternel est à relier à une idée de la montagne immortelle qui s'est développée à partir des Zhou de l'est. Il rappelle que le poète Qu Yuan est le premier à avoir fait mention de l'existence d'un tel endroit, censé abriter le secret de la vie éternelle, sans qu'il ne l'ait cependant jamais trouvé. À partir de la dynastie Han, la légende intéresse de plus en plus et les différents empereurs envoient des expéditions à la recherche de ces lieux sacrés. Si elle ne fût jamais découverte, la montagne éternelle devient en tout cas le sujet de représentations picturales.
Wu Hung, *Zooming In — Histories of photography in China*, London, Reaktion Books, 2016, p.161.

[102] Andrew Caruso, "Inside the Design Mind: Yang Yongliang", *Metropolis*, mis en ligne le 11 février 2013, https://metropolismag.com/projects/inside-the-design-mind-yang-yongliang/, consulté le 23 mai 2022.

> direction, l'orientation) est très importante. Je ne souhaite pas identifier la temporalité de mes œuvres. Par exemple, je préfère prendre des photos par temps nuageux, donnant à mon œuvre l'impression d'un silence éternel.

L'impression de « silence éternel » correspond bien à la suspension telle que nous l'avons décrite jusqu'à maintenant. Il ne s'agit pas d'un sentiment d'éternité mais d'un appesantissement du temps, que l'artiste lui-même met en lien avec la présence des nuages.

Ce qualificatif s'applique également à certaines photographies de Chen Wei qui mettent d'autres atmosphères brumeuses en scène. Sur un ciel nocturne et plongé dans le brouillard se détachent les traits de six caractères en néons bleutés. On lit : 未来现代新城 [Future nouvelle ville moderne]. Ces caractères ont donné son titre à l'œuvre : *Future and Modern* (illustration 196). Il s'agit d'une annonce publicitaire, un slogan qui ressemble à ceux qu'affichent les entreprises de développement immobiliers pour annoncer l'ouverture prochaine d'un nouveau quartier, ou d'une résidence flambant neuve. Lorsqu'elles sont placardées sur les murs de la ville, les publicités vantant les mérites de ces projets de développement urbain dessinent leurs projections dans des couleurs vives et exhibent des bâtiments rutilants sur un ciel bleu et sans nuage. Dans la photographie de Chen Wei, le décor est en tout point différent. Au cœur de ce brouillard nocturne, on peine à distinguer la forme précise de l'immeuble sur lequel a été planté le slogan. Un second bâtiment, légèrement en arrière-plan, a presque entièrement disparu dans la brume. Le reste du cliché ne laisse apparaître que le nuage de brouillard bleuté, teinté de la lumière éclatante qui irradie des caractères de néons. Il est impossible d'identifier un immeuble ou une ville en particulier. Cette image pourrait avoir été prise dans n'importe quelle agglomération chinoise. Annonçant une temporalité à la fois futuriste et contemporaine, le slogan ajoute à cette indéfinition et projette le cliché dans un espace-temps tout aussi confus. L'immeuble lui-même est suspendu dans un état intermédiaire. En cours de construction, il n'a pas encore été achevé et demeure certainement inhabité. On imagine que les vitres n'ont pas été placées dans l'encadrement des fenêtres qui ne sont que des trous béants. Sous ce voile brumeux, la photographie donne une allure fantomatique à cet immeuble, la même que celle que décrit Didier Ottinger à propos des infrastructures fondues dans la brume de certains tableaux de Edward Hopper. Il décrit, par exemple, le pont de *Queensborough Bridge*, prouesse d'ingénierie moderne, qui apparait comme un « monstre fantomatique » au-dessus de l'East River, ou encore les

« silhouettes titanesques » des bâtiments industriels que l'on discerne dans des coins de toile. Toujours à propos d'Hopper, il évoque également l'air hagard de certaines constructions, comme échouées dans les œuvres et dotées des attributs psychologiques de l'étrangeté et de la stupéfaction.[103] Une impression similaire se dégage de cette photographie de Chen Wei qui évoque, évidemment, les centaines d'immeubles construits mais finalement laissés inhabités, les quartiers déserts des *ghost cities* que nous avons présentées dans le deuxième chapitre de cette recherche. Parmi ces immeubles fantômes, si certains finissent par être achevés, d'autres ne le seront jamais. Sortes de ruines hypermodernes, ils incarnent également un état suspendu de liminalité permanente. "The contemporaneity of these ruin-related projects should be distinguished from the concept of the present and conceived as an intermediary, transitional stage between past and future" [La contemporanéité de ces projets liés à la ruine doit être distinguée de la notion de présent et conçue comme une étape intermédiaire et transitoire entre le passé et le futur]. [104] On retrouve la même impression dans une photographie de 2013 dont la composition rappelle celle de l'immeuble en construction (illustration 197). Le cliché a également été capturé lors d'une nuit brumeuse, éclairée par une source de lumière qui infuse légèrement la brume. Il ne s'agit pas cette fois de néons, mais d'un lampadaire en forme de globe, diffusant une lumière chaleureuse. Sur le poteau, pas moins de quatre caméras de surveillance épient l'horizon dans toutes les directions. Pourtant, comme l'indique le titre de l'œuvre *Today is unsuitable for shooting*. Le temps est si brumeux que l'on imagine que les images capturées par les caméras sont aussi floues que le temps est brumeux.

La première apparition d'un nuage de fumée dans l'une des photographies de Chen Wei date de 2011. Intitulée *Foggy Afternoon*, la photographie correspond au style du début de carrière de l'artiste (illustration 198). Une composition fermée par des cloisons de murs et de fenêtres qui rapproche l'espace de la photographie de celui d'une scène de théâtre. Si les œuvres de l'artiste sont toutes caractérisées par une esthétique extrêmement travaillée et maîtrisée, la mise en scène est beaucoup plus manifeste dans ses premières réalisations. Ici, la scène est visible au travers de l'encadrement de deux larges fenêtres. À l'intérieur, le

[103] Didier Ottinger, *Hopper : Ombres et lumières du mythe américain*, p.34.
[104] Wu Hung, "A case of being contemporary: conditions, spheres, and narratives of contemporary Chinese art" in Okwui Enwezor, Nancy Condee and Terry Smith (ed.), *Antinomies of Art and Culture*, Duke University, Duke University Press, 2008, p.297.

décor est relativement insipide – des murs beiges et des plantes artificielles – et donne l'impression d'être celui d'une salle d'attente. Une figure masculine est assise sur un banc en bois, l'une de ses mains reposant sur ses genoux tandis que la seconde, proche de son visage, est arrêtée dans un mouvement qui suggère qu'il est en train de fumer. En effet, son visage est complètement masqué par un nuage de fumée qui se diffuse dans la pièce entière. Une pièce close, un lieu d'attente rempli d'une fumée qui laisse penser que ce personnage attend depuis déjà longtemps. Depuis ce premier cliché embrumé, la fumée est devenue l'un des éléments constituants de l'esthétique qu'a développée Chen Wei. La même année, il se lance dans son premier projet artistique de grande envergure. Pour la série *In the Waves*, il s'immerge dans l'univers de la club culture, celui des boites de nuit telles qu'elles sont apparues en Chine dans les années 1980 et se sont développées dans les années 1990 et 2000 (illustration 199). Il s'intéresse alors à la mémoire qu'il a gardée de ces premiers établissements dans ses années de jeunesse. L'artiste explique qu'il s'est appuyé sur ses propres souvenirs ainsi que sur les témoignages de ses amis pour recréer un décor correspondant aux "nightclubs from the old days" [les boites du bon vieux temps].[105] Ce qui a suscité son intérêt spécifique pour ces espaces est leur statut particulier. "Chen's generation treated nightclubs like a sanctuary where they could escape from the complex reality of daily life. For Chen, the dance floor is a 'fictional space' in which time is experienced differently." [La génération de Chen voyait dans les boites de nuit un sanctuaire dans lequel ils pouvaient échapper à la réalité complexe de la vie quotidienne. Pour Chen, le *dance floor*, est un « espace fictionnel » dans lequel l'expérience du temps est ressentie différemment.][106] C'est cette particularité qui a intéressé l'artiste. "The time you spend in a nightclub adds to your life experience in a fictive way, […] it is disconnected from your daily routine" [Le temps que tu passes dans une boite de nuit ajoute une dimension fictive à ton expérience de vie […] il est déconnecté de la routine quotidienne] explique-t-il.[107] L'espace déconnecté de la boite de nuit constitue un univers brumeux, suspendu dans le temps et l'espace. Pour traduire cette

[105] Wu Peiyue, "The Artist Snapping China's Alienated Young Clubbers", *Sixth Tone*, mis en ligne le 24 octobre 2019, https://www.sixthtone.com/news/1004727/the-artist-snapping-chinas-alienated-young-clubbers, consulté le 23 mai 2022.
[106] Wu Peiyue, "The Artist Snapping China's Alienated Young Clubbers", 2019.
[107] Wu Peiyue, "The Artist Snapping China's Alienated Young Clubbers", 2019.

impression, Chen a réuni deux éléments essentiels dans ses photographies : la lumière et la fumée.

> […] the dance floor is really different nowadays from what it used to be. It becomes hard to describe because of the smoke machines and the flashing lights and the large number of mirrored reflections. I believe all of these equivalent spatial designs and setups are intended to allow the space to "disappear," to free customers from architectural constraints and to allow them to navigate their way through the music without a destination... deep into the night or even through till dawn, until they emerge out of the underground onto a damp street, waving to a taxi to bring them back to reality.[108]

> […] le *dance floor* est aujourd'hui très différent de ce qu'il était par le passé. Il devient difficile à décrire avec les machines à fumée, les lumières stroboscopiques et les quantités de reflets de miroir. Il me semble que tous ces éléments d'agencement et de design d'espace doivent faire « disparaître » l'espace, pour libérer les clients des contraintes architecturales et leur permettre de nager dans la musique sans destination… Loin dans la nuit et même jusqu'à l'aube, jusqu'à ce qu'ils émergent à la surface dans une rue trempée, faisant signe aux taxis de les ramener à la réalité.

L'œuvre comprend à la fois le décor créé par Chen Wei et les photographies qu'il y a prises. Celles qui nous intéressent à présent constituent une série mettant en scène des danseurs que l'artiste a recrutés pour ce shooting dont il explique le déroulement :

> There was no music playing: I just asked my dancers to pose as if they were completely intoxicated, totally in the moment. Whenever I noticed someone actually enjoying themselves, I told them to stop and make it look like they were faking it. I asked them to exaggerate their poses, to draw attention to the fact that clubbers are just getting a temporary fix. They use drink and drugs to trick themselves into feeling free[109]

> Il n'y avait pas de musique : j'ai simplement demandé à mes danseurs de poser comme s'ils étaient complètement enivrés, totalement présents dans le moment. Chaque fois que je remarquais quelqu'un qui avait réellement l'air de s'amuser, je lui demandais d'arrêter et de faire semblant. Je leur ai demandé d'exagérer leurs attitudes, de mettre en avant le fait que les *clubbers* ne trouvent qu'une solution temporaire en consommant des boissons et des drogues qui les font se sentir libres.

[108] Chen Wei, "Noon Club", *Flash Art*, mis en ligne le 16 janvier 2017, https://flash---art.com/article/noon-club/, consulté le 23 mai 2022.
[109] Karin Andreason, "Chen Wei's best photograph: a Chinese nightclub fantasy", *The Guardian*, mis en ligne le 30 avril 2014, https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/apr/30/chen-wei-best-photograph-china-nightclub?CMP=gu_com, consulté le 23 mai 2022.

Les photographies qui en résultent sont entièrement plongées dans une atmosphère brumeuse. Extrêmement contrastées, elles font alterner des raies de lumières et des zones d'ombre. La fumée plonge l'espace dans une ambiance cotonneuse, une langueur qui est loin de ce que l'on pourrait attendre de l'univers de la nuit que l'on imagine vibrant d'allégresse, battant au rythme des pulsations de la musique et des pas de danse. À l'inverse, le monde qui est représenté est silencieux et presque à l'arrêt, comme vitrifié. L'artiste a d'abord réalisé des images de groupe. La première de cette série, *In the Waves (Orange)*, montre une douzaine de danseurs se tenant légèrement à l'écart les uns des autres et dansant dans la fumée sous une lumière orangée qui plane au-dessus d'eux (illustration 200). "The reason I use the title In the Waves is that it is a condition or a state. Go swim in the ocean and you will know what it is like to be in the waves. […] You have no control of it. This is like life in China. […] Many things are out of our hands." [La raison pour laquelle j'utilise le titre In the Waves est qu'il s'agit d'une condition ou d'un état. Allez nager dans l'océan et vous saurez ce que c'est que d'être dans les vagues. […] Vous n'en avez aucun contrôle. C'est comme la vie en Chine. […] Il y a beaucoup de choses sur lesquelles nous n'avons pas de prise.][110] Au sein de ce groupe fragmenté, chacun des membres est hypnotisé. "Nightclubs are often like that, space and time becoming a blur under the intoxicating lights. In fact, the lightning is as much a subject as the people." [Les clubs sont souvent comme ça, le temps et l'espace sont floutés par des lumières enivrantes. D'ailleurs, la lumière est un sujet en soi, au même titre que les personnages.][111] Effectivement, les brumes colorées s'épaississent et les raies de lumières se font plus tranchantes au fil des clichés. Proche de l'esthétique du clair-obscur, *In the Waves #4* est transpercée par un rayon violet qui la traverse de part en part (illustration 201). Autour, tout est plongé dans l'obscurité et c'est cette lumière qui révèle la fumée et les corps qui flottent à l'intérieur.

Une deuxième série est plus centrée encore sur la suspension des corps. Intitulée *Float*, elle est constituée d'une suite de portraits coupés au niveau de la taille ; des bustes plongés dans la lumière brumeuse (illustration 202). Sculptés d'ombres et de lumières, ils montrent des figures évanescentes, suspendues dans un moment de danse, à jamais figées dans le cadre de la salle. Les portraits de cette série atteignent leur apogée en 2015. L'artiste réalise alors

[110] Julie Chun, "Mise-en-scène: Cinematheque Chen Wei and Cheng Ran", *Yishu Journal of Chinese Contemporary Art*, Vol. 14 No. 5, 2015.
[111] Karin Andreason, "Chen Wei's best photograph: a Chinese nightclub fantasy", 2014.

un shooting final qu'il intitule *Disco*. Toujours plus travaillée, l'esthétique se précise et des jeux de lumière délicats enrobent les corps des danseurs et caressent leurs formes (illustrations 203 et 204). Petit à petit, le focus se resserre sur des détails, les bras, les mains ou les pieds des danseurs qui finissent également par disparaitre de l'objectif qui ne capture plus que les nuées colorées par les stroboscopes. L'artiste explique :

> For me these enchanted bodies immersed in the smoke and laser beams reflect the current mood in society today – be it cultural, economic or political. No one knows where we are, and in which direction we will be heading tomorrow.[112]
>
> Pour moi, ces corps enchantés, immergés dans la fumée et les faisceaux lasers, sont un reflet du climat sociétal actuel – qu'il soit culturel, économique ou politique. Personne ne sait où nous sommes et quelle direction nous prendrons demain.

Reflets du « climat sociétal actuel » dans lequel on ne sait ni où est ce que l'on est, ni où est ce que l'on va, *Disco #1041*, *Disco #1028* ou *Disco #1009* sont des photographies abstraites, presqu'entièrement plongées dans l'obscurité. Leur surface n'est animée que par quelques volutes de fumée. Elles se dirigent peu à peu vers un minimalisme, une forme de réduction qui fait de la suspension le sujet principal des œuvres (illustration 205).

c. Esthétique de la suspension absolue

En 2019, une performance de Xu Zhen exposée au Museum of Contemporary Art de New York fascine les spectateurs. Tous les week-ends, quatre performers défient les lois de la gravité et se contorsionnent dans un mouvement de chute stoppé juste avant que leur corps ne touche le sol (illustration 206). Comme s'ils venaient de glisser, en appui sur une seule jambe, leur buste est entièrement projeté en arrière tandis que leurs bras restent suspendus dans l'air. L'effet est impressionnant et l'œuvre est si intrigante que lorsque l'on tape son titre dans la barre de recherche de Google, la deuxième suggestion de recherche affiche : "In just a blink of an eye how does it work" [*In just a blink of an eye* comment ça marche]. Le trucage est finalement assez simple. Sous les vêtements amples dont sont vêtus les performers se cache un squelette d'acier. Leur corps est entièrement soutenu par cette structure métallique

[112] "Artist Chen Wei's abstract photographs explore the experience of nightclubbing in China", *Hunger*, 17th March 2017.

qui leur permet de rester ainsi suspendus à quelques centimètres du sol plusieurs heures durant (illustration 207). Depuis sa création en 2005, *In Just a Blink of an Eye* 《只要一瞬间》 a été rejouée à de multiples reprises en Chine et à l'étranger par des performers chinois ou bien locaux.[113] En fonction du moment et de l'endroit de son exposition les critiques lui ont prêté des significations différentes. Sélectionnée par les commissaires Hans Ulrich Obrist et Klaus Biesenbach, elle fait partie d'un groupe d'une quinzaine d'œuvres performatives choisies pour leur rapport particulier au corps et à l'espace. Elle a également été interprétée comme une métaphore de la situation précaire des ouvriers chinois face à la dévaluation du Yuan sur les marchés financiers. Dans d'autres occurrences, l'artiste a sélectionné des représentants de communautés en marges, des travailleurs migrants dont le statut liminal s'incarne alors dans la suspension de l'œuvre. À chaque installation, l'élément constant reste la suspension qui constitue le composant principal de cette performance. Le corps des performeurs est sculpté pour obtenir cette contorsion dont ils ne se relèvent ni ne tombent jamais. Si ces sculptures invraisemblables surprennent au premier regard, une observation plus attentive remarque que les paupières se ferment, que les poitrines se soulèvent ou que le mouvement des cheveux n'est pas en accord avec celui de la chute. Un peu à la manière des moments de pause des œuvres de Yang Fudong, l'installation n'arrête pas complètement le temps. Elle n'est pas composée de statues inertes mais de personnes vivantes qui miment la suspension. Par le truchement des armatures de métal, Xu Zhen expose et esthétise, à dessein, leurs mouvements suspendus.

Le même type d'effet est produit par deux moments bien particuliers de deux œuvres vidéo de Yang Fudong. L'artiste, dont nous avons déjà souligné l'esthétique suspendue des œuvres, a poussé cet effet à son paroxysme à deux reprises. La première se trouve dans le quatrième volet de la série consacrée aux sept intellectuels (illustration 208). Quelques minutes avant que la vidéo ne prenne fin, alors que les protagonistes ont parcouru l'île de long en large et dérivé sur les vagues de l'océan, ils montent à bord d'une petite barque de bois qui est peu à peu soulevée dans les airs grâce à un système de poulie. L'image suivante est particulièrement forte : tous debout et leurs valises à la main, ils regardent au loin. C'est

[113] Philippe Pirotte, "Indecent proposal", *Parkett*, No. 96, 2015.

ainsi qu'ils quittent l'île, suspendus au-dessus de l'eau. L'artiste a expliqué que l'idée de cette scène doit beaucoup au hasard du tournage.

> We happened upon a boat-lifting machine; some locals explained they used it to hoist vessels to the shore so they could unload the fish. I liked how the thick, steel cable coiled into the sea. I imagined my protagonists voyaging aimlessly in a boat suspended in the air. […] We asked the actors to jump on the boat, then set the mechanism in motion and filmed and shot stills as the boat moved backwards towards the sea.[114]
>
> Nous sommes tombés sur une machine servant à soulever les bateaux – des locaux nous ont expliqués qu'ils l'utilisent pour hisser les navires sur la rive et décharger les poissons. La manière dont l'épais câble d'acier serpentait dans la mer m'a plue. J'ai imaginé mes personnages voguant sans destination dans un bateau suspendu dans les airs. […] Nous avons demandé aux acteurs de monter à bord du bateau et mis le mécanisme en marche pour filmer et prendre des photos du bateau qui s'éloigne vers la mer.

On le comprend, l'intérêt de cette scène est purement esthétique. Les intellectuels voguent sans destination, simplement suspendus au-dessus de l'océan. Le mécanisme fait étrangement écho à une autre scène qui est à trouver dans l'œuvre *First Spring*. Au début de la vidéo, et sans raison apparente, une partie des personnages est soulevée dans les airs avec un système de câble (illustration 209). Une valise dans une main et un parapluie dans l'autre, ils miment de lents mouvements de marche. Le même type de scène se répète à la fin de l'œuvre. Ils s'élèvent cette fois jusqu'à se trouver au même niveau que le réseau de câbles électriques qui zigzague au-dessus de la rue et sur lequel ils marchent à la manière de funambules. Ces scènes pourraient paraître anodines. Pourtant, en suspendant littéralement les personnages dans les airs, elles rendent visible ce qui était une simple impression. La suspension devient concrète.

En 2012, après avoir réalisé plusieurs séries de photographies centrées sur un mélange d'esthétiques urbaines et de ruines, Jiang Pengyi opère un tournant important qui amène sa pratique à se rapprocher de l'abstraction. Il fait alors de la lumière et de son temps d'exposition sur le négatif le principal outil de son travail. Jiang avait déjà commencé à jouer avec la durée d'exposition pour accentuer la présence de la lumière dans des ambiances

[114] Cité par Jamie Fullerton and Paula Jin, "Yang Fudong's best photograph: seven intellectuals in a boat suspended in the air", *The Guardian*, mis en ligne le 11 avril 2018, https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/apr/11/yang-fudong-best-photograph-seven-intellectuals-in-a-boat-suspended-in-the-air-china-interview, consulté le 23 mai 2022.

nocturnes. Nous l'analyserons plus longuement dans le prochain chapitre, la série *Luminant*, réalisée entre 2007 et 2008, présente une suite de panoramas urbains capturés de nuit (illustrations 210 et 211). Sorte de clair-obscur moderne, des immeubles presque phosphorescents se détachent sur un fond de paysages plongés dans l'obscurité. L'artiste était parvenu à obtenir ce résultat en allongeant le temps d'exposition. Une fois cette base posée, les séries qui suivent fonctionnent selon le même procédé mais se limitent à des objets, des détails de plus en plus abstraits. *Everything Illuminates* se situe encore entre deux. Avec cette série, l'artiste associe le travail sur le temps d'exposition à l'utilisation d'une poudre fluorescente qu'il mêle à de la cire fondue (illustrations 212, 213 et 214). Il enduit divers objets de ce mélange avant de les photographier dans des environnements obscurs. C'est ainsi qu'ils prennent lentement forme sur la pellicule et acquièrent une présence spectrale si particulière. Le chandelier, le lustre à pampilles sont des objets d'un temps passé que les coulées de cire fondue figent dans une temporalité imprécise. Ainsi déposée sur les objets, la cire produit un peu le même effet que le ferait une couche de poussière amoncelée au fil du temps. Alors que certaines des photographies laissent apparaître la silhouette des objets, sur d'autres on ne voit que des coulées ou des projections fluorescentes et le halo fluorescent qu'elles dégagent. Suspendus entre la forme et l'informe, entre l'apparition et la disparition, une atmosphère évanescente domine ces clichés.

La mécanique même du procédé n'est pas sans intérêt. Le temps d'exposition correspond à l'intervalle de temps pendant lequel l'obturateur d'un appareil photographique est ouvert et laisse passer la lumière, exposant ainsi la pellicule photographique ou le capteur de l'appareil. En modifiant le temps d'exposition, l'artiste allonge une action qui ne devrait durer qu'une fraction de seconde. Les photographies ainsi réalisées témoignent de cette élongation du temps. L'impression de suspension qui en émane est intrinsèquement liée à leur processus de création. Jiang fait d'ailleurs figurer le temps d'exposition dans les titres qu'il a donnés aux photographies de cette série. Cela est encore plus clair dans la série justement nommée *The Suspended Moment*. Pour la réaliser, Jiang a pris des photographies dans un réservoir d'eau dans le nord de la Chine en plein cœur de l'hiver. Dans cet immense bloc de glace, il s'est intéressé à tout ce qui s'était retrouvé captif de l'eau gelée. Abstraites en apparence, les photographies de cette série regorgent de symboles et de motifs. Outre la beauté et l'élégance des déclinaisons de craquelures et de circonvolutions de la matière, les

manières de lire ces œuvres ne manquent pas. Des plaquettes étudiées au microscope, des clichés de l'espace ou encore la surface de planètes encore inconnues, tant que l'on ignore ce qui a été photographié, on peut tout voir, tout imaginer dans ces photographies. La première image de la série est certainement la plus impressionnante (illustration 215). Le fond, entièrement noir et opaque, ne donne aucun indice sur ce qui a été photographié. Au centre, une forme diffuse traverse l'image et se déploie dans un mouvement ascendant, aussi surnaturel qu'atemporel. Totalement différente, l'esthétique de la cinquième photographie de cette série est celle qui laisse le mieux reconnaitre la glace, dont on discerne la couleur et la texture (illustration 216). Les suivantes se situent entre deux, mêlant des zones entièrement noires et opaques à d'autres plus riches en détails. Toutes conservent en revanche un silence assourdissant, une fixité totale. L'eau glacée retient le temps et la lumière de la même manière que le fait l'objectif de l'appareil photographique.

Jiang utilise la glace pour figer la lumière qui devient visible, prend forme en la traversant. En travaillant ainsi sur l'organicité de la lumière, il revient aux racines du medium photographique. En un sens, on pourrait dire de sa pratique qu'elle perpétue la démarche entamée par Edward Hopper. À la fin de sa vie, les figures humaines disparaissent des toiles du peintre, laissant place à la seule lumière qui imprime la toile comme elle s'inscrirait sur un négatif. Fasciné par la lumière, elle devient le sujet principal de ces dernières toiles. *Sunlight in a Cafeteria* (1958) met en scène une salle de restaurant baignée de la lumière qui pénètre depuis une large fenêtre. On retrouve ce rai de lumière qui se dépose sur un mur dans *Room by the Sea* (1951). Finalement *Sun in an Empty Room* (1963) ne peint presque plus que la lumière dont on ignore la source.

> *Sun in an Empty Room* […] montrait l'ambition ultime de toute l'œuvre de Hopper, tel qu'il la définit lui-même dès les années 1920 : un projet qui visait à peindre la lumière en elle-même, une lumière qui ne serait plus attachée aux choses. C'est ce qu'il réalise avec ce dernier tableau, supprimant la figure encore présente dans les premières esquisses de l'œuvre.[115]

La lumière est centrale dans le travail de Jiang Pengyi. À ce propos Gu Zheng écrit :

[115] Hélène Valance, « Interview de Didier Ottinger, commissaire de l'exposition Edward Hopper au Grand Palais (10 octobre 2012 - 3 février 2013) », 2013.

> 从某种意义上说，蒋鹏奕是中国当代艺术家中关注光的形态以及光的再现问题的极少数人之一。光如何左右在于时间之中？光以什么形态展现出来？[116]
>
> En un sens, Jiang Pengyi est l'un des rares artistes contemporains en Chine à s'intéresser à la forme et à la reproduction de la lumière. Quel est le rapport de la lumière au temps ? Sous quelle forme la lumière apparait-elle ?

L'intérêt qu'il porte à la lumière se cristallise dans une série de photographies à la limite de l'abstraction. *Dark Addiction* est parcourue de traits lumineux qui envahissent les photographies de manière aléatoire (illustrations 217 et 218). On retrouve le fond sombre que l'on avait déjà observé avec *The Suspended Moment*, mais cette fois, ce n'est pas un bloc de glace que l'artiste a photographié mais des lucioles enfermées dans la *camera obscura* pendant quelques minutes ou plusieurs heures.[117] Ce dispositif permet littéralement de suspendre un moment à l'intérieur d'une boite, de dessiner le parcours « insensé » des insectes qui s'imprime sur le négatif comme s'ils peignaient avec de la lumière. Cette série est celle qui va le plus loin en matière d'abstraction et d'esthétisation de la suspension. Étonnante de texture et de profondeur, on pourrait rester longtemps happé, suspendu devant ces images. La série marque le point culminant de toutes les œuvres flottantes, brumeuses et suspendues entre deux écrans que nous avons évoquées jusque-là. Ces créations se démarquent par la spécificité d'une esthétique qui relève d'un genre particulier n'appartenant ni à l'impressionnisme ni à l'abstraction, mais à celui de la suspension absolue : point culminant de l'écran liminal.

Arpad Szakolczai avertissait que l'état liminal, dont l'indéfinition instrinsèque n'est plus à démontrer, pousse à la recherche de structure. Il écrivait que "this means that the central task in a real-world large-scale liminal situation is an actual search for order, with all the existential anxiety this entails" [cela signifie que la tâche centrale dans le cas d'une situation liminale à grande échelle dans le monde réel est une recherche d'ordre, avec toute l'angoisse existentielle que cela comporte].[118] Les œuvres abordées dans la deuxième partie de ce

---

[116] Gu Zheng 顾铮, "The Visualization of Destruction: About Jiang Pengyi's Photography" *Ba huimii shijui hua-guanyu Jiang Pengyi de sheying* 把毁灭视觉化－关于蒋鹏奕的摄影, in Jiang Pengyi 蒋鹏奕, Hong Kong, Blindspot Gallery 刺點畫廊, 2013, p.8.

[117] Une chambre noire (en latin *camera obscura*) est un instrument optique objectif qui permet d'obtenir une projection de la lumière sur une surface plane, c'est-à-dire d'obtenir une vue en deux dimensions, très proche de la vision humaine. Elle servait aux peintres avant que la découverte des procédés de fixation de l'image conduise à l'invention de la photographie.

[118] Arpad Szakolczai, « Conclusion to Part II: Modernity as permanent liminality » in Arpad Szakolczai, *Reflexive Historical Sociology*, Routledge, London, 2000, p.211.

chapitre traduisent précisément cette quête d'ordre et de structure que nous envisageons à travers le prisme de la capture d'écran.

II. Captures d'écrans : de la quête de structure au cabinet de curiosité

Au Quattrocento, le peintre, architecte et mathématicien Leon Battista Alberti pose les bases de la conception moderne de la peinture dans le traité *De Pictura*. Détaillant les étapes de conception d'un tableau selon les principes de la perspective linéaire, il écrit : « Je trace d'abord sur la surface à peindre un quadrilatère de la grandeur que je veux, fait d'angles droits, et qui est pour moi une fenêtre ouverte par laquelle on puisse regarder l'histoire ». Du traité on ne retient souvent que ce célèbre extrait qui illustre la nouveauté de la pensée d'Alberti. Le théoricien conçoit le cadre de la peinture comme celui d'une *finestra*, une fenêtre ouverte, à travers lequel on observe la *storia*, l'histoire qui s'y déroule et que le peintre a représentée. En rapprochant le cadre de la toile de l'encadrement de la *finestra*, Alberti fixe tout d'abord le format de la peinture européenne, celui d'un quadrilatère, tel qu'on le connaîtra au cours des six siècles suivants. La comparaison place également l'illusion picturale au centre des préoccupations artistiques. C'est entre autres ce qui explique que cette idée d'Alberti soit si souvent évoquée pour défendre la notion de l'œuvre d'art comme fenêtre ouverte sur le monde, comme la parfaite imitation du réel. Gérard Wajcman invite cependant à nuancer cette interprétation. Il soutient que la métaphore de la fenêtre albertienne va bien au-delà d'une simple recherche d'illusion picturale. Selon lui, la *finestra* n'est pas à envisager comme la seule reproduction du monde vu à travers une fenêtre ouverte. L'intérêt de la métaphore réside dans la notion même d'ouverture. « Ouvrir une fenêtre non sur ce qui est peint, mais pour peindre ; ouvrir une fenêtre non sur un visible, mais pour voir. » Il suggère que tracer un cadre équivaut à faire une ouverture pour donner à voir. « Ce que trace Alberti, c'est une

surface de projection », un écran pour donner à voir. [119] « Pour voir, il faut ouvrir » nous dit encore Gérard Wajcman.[120]

Cette interprétation trouve une forme d'incarnation dans un outil, dont Alberti recommande l'utilisation aux peintres soucieux de manier la perspective linéaire avec justesse. Le *velo* ou voile intersecteur est « un voile de fils très fins, tissé lâche, teint d'une couleur quelconque, divisé au moyen de fils plus épais en autant de bandes qu'on voudra et tendu sur un cadre ».[121] Se plaçant entre le sujet regardant et l'objet regardé, le *velo* intercepte le regard mais ne l'arrête pas complètement. Son cadre joue alors à la fois le rôle de repère spatial qui circonscrit, et celui d'ouverture d'un champ de projection. Il agit comme un écran translucide, qui permet à l'œil de capturer l'objet qui se trouve quadrillé par le maillage du voile. Ainsi saisi, ainsi pris dans la structure quadrillée du voile, il peut être minutieusement disséqué par l'artiste et représenté précisément sur la toile. Cela correspond à l'étape de la circonscription, l'une des grandes étapes de composition d'un tableau telles que les a définies Alberti. À ce moment, le peintre délimite, grâce au voile, « les contours incertains » et « opère un arrêt des corps » en en enregistrant les contours.[122] Il s'appuie sur la surface clairement définie de cet écran de tissu pour capturer la portion de réalité qui sera ensuite transposée sur la toile. Une fois achevée, l'œuvre « apparaît comme un fragment d'espace détaché d'un ensemble plus étendu et présenté au spectateur par le truchement d'un cadre. »[123]

Cette opération de cadrage persiste d'une décennie à l'autre. Étape liminaire de la réalisation d'un tableau, elle est également à la base de la prise de vue photographique ou bien filmique. On ne peut que remarquer la similarité du cadre du *velo* albertien et de celui de l'obturateur photographique ou de l'objectif de la caméra. On pense également à l'image du photographe ou du réalisateur formant un cadre avec les pouces et index de ses deux mains pour imaginer le bon cadrage à adopter. C'est finalement le même cadre qui entoure les écrans des ordinateurs, des tablettes, des smartphones et de tous les *screenshots*, les captures

[119] Gérard Wajcman, *Fenêtre, chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004, p.150.
[120] Gérard Wajcman, *Fenêtre, chroniques du regard et de l'intime*, p.150.
[121] Leon Battista Alberti, *De la peinture,* traduction et préface de Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, Dédale, 1992.
[122] Leon Battista Alberti, *De la peinture,* 1992.
[123] Leon Battista Alberti, *De la peinture,* 1992.

d'écrans qui en découlent. Cette domination du cadre est d'autant plus étonnante qu'elle est nouvelle dans bien des régions du monde.

> Il importe de se souvenir que ce dispositif ne commande la vision ni partout ni à toutes les époques. Qu'il n'est ni celui de la peinture classique de Chine, ni celui de la peinture des Aborigènes d'Australie, ni celui des figures symboliques africaines. Mais que par la puissance de l'industrie, des programmes et des écrans avec Windows, Mac OS, smartphones et tablettes, par la puissance des modèles urbains et des baies vitrées, la « fenêtre » conçue en Europe il y a maintenant 700 ans étend son règne sur la planète. […] Qu'y a-t-il ici, où je me tiens, quand je regarde l'image projetée sur une surface plane quelle que soit cette image, un bord de mer ou de la couleur noire ? Et pourquoi cette organisation de l'espace provoque-t-elle une disposition si intense à l'émotion ? Hiroshi Sugimoto a photographié pendant des années des salles de cinéma, écran blanc, pénombre, quelques sièges. Les écrans, c'est notre affaire, maintenant. Notre fenêtre. La suite logique de ce que décrit Alberti, le médium occidental par excellence.[124]

Finalement, de la *finestra* albertienne à la capture d'écran numérique, la démarche reste la même. La bordure de l'écran agit comme le cadre du *velo* ; leurs bords tranchants opèrent une sélection sur la partie du réel à représenter qu'ils capturent et extraient de son environnement d'origine. Sans toutefois recourir à l'utilisation du voile intersecteur albertien, ni aux consignes précises du théoricien, les artistes de notre corpus se livrent à une démarche comparable de cadrage et de capture de la réalité. Face à l'impression que la réalité échappe, devient difficile à appréhender, ils « délimitent les contours incertains » et « opèrent un arrêt des corps ». Ils capturent des moments qui font état d'une situation évoluant si rapidement qu'il est difficile de s'en saisir. Par l'entremise du cadre, qu'il s'agisse de celui de leur peinture ou bien de l'objectif de l'appareil photo, leurs œuvres répondent à un besoin de structure autant qu'à celui de tracer des pistes pour tenter de faire sens de la réalité qui est la leur. Dans la deuxième partie de ce chapitre, la notion d'écran sera envisagée dans la lignée du *velo* et de la *finestra* d'Alberti, dans le sens de ce qui capture et qui cadre pour donner à voir et à comprendre. Dans les œuvres, cette idée de capture se déploie sous plusieurs formes, elles sont décrites dans les pages qui suivent.

[124] Laurent Wolf, « Exposition », in *La Société d'Édition de Revues*, 2013/4, pp.532-536.

CHAPITRE 4

1. Cadrages : appréhender la réalité

Avant l'idée de capture, ce sont celles de cadre et de cadrage qui nous ont interpellée. Le cadre de l'œuvre nous intéresse ici au sens propre, en tant que forme qui arrête le regard et circonscrit un point de vue. Ce cadre, que l'on pose pour définir les contours, est celui qui se rapproche le plus du *velo* albertien. La forme du quadrilatère circonscrit plusieurs des œuvres de notre corpus dans lesquelles elle se répète. Le motif du cadre dans le cadre, du tableau dans le tableau se multiplie et est accentué par une porosité toute contemporaine entre les mediums ; peinture, vidéo, photographie et images numériques s'enchâssent dans le même cadre et témoignent d'un désir de structure. Dans les analyses d'œuvres qui suivent, la présence de cadres alterne avec celle de reflets de miroir. Objets éminemment esthétiques, miroir et cadre happent le regard du spectateur et témoignent de tentatives d'appréhender une réalité qui, comme nous l'avons décrite jusqu'ici, est aussi flottante que changeante.

De même que devant un cadre ou un écran, l'œil est irrémédiablement attiré par le miroir. Son reflet accroche la vision et la retient, lui proposant un point d'arrêt, d'ancrage. Dans le contexte mouvementé que nous avons décrit précédemment, sa surface constitue même dans certaines œuvres foisonnantes le seul point d'arrêt disponible. Dans la série de trois photographies du duo d'artistes Tamen, *Gunfight No1*, *No2* et *No3*, armés de pistolets en plastique, un groupe de jeunes gens est engagé dans un combat sans pitié (illustrations 219 et 220). Brandissant leurs armes colorées, ils se menacent les uns les autres tandis que des objets et jouets de plastique semblent se multiplier autour d'eux. Au milieu de l'absurde et du ridicule de la situation, un personnage dénote. Une jeune fille dont la position ne varie pas d'une photographie à l'autre. Assise et tournant le dos au spectateur, elle n'est pas engagée dans la bataille mais tient dans ses mains un miroir rectangulaire dans lequel elle se regarde. Un peu à la manière des Venus au miroir de la peinture européenne du 16^{e} siècle, c'est par l'entremise de cet objet qu'elle dévoile son visage tantôt souriant, tantôt grimaçant. Au cœur du chaos ambiant, la surface réfléchissante fixe tout à la fois le visage de la jeune fille – qu'il encadre de ses bords – et l'œil du spectateur. Théoricien de la peinture flamande du 17^{e} siècle, Hans Belting s'intéresse aux rôles du miroir dans ces tableaux. Il explique qu'il

> […] symbolise le regard que l'individu jette sur le monde – et sur lui-même. On peut aussi voir le monde sans miroir, mais il apparaîtra alors sans limites et n'offrira

> aucun point d'appui au regard. Ce n'est que dans le miroir que le monde se condense en une image immobile où le regard peut l'appréhender en tant que motif.[125]

Bien qu'impliqués dans la bataille, les combattants de l'œuvre visent pour la plupart « dans le vide ». Désorientés, leurs regards se perdent autant dans l'image que celui du spectateur lui-même qui peine à donner sens à la scène qui lui est proposée. Cadre dans le cadre, le miroir happe le regard et l'invite à s'y plonger. Il offre précisément le « point d'appui au regard » qu'évoque Hans Belting. Au milieu du désordre et du non-sens, le cadre formé par le miroir offre au spectateur le seul point de repère de l'image. Le même phénomène peut être observé dans une autre œuvre de Tamen (illustration 221). Il ne s'agit pas d'une photographie mais d'une peinture dans laquelle on retrouve le motif de la femme au miroir. La jeune femme en question est mise en scène dans le décor habituel des toiles des deux artistes ; le coin d'une salle de restaurant qui ouvre ici sur une vue panoramique de la ville. Tout comme celles que nous avons présentées dans le chapitre précédent, la toile est surchargée à tous points de vue. Le mur du restaurant, en partie détruit, est ouvert sur l'extérieur laissant des gravats sur le sol et sur les tables qui sont également encombrées par une panoplie d'ustensiles de maquillage et d'accessoires de mode. Mais la surcharge est principalement visuelle ; la toile frappe par la quantité de surfaces réfléchissantes qu'elle dépeint : les centaines de facettes des deux sphères qui composent l'*International Convention Center* de Shanghai et les fenêtres de son aile centrale. Plus globalement, l'ensemble des façades des immeubles scintille et brille, transformant le tableau en une mosaïque de surfaces réfléchissantes – parfois même au point de laisser sur la toile la forme étoilée d'un flash de lumière. Au milieu de ce brouhaha visuel, dans cette toile où tout miroite, le regard ne sait pas où se poser. C'est là qu'intervient à nouveau le reflet de miroir. La réserve sereine de la femme au miroir absorbée dans la contemplation de son reflet, contraste avec le corps allongé d'un second personnage féminin dont le corps inanimé se perd dans des plis de vêtements.

> Le regard humain, qui se disperse si facilement parmi les apparences fugitives, se concentre ici en un point fixe où il prend conscience de lui-même. Dans le miroir, il trouve la preuve de l'existence de cette réalité dont il a une vision subjective.[126]

[125] Hans Belting, *Miroir du monde : l'invention du tableau dans les Pays-Bas*, Paris, Hazan, 2014, p.9.
[126] Hans Belting, *Miroir du monde : l'invention du tableau dans les Pays-Bas*, p.136.

Dans le désordre visuel du tableau, le regard ébloui du spectateur trouve refuge dans les miroirs. Lui qui, comme le dit si justement Hans Belting, « se disperse si facilement parmi les apparences » – ici toutes les surfaces qui attirent le regard en brillant – s'arrête dans le miroir. Sa surface fixe un regard qui se serait sinon dispersé. Devant tant de grandiloquence, on ne sait pas où donner de la tête, ou de l'œil. Outre le clin d'œil à Narcisse et à l'égocentrisme hypermoderne, la présence du miroir est à considérer comme le signal d'un besoin de structure, la nécessité de « trouver la preuve de l'existence de cette réalité dont il a une vision subjective ».

Cette idée est plus manifeste encore dans *New Women* de Yang Fudong. Dans cette œuvre caractérisée par le flottement et l'indéfinition, les reflets de miroirs sont présents comme pour nous aider à nous raccrocher à une réalité fuyante. La nudité des jeunes filles se trouve à plusieurs reprises reflétée dans un miroir qui dévoile la courbe des reins ou l'ovale d'un visage qui seraient sinon restés hors de la vue du spectateur. L'une des projections de cette œuvre démarre sur le plan serré du visage gracieusement incliné d'une jeune fille – que l'on devine être nue – qui contemple son reflet dans une vasque d'eau (illustration 222). Régulièrement, une goutte vient perturber la quiétude de la surface que la jeune femme effleure du doigt. Ici, l'angle de la prise de vue ne nous laisse pas voir le reflet que regarde la jeune femme alors même que tout nous incite à y prêter attention. Nous sommes face à une représentation de l'acte même de contempler. Même invisible, le reflet est au centre du plan. Sur une autre projection, le cadre du miroir divise l'écran dont il occupe toute une moitié (illustration 223). D'un côté, une autre des jeunes filles nous est présentée de profil, et de l'autre, son visage et son buste de trois quarts se reflètent dans le miroir. La mise au point de la caméra a été faite sur le miroir, le reflet y est parfaitement net tandis que le reste de l'image est délayé dans un flou qui s'accentue en allant dans la profondeur du plan. On la retrouve plus tard allongée sur une méridienne Louis XV (illustration 224). Le siège est orienté de sorte que son accoudoir soit tourné vers le spectateur, présentant le visage de la jeune femme posé sur ses bras croisés, mais dissimulant son corps nu. L'assise de l'objet, qui accueille le corps de la jeune femme, suit une ligne de fuite qui guide le regard dans la profondeur de la scène, directement vers la surface d'un miroir en pied placé dans le coin le plus lumineux de l'espace. C'est là qu'est dévoilée la nudité de la figure féminine. Avec ces deux scènes, en guidant le

regard du spectateur vers le miroir, Yang Fudong suggère que, dans une œuvre dont nous avons déjà souligné la capacité à désorienter, la réalité est peut-être à trouver dans le miroir.

Ailleurs, l'une des personnages marche à pas feutrés dans une pièce richement meublée tandis que quatre autres jeunes filles se tiennent immobiles dans le décor. Fondu dans la scène, on remarque à peine le miroir posé sur le piano, jusqu'à ce que sa surface noire s'anime du reflet de la cambrure du dos de la jeune femme en mouvement. Une fraction de seconde qui suffit à surprendre et happer le regard du spectateur (illustration 225). La jeune femme termine ensuite sa traversée de la pièce et disparaît derrière un rideau, aussi rapidement que son reflet avait quitté la surface du miroir. Quelques minutes plus tard, le procédé est à nouveau mis en place. C'est la même jeune femme dont on observe la démarche, un miroir se tenant cette fois à ses pieds et capturant l'un de ses pas. Finalement, quatre des jeunes femmes sont immobiles dans une pièce, accoudées ou allongées sur des objets, tandis que la cinquième déambule dans l'espace. Au fil de ses pas, son image finit par croiser le reflet d'un miroir. Ce faisant, elle passe momentanément devant l'image de la jeune femme à la plume (illustrations 226 et 227). C'est alors que l'on réalise qu'en plus de nous laisser apercevoir une partie du visage de cette jeune fille qui nous tourne le dos, le miroir nous montre le reflet d'une jeune femme qui est positionnée hors du champ de la caméra et ne devrait pas être présente dans l'image. Utilisé en peinture afin de s'assurer de la fidélité d'une représentation à son modèle, le miroir est un outil élémentaire de capture de la réalité. À moins qu'il ne soit grossissant ou déformant, sur sa surface s'inscrit une réalité sans artifice, brute et honnête. En le comparant à toutes les toiles qui l'entourent sur le mur du fond du tableau, Michel Foucault dit du miroir des *Ménines* de Vélasquez que, « parmi tous ces éléments qui sont destinés à offrir des représentations, mais les contestent, les dérobent, les esquivent par leur position ou leur distance, celui-ci est le seul qui fonctionne en toute honnêteté et qui donne à voir ce qu'il doit montrer. »[127] Dans un contexte où la réalité est toujours plus difficile à appréhender, la présence de miroirs est loin d'être anodine et il en est de même de celle des cadres.

L'installation *Views of Water* 《水图》 (2018) de Yang Yongliang, qui comporte six vidéos, est inspirée d'un ensemble de douze peintures réalisé par Ma Yuan, un célèbre peintre

[127] Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1999, p.21.

de la dynastie Song (illustration 228). Sur de petits formats rectangulaires, ces *shui tu* 水图 se présentent comme autant d'études de la forme et de l'aspect de l'eau. Calme, démontée ou simplement froissée par quelques rides, la surface de l'eau est ainsi minutieusement étudiée. Les motifs des vidéos de Yang Yongliang sont directement inspirés de ces peintures sur soie. Pour réaliser cette œuvre, l'artiste a filmé l'océan et des lacs de Nouvelle Zélande à la recherche de différents mouvements aquatiques. Pendant quelques minutes, chacune des vidéos présente donc un état particulier de l'eau. Caché par un voile de brume, l'horizon n'est pas visible dans ces films qui ne laissent voir que la surface mouvante de l'eau qui ondule. L'impression d'un détail prélevé, découpé est d'autant plus prégnante que les images sont centrées sur ces étendues d'eau et ne laissent presque rien apparaître d'autre. Lors de l'exposition de l'œuvre, les vidéos sont projetées sur des écrans encadrés et suspendus dans l'espace (illustration 229). Les cadres, aux bordures noires bien visibles, constituent un élément important de structuration. Leurs bords épais retiennent le liquide qui s'agite, il se trouve contenu à l'intérieur de ces rectangles duquel il ne déborde jamais. Finalement, en saisissant ainsi l'insaisissable, les vidéos rappellent le principe des boules à neige à l'intérieur desquelles le contenu s'agite sans jamais en sortir. Elles mettent l'immensité de l'océan sous cadre et endiguent ainsi le mouvement inarrêtable qui l'anime.

Ce motif du cadre est présent dès les premières réalisations de Yang Yongliang. *Outside* 《外面》, la première série de photographies de l'artiste, est loin des montages photographiques qui ont plus tard fait sa renommée (illustration 230, 231 et 232). Elle comprend sept photographies prises dans un espace en ruines, un bâtiment désincarné. L'esthétique en noir et blanc, qui annonce déjà la suite de son travail, fait écho au dépouillement de l'espace et réduit les informations transmises par les clichés au minimum. On reconnaît également la patte de l'artiste à l'ambivalence du sujet photographié qui oscille entre construction et destruction. Le site internet de l'artiste nous apprend que les clichés ont été réalisés dans des usines en cours de démolition, à proximité de Jiading, la ville de naissance de Yang. À l'intérieur de ces bâtiments, dont il a photographié les fenêtres béantes ouvrant sur des extérieurs champêtres, l'artiste rejoue le motif classique du cadre dans le cadre. En cela, la série illustre à merveille la théorie Gérard Wajcman : le prisme du cadre est ici aussi visible que son action d'ouverture.

> Par la fenêtre nous prenons des nouvelles du monde. Mais ouvrir une fenêtre, c'est non seulement s'ouvrir au monde, y plonger par le regard, c'est aussi le faire entrer, élargir notre propre horizon. Jadis, la fenêtre, via la peinture, a dessiné les territoires du monde, métamorphosant dans son cadre le pays en paysage.[128]

Comme l'indique son titre qui pousse à s'intéresser à l'extérieur, c'est le cadre de la fenêtre qui constitue le sujet de cette série. Dans ces photographies extrêmement contrastées, la lumière qui émane des fenêtres parait encore plus marquée et présente. En réalité, tout est fait pour que le regard se tourne vers ces ouvertures que l'artiste place au centre de ses clichés. Si certaines des photographies ont été prises sans qu'il n'intervienne sur leur mise en scène, on devine que, pour d'autres, certains détails ou éléments du décor n'ont pas été disposés au hasard. Les lignes du carrelage qui courent comme des lignes de fuite vers l'horizon, la verticalité des troncs d'arbre qui rappelle celle des contours de la fenêtre, ou encore l'échelle drapée de tissu et positionnée contre le parapet. Sur les clichés où le sol de l'usine est encore jonché de débris et de déchets, le contraste entre ce fouillis intérieur et la netteté de la découpe des fenêtres fait de ces ouvertures les seuls éléments de structure, des points d'appui dans l'atmosphère chaotique représentée. On retrouve la même impression dans une œuvre de la série des *Phantom Landscape*. Au cœur d'un paysage embrumé du même type que ceux que nous avons décrits précédemment, une multitude d'aplats rectangulaires de différentes tailles se détache de l'épaisse brume qui enrobe l'ensemble du relief (illustration 233). L'horizon a complètement disparu et ces écrans sont les seules sources lumineuses restantes. S'ils ne constituent qu'un détail parmi les milliers que compte l'œuvre, ils attirent toutefois l'attention. Le regard est irrémédiablement happé vers leurs surfaces lumineuses qui semblent avoir été laissées à l'abandon ; sortes de panneaux publicitaires dont le contenu importe peu et dont il ne reste que la matérialité lumineuse qui perce même les brouillards les plus épais. Dans la suite du travail de Yang Yongliang, ce sont des centaines de cadres lumineux qui se confondent, à mi-chemin entre l'écran et la fenêtre ; une multiplication du cadre qui annonce l'omniprésence de l'image, nous le verrons bientôt.

Dans une série d'œuvres plus récente, l'artiste a travaillé la question du cadre de manière différente. Avec *Time Immemorial* 《太古蜃市》, Yang Yongliang enchâsse ses photographies et les expose dans de petits coffrets de bois (illustration 234). Tout en étant de taille plus réduite, les images présentées paraissent avoir été extraites des grands formats

[128] Gérard Wajcman, *Fenêtre, chroniques du regard et de l'intime*, p.13.

habituels de l'artiste ; sortes de miniatures des œuvres que nous avons abordées jusqu'à présent. Pourtant, avec cette série, Yang ajoute une étape à son processus de création. Une fois modelées numériquement, les images sont imprimées en négatif sur une feuille de papier. Elles sont ensuite photographiées à la chambre et c'est le film négatif qui est exposé dans un écrin de bois et mis en lumière par un système de rétroéclairage. Ce format intimiste, inhabituel chez Yang Yongliang que l'on connait plutôt pour ses réalisations monumentales, crée une proximité nouvelle avec les œuvres. Lorsque les photographies sont exposées, la présence de la boite pique la curiosité et incite à se rapprocher des coffrets pour découvrir ce qu'ils contiennent. Les montants de bois retiennent la lumière, la confinent à l'intérieur du coffre et c'est cet éclairage qui finit d'attirer le regard. Il se concentre alors sur les images présentées qui abritent la mémoire des précédentes réalisations de l'artiste, autant que celle des transformations du paysage urbain chinois. Il est également possible de placer un couvercle sur ces étuis. Ainsi recouvertes, elles s'approchent alors de boites archives qui renferment et condensent de précieux témoignages.

2. Captures d'écrans

« I believe deeply in the stenghth of capturing the "present" » a déclaré Yang Yongliang.[129] De la même manière que nous faisons la capture d'un écran de smartphone ou bien d'ordinateur pour le saisir avant que l'affichage ne change, les artistes de notre corpus s'attèlent par des moyens divers, à capturer la réalité et à en fixer les changement submergeants. Nous pouvons comparer leur démarche à la description poétique que propose Fesnault des toiles d'Edward Hopper, les comparant à des « fenêtre[s] dans [lesquelles] serait venu, inopinément, se piéger un pan du réel : segment à la dérive, capté par un regard aigu et pourtant "flottant" ». [130] Loin d'entretenir une relation contemplative avec leur environnement, s'ils observent ce qui les entoure, c'est pour tenter de comprendre, d'extraire du sens plus que de la beauté. Il nous semble qu'ils tentent de saisir le paysage de

[129] Alexander Strecker, "Artificial Wonderland Interview", *Lens Culture*, 1st January, 2016.
[130] Pierre Fresnault-Deruelle, *Des images lentement stabilisées – Quelques tableaux d'Edward Hopper*, pp.26-27.

l'hypermodernité chinoise plus qu'ils ne le peignent. Nous envisageons alors leurs « captures » à la lumière de ce que Jacques Derrida a dit de la pulsion d'archive.

> La pulsion d'archive, c'est un mouvement irrésistible pour non seulement garder les traces, mais pour maîtriser les traces, pour les interpréter. Dès que j'ai une expérience, j'ai une expérience de trace. […] La pulsion d'archive, c'est une pulsion irrésistible pour interpréter les traces, pour leur donner du sens et pour préférer telle trace à telle autre. […] L'archive, comme je le dis quelque part, ce n'est pas une question de passé, c'est une question d'avenir. L'archive ne traite pas du passé, elle traite de l'avenir. Je sélectionne violemment ce dont je considère qu'il faut que ce soit répété, que ce soit gardé.[131]

Il y a dans les œuvres que nous allons décrire, une forme de « pulsion » de la capture qui prend des formes diverses. Les artistes prennent des images au sens de clichés, une multitude de captures qui tente de fixer et saisir une réalité insaisissable, dont la vitesse de l'évolution donne l'impression qu'elle leur glisse entre les doigts. Pour cela, il leur est nécessaire de faire des « arrêts sur images », des « captures d'écran » qui tiennent lieu d'intermédiaire pour appréhender la réalité.

a. Des œuvres-documentaires : capturer pour documenter

Capturer une image du réel par une prise de vue, capturer un instant, capturer dans un cliché ce qui est voué à disparaître : le verbe « capturer » est éminemment photographique. Telle que la définit Caroline Chik, l'image optique est un fragment, « une image bidimensionnelle du réel ou, plus exactement de son apparence lumineuse », ayant la particularité de restituer « un moment présent qui a fait face à l'objectif (ou à l'ouverture), et qui est aussitôt devenu passé ».[132] C'est peut-être ce rapport particulier au réel, suggère-t-elle, qui explique que le premier usage de la *camera obscura,* l'ancêtre de l'appareil photographique était l'observation scientifique et l'expérimentation avant qu'il ne devienne un outil de dessin pour les artistes.[133] « Au début du XVI^{e} siècle, plusieurs savants remarquèrent que la *camera obscura* permettait également d'observer le spectacle de la vie

[131] Jacques Derrida, *Trace et archive, image et art*, Bry-sur-Marne, INA Éditions, 2014, p.62.
[132] Caroline Chik, *L'Image paradoxale : fixité et mouvement*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011, p.14.
[133] Voir note 118 p.289.

quotidienne. La première image optique relevait donc à la fois du domaine de la science et du spectacle, avant même d'entrer dans celui des beaux-arts. »[134] C'est ce moyen de capture, la capture photographique comme manière d'observer le spectacle de la vie quotidienne que nous aborderons tout d'abord.

Yang Yongliang, Cao Fei, Yang Fudong ou encore Chen Wei ont en commun le fait d'avoir développé un travail de la photographie qui accompagne ou fait partie intégrante de leur processus créatif. Yang Yongliang base l'ensemble de son travail artistique sur une démultiplication d'images. Il travaille l'image, en tant que photographe au moment de sa capture et en tant qu'éditeur la manipulant numériquement sur Photoshop. Le résultat final peut alors être considéré de deux manières différentes : dans sa globalité et comme une image unique, ou bien comme l'assemblage d'une multitude de clichés. En s'approchant des œuvres et en les observant de près on discerne encore le détail des images qui, si elles ne gardent pas la forme quadrangulaire classique de l'image photographique, conservent toutefois la mémoire de cette origine. L'accumulation d'images, de clichés fixes, est moins évidente dans la pratique de Yang Fudong connu pour ses œuvres vidéo. Pourtant, l'artiste explique qu'il opère une différence entre les termes chinois *dianying* 电影 , que l'on traduit par le mot « film » et *yingxiang* 影像, qui signifie « image » ou « portrait ». Il précise en effet que, si ses œuvres s'apparentent effectivement à des films, *dianying* 电影, en termes de medium, elles relèvent conceptuellement de l'image *yingxiang* 影像.[135] Ainsi, il n'envisage pas la caméra comme un outil radicalement différent de l'appareil photographique mais rapproche au contraire ces deux médiums.

> […] a 35mm film camera is just a photo camera that shoots continuously. When I press the shutter once, I get one photo, and if I press and hold, I get a photo series. From that moment on I could not separate photography from film. [136]

> […] une caméra en 35 mm est simplement un appareil photo qui se déclenche de manière continue. Lorsque j'appuie une fois sur le déclencheur, j'obtiens une photographie, si je reste appuyé sur le bouton, j'obtiens une série de photographies. À partir de là, je ne pourrais plus distinguer la photographie du film.

[134] Caroline Chik, *L'Image paradoxale : fixité et mouvement*, p.31.
[135] Philippe Pirotte, "Yang Fudong's unhomely dwelling through an Estranged Paradise", in Philippe Pirotte (ed.), *Yang Fudong*, Kunsthalle Zürich, JRP Ringier, 2013, p.123.
[136] Li Zhenhua, "Image is film: Interview with Yang Fudong, in Yang Fudong", in Zhang Peili (ed.), *The Works of Yang Fudong*, Shanghai, OCT Contemporary Art Center, 2013, p.142.

Yang conçoit l'action de filmer comme la prise d'une succession de photographies et la vidéo ainsi créée comme l'accumulation d'une série d'images. Cette fragmentation de l'image filmique se trouve incarnée à plusieurs niveaux dans ses œuvres. Tout d'abord, et comme nous l'avons déjà expliqué, un grand nombre de ses films sont composés de plusieurs vidéos distinctes qui ne sont pas projetées successivement mais simultanément lors de leur exposition.[137] Par ailleurs, l'esthétique si particulière de ses œuvres, qui fait se succéder les moments suspendus que nous avons eu l'occasion de décrire, confirme leur proximité avec le medium photographique. Il y a dans chaque plan distendu une photographie possible. Il n'est alors pas étonnant que Yang Fudong accompagne chacune de ses œuvres d'une série de clichés. Très proches de l'esthétique des films, on pourrait les confondre avec des arrêts sur images mais il s'agit bien de photographies indépendantes que l'artiste appelle « *single frame film »* [film en une image].[138] Elles représentent des œuvres à part entière, tirées en série limitée et ajoutant à la collection de clichés de l'artiste. Ainsi, *Seven Intellectuals in a Bamboo Forest*, *New Women*, *Moving Mountains*, *First Spring* ou encore *The Fifth Night*, que nous analyserons dans le chapitre suivant, sont chacune accompagnées d'une série de photographies. Sortes de pendants de l'œuvre vidéo, elles constituent des formes de témoignages double attestant de l'existence de la vidéo et accentuant l'ancrage de ces œuvres dans la réalité. Il est intéressant de constater que l'on retrouve des photographies de ce type dans la pratique de Cao Fei et dans celle de Chen Wei. Cao Fei accompagne également la plupart de ces œuvres vidéo d'une série de photographies. C'est entre autres le cas de *La Town*, de *Haze and Fog*, de *RMB City*, de *Whose Utopia* ou encore de *Cosplayers*. Quant à Chen Wei, nous le verrons plus loin, une partie de sa pratique consiste à documenter la création de ses œuvres. Ces photographies particulières font écho à la proximité que ces artistes entretiennent avec le genre du documentaire.

Cao Fei s'est prêtée à l'exercice du documentaire au sein du projet de recherche *Da Zha Lan* 《大栅栏计划》, mené par un groupe de photographes et de vidéastes et dont Ou Ning 欧宁 (*1969) et Cao Fei sont les co-créateurs. Son film *San Yuan Li* s'inscrit dans ce projet

[137] Ainsi, *The Coloured Sky: New Women II* comprend cinq vidéos de durées plus ou moins similaires, allant de 12 min à 15 min 48 s. Quand l'œuvre est exposée, les cinq vidéos qui la composent sont projetées dans une pièce unique sur cinq écrans différents.

[138] Gu Zheng, "Images Derived from 'Incidental Inspiration' – Yang Fudong's Photography and Installation Works" in Zhang Peili (ed.), *The Works of Yang Fudong*, Shanghai, OCT Contemporary Art Center, 2013, p.124.

ayant pour objectif l'observation de l'urbanisation et de ses conséquences sur le territoire chinois. Réalisée à l'invitation de Hou Hanru, le commissaire de la Biennale de Venise de 2002, l'œuvre a été filmée à Canton, dans le quartier du même nom, l'un des exemples du phénomène des villages dans la ville qui se sont trouvés noyés par l'expansion d'une urbanisation rapide et dévorante. Le film est le résultat de six mois passés à "documenting the different side of the city" [documenter les différentes facettes de la ville].[139] À la suite de cette première réalisation, l'artiste a finalement achevé son enquête à Beijing où elle a filmé *Meishi Street* quelques années plus tard. Il est cette fois question de la destruction des dizaines de *hutong* sacrifiés au prix de la modernisation de la ville en vue des Jeux olympiques de 2008. De même que *San Yuan Li*, cette « œuvre-documentaire » s'intéresse aux communautés locales directement impactées par ces transformations. La vidéo est ainsi centrée sur un habitant dont l'artiste filme le quotidien de résistance. L'observation de l'urbanisation et de ses conséquences a également inspiré deux œuvres à Yang Fudong qu'il qualifie de « performances documentaires ». *East of Que Village* 《雀村往东》 et *Blue Kylin* 《青麒麟》 ont en commun le fait d'explorer des environnements ruraux, bien loin des habituelles mises en scènes poétiques et esthétisées de l'artiste. *East of Que village* a été tourné dans le village éponyme de la province du Hebei, le village d'origine de l'artiste (illustration 235). Le film est à l'image de son environnement : aride, acerbe et piquant de froid. Il fait le portrait d'un village désolé, dans lequel l'une des seules présences humaines que l'on aperçoit est une procession funéraire qui finit d'appesantir une ambiance déjà particulièrement lourde. Dans cette bourgade, les habitants ont été remplacés par une meute de chiens sauvages qui se battent pour subsister. En filmant leurs corps émaciés et marqués par cette lutte constante pour survivre, l'artiste compte sur l'empathie du spectateur qui opère facilement un transfert, associant la souffrance animale à la misère rurale résultant d'une urbanisation forcée, et l'isolation de ces animaux aux phénomènes de dépopulation. On retrouve la même démarche documentaire avec *Blue Kylin* pour laquelle l'artiste a déclaré :

> In the case of *Blue Kylin*, I filmed it in a documentary mode: the laborers' lives are incredibly difficult, digging out rocks and hauling them around all day. But when

[139] Barbaralondon.net, "Interview with Cao Fei", https://www.barbaralondon.net/cao-fei/, consulté le 23 mai 2022.

> you present that imagery in a gallery with pure, white walls, then the result is a dissociation from reality.[140]
>
> En ce qui concerne *Blue Kylin*, je l'ai filmé sur un mode documentaire : la vie des ouvriers est incroyablement dure, ils excavent des pierres et les transportent toute la journée. Mais lorsque l'on présente ces images sur les blancs immaculés d'une galerie, il en résulte une dissociation de la réalité.

La vidéo est assourdissante de silence. Aucun bruit ambiant, pas de dialogue, pas de respiration ou de soupir mais seuls les gestes des ouvriers qui travaillent sans relâche. Yang Fudong présente ce film comme un portrait de ces travailleurs mais il est vrai qu'une fois exposée dans une institution artistique un décalage s'instaure. L'artiste explique alors : "I am trying to depict life, whether it is 'real' life or a 'dream' life. Ultimately, whether your intent is to depict real life or dream life, beauty and reality are always there." [J'essaie de dépeindre la vie, qu'il s'agisse de la vie « réelle » ou de la vie « rêvée ». Finalement, que l'on ait l'intention de dépeindre la vie réelle ou la vie rêvée, la beauté et la réalité sont toujours présentes.][141]

Nous avons souligné, à plusieurs reprises, la proximité que les œuvres des artistes de notre corpus entretiennent avec les environnements qui les entourent au quotidien. À propos de leurs peintures, les artistes Tamen expliquent qu'elles sont à envisager comme un miroir qu'ils auraient tendu à la réalité, non pas un miroir pour refléter la réalité mais pour tenter de la comprendre.

> Our pictures hold up a mirror to contemporary China. This mirror should not just show the outer layer of reality. We are much more concerned with the psychological effects of China's rapid modernization on the people who live here.[142]
>
> Nos peintures tendent un miroir à la Chine contemporaine. Ce miroir ne doit pas seulement refléter la surface de la réalité. Nous sommes beaucoup plus intéressés par les effets psychologiques que la modernisation rapide de la Chine a eu sur les citoyens.

En Chine, documentaires et expérimentations artistiques ont rapidement été rapprochés. La photographie a été introduite en Chine en même temps que l'expansion coloniale. Depuis la fin du 19e siècle, divers courants se sont succédé jusqu'à l'avènement d'un "documentary turn" [tournant documentaire] tel que le nomme Wu Hung, après la Révolution culturelle, entre les

[140] Andrew Maerkle, "Yang Fudong on the beauty of living", *Japan Times*, 2010.
[141] Andrew Maerkle, "Yang Fudong on the beauty of living", *Japan Times*, 2010.
[142] Ulrike Münter, "We are others", in *Tamen – The Lost Heaven*, Chansha, Hunan Fine Arts Publishing House, 2010, p.183.

années 1980 et 1990.[143] Qualifié par les critiques de « Nouvelle vague photographique », ce courant s'est développé en réaction à la propagande et au réalisme socialiste qui avaient marqué les années de révolution, et s'est trouvé peu à peu entremêlé avec les expérimentations artistiques qui ont marqué ces décennies.[144]

> Prompted by a collective effort to preserve memories of the 5 April demonstrations at the end of the Cultural Revolution, documentary photography evolved into an art movement, resulting in a huge corpus of images that recorded, among other things, people's daily lives, social injustice and urban development.[145]
>
> Née d'un effort collectif pour conserver des souvenirs des manifestations du 5 avril à la fin de la Révolution culturelle, la photographie documentaire est devenue un mouvement artistique, résultant en un immense corpus d'images qui témoignaient, entre autres, du quotidien des individus, de l'injustice sociale et du développement urbain.

Il explique, en effet, que les environnements urbains étaient parmi les sujets de prédilection de nombreux photographes attirés par leurs transformations rapides, le mélange des constructions nouvelles et des ruines des bâtiments traditionnels, ainsi que par le développement d'une économie de marché et d'une population urbaine. Ces derniers se trouvèrent cependant rapidement empêchés par les limites d'un genre documentaire supposé être objectif. C'est ainsi, écrit encore Wu Hung, que des artistes tels que Zhang Haier 张海儿 (*1957) ou Mo Yi 莫毅 (*1958) développèrent des esthétiques photographiques à mi-chemin entre la photographie documentaire et la photographie narrative. Une approche qui "could allow them not only to represent an external reality but also to respond to this reality" [leur permettait non seulement de représenter la réalité extérieure, mais également de répondre à cette réalité].[146] Alors, il est intéressant de constater que l'on retrouve dans leurs photographies des caractéristiques que nous avons pu observer dans les œuvres des artistes

[143] Wu Hung, *Zooming In — Histories of photography in China*, p.13.

[144] "There was no rigid line separating a documentary photographer from an experimental artist; the former became the latter as soon as he made photography the subject of representation and interpretation. Documentary photography thus mediated popular and artistic representations of 'old photos', and became part of the negotiation between art and visual culture." [Il n'y avait pas de séparation claire entre un photographe documentaire et un artiste expérimental ; le premier pouvant devenir le second dès qu'il faisait de la photographie un objet de représentation et d'interprétation. La photographie documentaire a ainsi participé à diffuser les représentations populaires et artistiques des « vieilles photos », et a fait partie de la séparation entre l'art et la culture visuelle.]
Wu Hung, *Zooming In — Histories of photography in China*, p.249.

[145] Wu Hung, *Zooming In — Histories of photography in China*, p.247.

[146] Wu Hung, *Zooming In — Histories of photography in China*, p.258.

de notre corpus. La série *Swaying Bus Landscape Mixed with Red* de Mo Yi capture avec les mouvements de la ville les sentiments d'instabilités et d'incertitude qui en découlent, une inquiétude qui rappelle le phénomène d'intranquillité que nous avons longuement analysé. On retrouve également l'ennui et l'anesthésie généralisée dans la série *Expression of the street* qui "document an 'expression' of expressionlessness and apathy; people's gazes are cold and detached; they seem to have no desire to be related to one another and seem to be separated by invisible walls" [documente l' « expression » d'une inexpression et d'une apathie ; les regards des individus sont froids et détachés, ils semblent n'avoir aucun désir d'être liés les uns aux autres et semblent être séparés par des murs invisibles].[147]

Intégrant des « fragments de réalité », certaines œuvres de notre corpus flirtent avec le genre du documentaire. Il y a ainsi dans le travail de Yang Yongliang quelque chose du photo-journalisme. À ce sujet, l'artiste déclare d'ailleurs :

> Even though my works are not "realistic", they are based on documentary photography. Without documentary, I wouldn't be able to describe the overwhelming impact of the current environment we're living in. I believe deeply in the strength of capturing the "present." Through Chinese landscape painting's distant perspective, I was encouraged to showcase multiple "presents" altogether in one scene. [148]
>
> Si mes œuvres ne sont pas « réalistes », elles sont basées sur la photographie documentaire. Sans le documentaire, je ne pourrais pas décrire l'impact submergeant de l'environnement dans lequel nous vivons. Je crois profondément à la force de la capture du « présent ». À travers les lointaines perspectives de la peinture de paysage chinoise, j'ai été encouragé à présenter des « présents » multiples réunis sur une seule scène.

De même, Cao Fei assume son usage du genre. Elle présente par exemple son œuvre *i. Mirror* comme un documentaire, le résultat d'une exploration menée sur la plateforme virtuelle Second Life (illustration 236). "I started exploring it, and because I didn't understand this world, I decided to use a documentary method to record my experiences and process in Second Life" [J'ai commencé à l'explorer, et puisque je ne comprenais pas ce monde, j'ai décidé d'adopter une méthode documentaire pour enregistrer mes expériences et évolutions sur Second

[147] Wu Hung, *Zooming In — Histories of photography in China*, p.261.
[148] Alexander Strecker, "Artificial Wonderland Interview", *Lens Culture*, 1st January, 2016.

Life].[149] Ainsi, les moments enregistrés de son parcours dans ce monde parallèle n'ont pas été scénarisés mais correspondent à de réels moments d'investigation.

> First of all, there's an in-built feature for recording and videoing in Second Life. I felt that using the documentary route could record my initial experiences. During the process of recording, I did not plan in advance too much. That is to say, I did not arrange for compulsory theatrical aspects and content. Rather, it was akin to how you would wait or meet someone in ordinary life. I am very much for this sort of happenstance in life. I like organic theatricality as opposed to manufactured ones. As such, I feel that this work is closer to the sensibilities of real documentary.[150]
>
> Pour commencer, il existe une fonction qui permet d'enregistrer et de filmer sur Second Life. J'avais le sentiment que l'utilisation du mode documentaire me permettrait d'enregistrer mes premières expériences. Au cours du processus d'enregistrement, je ne prévoyais rien trop à l'avance. C'est à dire que je n'imposais pas d'aspects ou de contenus mis en scène. J'avais, au contraire, une attitude semblable à une rencontre dans la vie ordinaire. J'aime ce type de hasard de la vie. J'apprécie la théâtralité organique plus que les théâtralités fabriquées. Ainsi, il me semble que cette œuvre est plus proche de l'esthétique du vrai documentaire.

Les dialogues sont le résultat de ses échanges avec un joueur américain rencontré sur la plateforme et l'artiste précise – en les remerciant dans le générique du film – que les autres avatars présents à l'image sont ceux d'autant d'inconnus croisés au gré de son expédition. Se positionnant dans une relative neutralité journalistique, elle explique : "I see my point of view as much more that of an observer […] whoever's reality we're talking about, I do my best to look at it from more of a neutral place, to see it from an onlooker's standpoint" [Je vois mon point de vue bien plus comme celui d'un observateur […] quelle que soit la réalité dont nous parlons, je fais de mon mieux pour la regarder d'un endroit neutre, pour la voir du point de vue d'un spectateur].[151] Pour son avatar sur la plateforme, Cao Fei a choisi un pseudonyme le plus commun possible: China Tracy. Le prénom Tracy est parmi les prénoms féminins les plus répandus aux États-Unis, quant au patronyme China, il ne dévoile qu'une partie de son identité. Absente des premières minutes de la vidéo, Cao Fei nous montre tout d'abord des terrains vagues piqués de panneaux indiquant "For Sale" [À vendre]. Cette inscription se répète ensuite sur les plans suivants qui montrent, en contre-plongée, des panneaux lumineux se multiplier devant des barres d'immeubles flambant neuves et des quartiers entiers à investir. Rapidement, l'espace se remplit et China Tracy fait son apparition. À travers cet

[149] Hans Ulrich Obrist, "What's Next? Hans Ulrich Obrist Interviews Cao Fei", 2007, http://www.caofei.com/texts.aspx?id=19&year=2007&aitid=1, consulté le 23 mai 2022.
[150] Hans Ulrich Obrist, "What's Next? Hans Ulrich Obrist Interviews Cao Fei", 2007.
[151] Hans Ulrich Obrist, "What's Next? Hans Ulrich Obrist Interviews Cao Fei", 2007.

avatar, Cao Fei s'est donnée pour objectif d'explorer ce monde virtuel qu'elle ne comprenait pas et de se livrer au plus grand nombre d'expériences qu'il pouvait lui offrir.

> 我开始去尝试各种在真实世界中完全不同的生活方式，实现各种在现实中无法实现的事情，比如结交从巴西里奥热内卢到英国芬格兰到日本山形的新朋友，去哈佛大学听进座时偏偏起舞，坐在 IBM 大楼顶端啃手指，参与政治社团而又无所贡献，不断尝试改变造型和性别，购买吸引人的面孔和魔鬼般的身段，在印度帐篷体验浪漫激情，在私人别墅里和各种人物发生交叉复杂的性关系 。。。。。。[152]

> J'ai commencé à expérimenter des modes de vie complètement différents du monde réel, à réaliser des choses que je ne pourrais pas réaliser dans la vraie vie. Par exemple, me faire des amis originaires de Rio de Janeiro au Brésil, de Fingal au Royaume-Uni ou de Yamagata au Japon. J'ai dansé quand je suis allée écouter des cours à l'Université d'Harvard, je me suis assise au sommet de l'immeuble d'IBM et me suis rongé les ongles, je me suis engagée dans des groupes politiques sans aucune conviction, j'ai changé constamment d'apparence et de sexe, j'ai acheté des visages attirants et des corps diaboliques. J'ai vécu des romances passionnées dans des tentes indiennes, des relations sexuelles complexes avec divers personnages dans des villas privées…

Une partie de ce riche parcours est documentée dans les trois volets de la vidéo *i.mirror* qui est accompagnée de plusieurs livrets dans lesquels l'artiste a compilé de nombreuses captures d'écrans prises sur Second Life. Ces photographies sont classées suivant différentes thématiques, donnant un aperçu du fonctionnement économique, politique et social de ce monde virtuel ; les métiers possibles, les entreprises présentes ou encore les types de diffusions publicitaires qu'offre la plateforme (illustrations 237 et 238). Sorte d'investigatrice en immersion, Cao Fei nous amène dans les endroits paradisiaques comme dans les bas-fonds de cet univers qu'elle a parcouru de part en part. L'œuvre se présente comme un « i.mirror », un miroir numérique de la plateforme virtuelle et du monde hypermoderne qui l'a créée. Elle présente un univers dans lequel l'argent règne en maître. Le monde virtuel "is one that is dominated by youth, by beauty and money" explique à ce sujet Hug Yue, l'un des avatars que rencontre China Tracy. Vêtus de tenues de soirées ou de costumes futuristes, ils profitent ensemble de tous les plaisirs offerts par Second Life. Ils font un tour en montgolfière au-dessus d'une forêt tropicale, ils écoutent le bruit de la mer en sirotant des cocktails ou dansent dans des clubs branchés. Miroirs des sociétés hypermodernes, *i.mirror* en présente le côté « bling

[152] Cao Fei, Global Virtual Community (China Tracy Pavilion at the 52nd Venice Biennale), *Quanqiu xuni gongtongti* (*52 jie Weinisi shuang nian zhan Zhongguo guan'Zhongguo cui xi*) 全球虚拟共同体 (52 届威尼斯双年展中国馆'中国翠西), Beijing, China Arts and Entertainment Group, 2007.

bling », celui où l'argent, les divertissements et la superficialité coulent à flots. Mais elle en montre également les conséquences moins reluisantes. On y retrouve les mêmes vues écrasantes d'immeubles en contreplongée que celles de *Haze and Fog*, les réseaux de transports, les alignements de maisons parfaitement identiques des quartiers résidentiels, l'hypersexualisation et la marchandisation du corps des femmes ou le déversement d'égouts et de déchets toxiques directement dans la mer (illustration 239). L'œuvre se fait également le miroir des solitudes hypermodernes. China Tracy pose cette question : "Are you enjoying SL?" [Est-ce que tu te plais dans SL ?], à laquelle Hug Yue répond : "Thats a good question. I am looking for something, I think. But I don't know what." [C'est une bonne question. Je cherche quelque chose, je crois. Mais je ne sais pas quoi.] Au même titre que les personnages pris dans une liminalité permanente que nous décrivions précédemment, Hug Yue et China Tracy sont des individus égarés. D'ailleurs, on reconnait dans un plan qui montre l'avatar de Cao Fei assise à la table d'un restaurant, la disposition de l'Automat de Hopper ou celle des toiles de la série des *Same Room* de Tamen (illustration 240).

C'est une thématique similaire que développe *Strangers,* une œuvre qui a conduit l'exploration numérique de Cao Fei sur Omegle, un site de discussion en ligne (illustrations 241 et 242). Du type de chatroulette, le site de chat vidéo lancé en 2009 propose aux internautes de discuter avec de parfaits étrangers. L'utilisateur se connecte et est mis en relation avec un autre profil choisi au hasard. L'œuvre *Strangers* diffuse, sur quatre écrans, les fragments d'échanges de Cao Fei sur la plateforme. Alors que ses interlocuteurs se connectent – souvent avec l'intention ou l'espoir de trouver une forme d'interaction sexuelle – l'artiste surgit en bondissant, place la statuette d'un bouddha rieur devant sa webcam, feint un profond sommeil ou fait des ombres chinoises avec ses mains. Cette œuvre, qui joue littéralement avec l'idée de capture d'écran, présente directement ces moments de discussions dans les fenêtres de l'application. À mesure que les conversations se succèdent, la vidéo zappe d'une fenêtre à l'autre, d'un interlocuteur à l'autre. Le contenu des échanges est quasiment inexistant, les utilisateurs se contentant de bribes de questions, et se limitant parfois à l'envoi de points de suspension ou d'interrogation pour signifier leur mécontentement ou leur surprise devant l'image qui leur est proposée. Quand la fenêtre de vidéo ne reste pas complètement noire, les images sont imprécises, souvent pixélisées. Il n'y a finalement pas de conversation ou de communication réelle entre l'artiste et ses

interlocuteurs. Le projet de Cao Fei était d'intervenir sur le site de manière performative, en jouant sur l'effet de surprise que représente le fait de découvrir un inconnu dans une fenêtre de chat. À plusieurs reprises, l'artiste fait apparaître en miroir la fenêtre de la personne avec laquelle elle est en train de discuter dans sa propre fenêtre. Son interlocuteur se trouve alors face à lui-même et aux dizaines de fenêtres qui se multiplient devant ses yeux. Finalement, ces captures d'écrans montrent la réalité de tentatives de connections souvent déconnectées, des rencontres manquées, décevantes et parfois ennuyeuses.

La proximité indéniable de ces œuvres avec le genre du documentaire invite irrémédiablement à envisager les autres créations des mêmes artistes depuis ce prisme. Ce faisant, l'on se rend compte que des fragments documentaires s'immiscent dans de nombreuses de leurs œuvres. Yang Fudong explique que les films de la série *Seven Intellectuals* sont très peu scénarisés, c'est précisément le propre du documentaire de ne pas savoir exactement où l'on va, de laisser le projet mener son auteur. L'un des éléments fixés à l'avance est les dialogues qu'échangent les personnages du second volet de l'œuvre. Il ne s'agit pas d'un script fictif mais d'extraits d'interviews que l'artiste a conduites avec les différents acteurs.

> These conversations were based on interviews. Sex was described, imagined, set out. Interviews of fantasies, interviews of lies, sincere interviews, winsome and bragging, they gave the film its documentary spine, for the rest, the images, the costumes, the movements, opened up to time.[153]
>
> Ces conversations sont basées sur des interviews. Le sexe avait été décrit, imaginé, exposé. Des interviews faites de fantasmes, de mensonges, des interviews sincères, innocentes ou prétentieuses. Ce sont elles qui ont donné au film son appui documentaire. Le reste, les images, les costumes, les mouvements, ouvrent les possibles.

Selon les mots de Yang Fudong, le fait que les échanges ne soient pas fictifs mais extraits d'interviews ayant bel et bien eu lieu est ce qui donne à l'œuvre "its documentary spine", sa « colonne » documentaire.[154] *Seven Intellectual* n'est pas la seule œuvre à tenir sur une « colonne documentaire ». Chen Wei a également basé la construction de la série *Noon Club* sur des témoignages recueillis dans son entourage. "Their experiences are extremely

[153] Molly Nesbit, "Wild Grass Shanghai", in *Seven Intellectuals in a Bamboo Forest*, Stockholm, Jarla Partilager, 2008, p.48.
[154] Molly Nesbit, "Wild Grass Shanghai", 2008.

important to me, as I use their recollections of the clubbing experience to recreate the images of dance floors in full in my studio." [Leurs expériences sont très importantes pour moi puisque je me sers de leurs souvenirs des clubs pour recréer les images des pistes de danse dans mon studio].[155] Le travail mené par Cao Fei auprès des ouvriers de l'usine Osram pendant ses six mois de résidence s'approche également d'une enquête. Elle a initié ce travail en leur transmettant un questionnaire comportant une quinzaine de questions touchant à divers aspects de leur vies professionnelle et personnelle. Quel est votre but dans cette ville ? Quel est votre rêve ? Que pensez-vous de l'usine ? Que faites-vous ici ? étaient parmi les questions qui leur ont été posées. Après avoir étudié une centaine de questionnaires, l'artiste a sélectionné 55 employés qu'elle a répartis en cinq groupes. Elle a mené avec eux un travail de réflexion sur leur vie quotidienne, leur demandant de partager avec elle leurs craintes et leurs aspirations. Ces témoignages ont pris corps dans les performances finales créées par chacun des groupes. Tout comme pour son travail sur Second Life, une publication fait état de son expérience avec les ouvriers de l'usine. On peut y lire des descriptions de ces créations performatives. Le groupe "Hometown" [Ville d'origine] a imaginé le retour d'une jeune fille dans son village natal après plusieurs années d'absence. Élégamment coiffée et habillée, elle revient pour présenter son petit-ami, un riche homme d'affaire, qui aide son beau-père à changer une ampoule. *My future is not a dream*, qui a donné son nom au troisième volet de la vidéo *Whose Utopia* de Cao Fei, est le titre de la performance du groupe "Future" [Futur]. Ces derniers ont formé un groupe de rock dont le chanteur principal déclame les paroles des chansons tout en marchant sur un tapis de course. En parcourant les pages du journal – dont une montre des photographies de leurs dortoirs – on se trouve finalement face à un portrait très personnel des employés. Ces descriptions d'hommes et de femmes ordinaires rappellent aussi bien celles que l'on rencontre dans la vidéo *Haze and Fog* que celle du livreur de lait *Milkman*. Il s'agit de portraits d'inconnus, d'anti-héros qui nous plongent dans la Chine que l'on ne voit habituellement pas et montrent le revers de l'invention chinoise hypermoderne.

Deux œuvres de Chen Hangfeng vont également dans ce sens. La première, *3 Minutes*, fait se succéder, pendant trois minutes, une série de photographies prises à Shanghai (illustrations 243 à 246). Elle montre les sourires gigantesques des mannequins sur les affiches publicitaires, une plaque métallique de l'enseigne Giorgio Armani dans laquelle se reflètent

[155] Chen Wei, "Noon Club", *Flash Art*, 2017.

les bâtiments alentours, un stand de légumes dans un marché de rue, des passagers dans le métro et des passants dans la rue ou assis à la terrasse d'un élégant restaurant. Ce défilé d'images ordinaires n'a rien de spectaculaire mais rien d'inquiétant non plus. Pourtant, il est accompagné par le son d'une sirène qui retentit en continu. Ce signal d'alerte nous ramène à l'intranquillité que nous évoquions précédemment. L'effet est le même dans une seconde vidéo réalisée sur le même modèle. Là aussi Chen Hangfeng nous montre la réalité « crue » et sans artifice d'un quotidien urbain. Quelques années après la vidéo précédente, des morceaux de viandes ont remplacé les légumes sur l'étalage du marché mais on retrouve les vues de la ville, de sa circulation et les publicités gigantesques qui en impriment le paysage. Pas de sirène cette fois, mais un bruit de respiration de plus en plus saccadé et rapide à mesure que progresse la vidéo. Ainsi mis bout à bout, ces fragments de réels ne racontent rien de plus que le quotidien ordinaire que l'artiste a photographié. Elles traduisent en revanche le besoin de structure, cette pulsion de la capture qui amènent les artistes à créer des « œuvres-documentaires ».

b. Garder la trace : de la collection au cabinet de curiosité

Les artistes conservent dans leurs œuvres les traces des transformations dont ils ont été, et sont encore, les témoins. Ils gardent les traces de ce qui est déjà passé ou de ce qui est sur le point de l'être, de ce qui imprime ou laisse une marque. Tout comme celle de « pulsion de la capture », nous considérons l'idée de trace à la lumière de l'analyse de Jacques Derrida qui y voyait un concept sans limite, allant « bien au-delà de […] l'écriture ou l'inscription sur un support connu ».[156] Il affirmait encore : « On peut dire si on veut, c'est une question de terminologie, que les traces sont des types d'objets. Moi, je dirais plutôt le contraire, que les objets sont des types de traces. »[157] De même, les traces que nous allons évoquer ne se limitent pas à des éléments textuels ou écrits, ni même à des inscriptions ou des empreintes, mais englobent des objets, des artefacts, des signes qui forment ensemble une collection « d'objets témoins ». Les œuvres débordent de ces collections plus ou moins hétéroclites qui ont pour point commun le fait d'être des produits de l'hypermodernité. Une question se pose

[156] Jacques Derrida, « Trace et archive, image et art », Collège iconique, INA, 25 juin 2022, https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2018/02/trace-et-archive-image-et-art.pdf, consulté le 23 mai 2022.
[157] Jacques Derrida, « Trace et archive, image et art », Collège iconique, INA, 25 juin 2022.

alors irrémédiablement : pourquoi les avoir rassemblées ? Nous empruntons un premier élément de réponse à Jean Baudrillard pour lequel « collecting has to do with our need to make our own reality visible ».[158]

Ces collections sont un moyen de donner à voir, d'exposer les éléments qui les constituent et, par extension, l'époque qui en est à l'origine. Elles rassemblent des assortiments de signes qui dessinent les contours d'une archéologie du présent. Plusieurs des œuvres de Chen Hangfeng sont ainsi constituées d'objets que l'artiste a récupérés. Si certains ont été glanés directement autour de lui, d'autres sont le fruit de plus longues recherches. Pour l'installation *Cups*, l'artiste a rassemblé une collection de gourdes réutilisables, des récipients de verre, de métal ou de plastique que l'on voit partout en Chine et dans lesquels chacun transporte avec lui une réserve d'eau chaude ou de thé (illustration 247).[159] Ils ne s'agit pas de produits neufs mais d'objets qui lui ont été donnés par leurs anciens propriétaires. Pour les récupérer, Chen s'est rendu dans les salles de pause d'un supermarché, d'une usine et de deux pharmacies. Dans ces endroits partagés par différents employés, la singularité de chaque bouteille fait qu'il n'y a pas de confusion possible et que chacun retrouve aisément celle qui lui appartient. C'est l'unicité de ces objets quotidiens qui a intéressé l'artiste. De simples objets, ils deviennent traces précisément parce qu'ils ont appartenu à une personne en particulier. Chen nous avait d'ailleurs confié que pour récupérer certaines des gourdes, il avait dû proposer à leur propriétaire de les échanger contre un récipient neuf. Quoiqu'extrêmement simples, ces objets sont utilisés et manipulés quotidiennement. Dans l'installation *Cups*, les gourdes remplies d'eau sont disposées sur une tablette en bois dont la surface est régulièrement frappée par un petit marteau. L'impact agite légèrement l'eau des récipients et fait frémir les réverbérations qu'elle projette sur le mur. La plupart de ces bouteilles sont très simples, une bonne partie sont en réalité des bocaux recyclés pour faire office de gourdes. D'autres se singularisent parce qu'elles sont faites de plastique coloré, ou imprimées de motifs et de dessins. L'une d'entre elles est même recouverte d'une sorte de manteau de fourrure synthétique dont on ne peut que questionner l'effet isotherme. Derrière ce simple objet, on voit poindre la question de la personnalisation et de l'expression de

[158] Jean Baudrillard, "The system of collecting", in Jon Elsner and Roger Cardinal, *The Culture of Collecting*, Harvard University Press, 1994, p.8.
[159] Une vidéo de l'installation est visionnable ici : https://vimeo.com/15699941.

l'identité que permet et encourage la déferlante de produits divers engendrée par la mise en place d'une société de consommation.

> Au-delà de l'entassement, qui est la forme la plus rudimentaire, mais la plus prégnante, de l'abondance, les objets s'organisent en panoplie ou en collection. Presque tous les magasins d'habillement, d'électroménager, etc, offrent une gamme d'objets différenciés qui s'appellent, se répondent et se déclinent les uns des autres.[160]

L'artiste expose un exemple de ces panoplies d'objets déclinés en des centaines de variations. Ainsi réunies sur une étagère, à mi-chemin entre l'autel et le rayon de supermarché, elles sont placées directement dans la lumière, formant un ensemble coloré qui rayonne et miroite. On pourrait voir dans les reflets qu'elles projettent au mur l'incarnation même de l'aura qui entoure ces objets. Il est cependant difficile de savoir si elle découle du souvenir de l'empreinte de leurs anciens propriétaires ou si elle est le seul fruit d'un marketing réussi.

Il n'est sans doute pas étonnant que la plus importante collection rassemblée par les artistes soit un assemblage de produits de consommation. La quantité et la diversité de ces objets fait écho à la description que Baudrillard proposait de la société de consommation au sein de laquelle le contact avec les objets se substitue aux relations avec les autres.

> Il y a aujourd'hui tout autour de nous une espèce d'évidence fantastique de la consommation et de l'abondance, constituée par la multiplication des objets, des services, des biens matériels, et qui constitue une sorte de mutation fondamentale dans l'écologie de l'espèce humaine. A proprement parler, les hommes de l'opulence ne sont plus tellement environnés, comme ils le furent de tout temps, par d'autres hommes que par des OBJETS.[161]

Le *Supermarket* de Xu Zhen expose sur ses rayonnages le choix infini qu'offre la société de consommation hypermoderne (illustrations 248 et 249). L'installation reproduit à échelle 1 : 1 un supermarché de quartier, le type d'enseigne ouvert 24 heures sur 24 et 7 jours sur 7. Ces chaines de magasins fournissent des produits de consommations courante et mêlent sur leurs gondoles des barres chocolatées et des fruits séchés, des bouteilles de soda et d'alcool de riz chinois. Lorsqu'elle a été installée pour la première fois sur le stand de la galerie ShanghArt à l'occasion de la foire Art Basel Miami Beach, l'œuvre reproduisait un supermarché complet, avec ses quatre murs, ses enseignes lumineuses et colorées et ses larges baies vitrées. Intitulé

[160] Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, Paris, Éditions Denoël, 1970, p.20.
[161] Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, p.17.

Shanghai Supermarket, l'intrusion de ce supermarché chinois au beau milieu de la foire de Floride questionnait aussi bien la volonté du gouvernement chinois de voir ce type de commerce se multiplier dans les villes du pays, que le rapport complexe de l'art au commerce et au marketing. Au fil des années et des lieux d'exposition, l'œuvre a pris des formes différentes, se limitant parfois à quelques rangées de gondoles. Un paramètre est cependant resté constant : les produits mis en vente sont entièrement vides, ils ne sont que des emballages totalement dénués de contenu. Du supermarché, Xu Zhen ne conserve que l'apparence, les rangées de produits parfaitement alignés, le foisonnement de couleurs et d'articles disponibles et l'idée sous-jacente que le lieu pourrait répondre à n'importe quel besoin. En vidant les emballages, en ne conservant que l'enveloppe des produits, Xu Zhen supprime leur valeur marchande aussi bien que leur utilité. Il ne reste que le signe, la trace de l'abondance des objets de consommation et celle de la valeur affective ou symbolique qu'ils représentent. Sa démarche pousse à l'extrême le raisonnement de Baudrillard qui voyait déjà dans les objets de consommation des « objets/signes ».

> Pour devenir objet de consommation, il faut que l'objet devienne signe, c'est à dire extérieur de quelque façon à une relation qu'il ne fait plus que signifier – donc arbitraire et non cohérent à cette relation concrète, mais prenant sa cohérence, et donc son sens, dans une relation abstraite et systématique à tous les autres objets-signes. […] Les objets/signes dans leur idéalité s'équivalent et peuvent se multiplier à l'infini : ils le doivent pour combler à tout instant une réalité absente. C'est finalement parce que la consommation se fonde sur un manque qu'elle est irrépressible.[162]

Pour Baudrillard, la consommation est « la totalité virtuelle de tous les objets et messages constitués dès maintenant en un discours plus ou moins cohérent. La consommation, pour autant qu'elle ait un sens, est une activité de manipulation systématique de signes ».[163] Métaphore de cette consommation fondée sur le manque, après avoir fait leurs achats, lorsque les clients du supermarché de Xu Zhen regardent leur ticket de caisse, ils y découvrent l'inscription "Fill the void".

Les traces de la société de consommation qui impriment les œuvres de Yang Yongliang de ses codes-barres se manifestent également dans les logos qui envahissent les œuvres de

[162] Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 2003 (1978), p.277.
[163] Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, p.276.

Chen Hangfeng – des papiers découpés dont les motifs reprennent les contours des logos de marques connues internationalement.[164] Rapidement, nous l'avons évoqué, les logos ne se cantonnent plus dans ses œuvres aux papiers découpés, mais prolifèrent pour imprimer des pans entiers de murs, des tapis et paravents. Le chapitre précédent nous a amené à rapprocher cette expansion du phénomène d'inflation qu'analyse Naomi Klein, qui décrit l'envahissement de l'espace public par les marques qui a peu à peu concerné la planète entière.[165] Dans cette prolifération des logos, il est également possible de voir les traces qu'ils laissent sur leur passage. Chen Hangfeng explique en effet que les logos dont il a imprimé son papier peint ont tous été photographiés sur des déchets et objets laissés à l'abandon dans une décharge de la ville. "墙纸图案中不同标志的轮廓下隐藏着从上海的各个垃圾场和垃圾回收站拍来的照片。" [Derrière les contours de logos de ce papier peint se cachent des photographies prises dans diverses décharges et centres de recyclage de Shanghai.][166] Dans une société de l'hyperconsommation, les produits deviennent rapidement des déchets qui sont autant de traces de leur présence passée.

> Toutes les sociétés ont toujours gaspillé, dilapidé, dépensé et consomme au-delà du strict nécessaire, pour la simple raison que c'est dans la consommation d'un excèdent, d'un superflu que l'individu comme la société se sentent non seulement exister mais vivre. La société de consommation a besoin de ses objets pour être et plus précisément elle a besoin de les détruire.[167]

C'est certainement cette évidence qui a amené Chen à s'intéresser aux déchèteries et aux centres de recyclage. Pour réaliser le projet *Daily Prosperity*, il a passé près de trois mois dans une station de recyclage de Shanghai. En Chine, le tri des déchets n'est pas effectué par les habitants eux-mêmes qui jettent leurs déchets dans une poubelle unique. Ensuite, ce sont souvent des citoyens sans abris ou en grande difficulté financière qui récupèrent les éléments recyclables, bouteilles en plastique et canettes en aluminium, pour les échanger contre quelques yuans dans les centres de recyclages locaux. Pour être autorisé à récupérer quelques objets malodorants, Chen – dont l'entreprise singulière avait fini par éveiller les soupçons – a finalement été obligé de payer, bien plus que ce qu'on lui aurait donné pour les recycler. Le

[164] Alors que les peintres lettrés imprimaient les rouleaux du rouge de leur sceau pour les signer, ce sont des dizaines de codes-barres et de logos qui jouent ce rôle dans ses œuvres.
[165] Elle situe le début de ce phénomène aux États-Unis dans les années 1980, et donne pour exemple la marque Lacoste dont l'alligator est devenu visible sur les T-shirts de la marque.
[166] Chenhangfeng.org, "Logomania series 疯狂标志系列, 2006", http://www.chenhangfeng.org/en/worksInfo/26.html, consulté le 12 mai 2022.
[167] Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, p.48.

résultat de sa collecte prend la forme d'un lustre à pampilles bariolé, composé d'objets plus ou moins identifiables, des bouteilles en plastique, une cassette VHS, un combiné de téléphone, un sèche-cheveux, des pistolets à eau, plusieurs chaussures à talon et des dizaines de morceaux de plastique non-identifiés (illustration 250). L'artiste a sélectionné ces objets pour leur esthétisme, leur couleur ou leur texture. Ainsi associés, ils perdent leur fonction mais conservent leur aura.

Prise dans son ensemble, la collection de traces, d'objets et de signes rassemblée par Chen Hangfeng et par Xu Zhen est comparable à celles que regroupent les cabinets de curiosités. Lorsque les *wunderkammern*, les chambres des merveilles ou cabinets de curiosités se sont développés dans l'Europe du 16e siècle, ils rassemblaient dans une pièce un ensemble d'objets témoins du monde en mutation de la Renaissance. Outre l'émerveillement que procuraient les curiosités qui y étaient rassemblées, le fait de les réunir traduisait une tentative d'avoir une prise sur le monde, de l'organiser pour tenter, si ce n'est de le comprendre, tout du moins de l'appréhender.

> Les collections anciennes, installées dans les demeures princières, composaient un théâtre. Miroirs du monde tentant de capter en une vision panoramique les savoirs du temps, elles étaient aussi le miroir du sujet qui les constituait, à la fois intime et universel, le cabinet de curiosité se situe quelque part entre l'infiniment petit et l'infiniment grand. Théâtre du monde tentant d'ordonner des collections diverses, le cabinet […] n'était pas une pièce décorative mais bien un théâtre des connaissances et des légendes.[168]

Le cabinet de curiosités se présentait comme un « laboratoire des mutations ». Cette analyse entre en résonnance avec celle que fait Baudrillard de la pratique de la collection. « Rangement, classement, manipulation », elle représente pour lui « le mode le plus rudimentaire de maîtrise du monde extérieur ». De la même manière, les artistes de notre corpus opèrent une sélection, un classement qui rend compte d'une tentative pour structurer et pour faire sens des mutations en cours.

En 2015, à l'occasion du premier anniversaire de son inauguration, le Long Museum de Shanghai a proposé une exposition monographique de Xu Zhen. Elle comprenait plus d'une centaine de ses œuvres, dont plusieurs pièces inédites. Parmi celles-ci, l'artiste a exposé

[168] Christine Davenne, Christine Fleurent, *Cabinets de curiosités, La passion de la collection*, Paris, Éditions de la Martinière, 2011, p.9.

l'œuvre *Arrogance Set* pour la première fois. Monumentale, cette installation prend la forme d'une boite métallique à roulettes, une *fly case*, dont il manque l'une des faces. L'intérieur de la boite est donc visible et contient les reproductions de huit œuvres de l'artiste encastrées dans une épaisse couche de mousse noire. Au centre trône un exemplaire de la série *Eternity* : *Eternity-Poseidon and Squab*, un bronze de Poséidon recouvert de canards laqués. La sculpture est entourée par un écran qui diffuse l'œuvre vidéo *Physique of Consciousness*, une toile de la série *Under Heaven*, un exemplaire de *MadeIn Curved Vase*, deux cannettes en provenance de *Supermarket*, un t-shirt faisant partie des produits dérivés de la marque MadeIn, un *Dollar Man* et un exemplaire de *Focus-HASSELBLAD 500C/M*, un appareil photo traversé d'une lance aborigène. L'œuvre rappelle évidemment les *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp. En 1936, l'artiste commence à rassembler des photographies et des maquettes de ses œuvres à l'intérieur d'une boite rouge, avec l'idée de réunir l'ensemble de ses créations dans le format de la boite. À l'intérieur on retrouve des images du *Nu descendant l'escalier* ou de la *Broyeuse de chocolat* ainsi que des miniatures de *Fontaine* ou de *Air de Paris*. Outre le pied de nez supplémentaire que fait Duchamp à la notion d'œuvre d'art, pour l'artiste qui naviguait entre Paris et New York la *Boîte-en-valise* représentait aussi une sorte de musée portatif, une manière de faire voyager ses œuvres avec lui. Xu Zhen pousse plus loin encore ce concept en enchâssant ses œuvres, grandeur réelle, dans une *fly case*, une caisse à roulettes qui permet de déplacer plus facilement du matériel technique. De même, si Marcel Duchamp avait envisagé une production en série de sa boite, Xu Zhen adopte la même base et expose simultanément plusieurs exemplaires de son *Arrogance Set*. Les œuvres ainsi présentées au milieu de l'exposition forment des musées à l'intérieur du musée, accentuant l'effet de microcosme. Le titre de l'œuvre est la preuve de la capacité d'autodérision de l'artiste qui réunit ses propres créations et les duplique dans un « ensemble arrogant ».

Le parallèle avec les cabinets de l'époque de la Renaissance est plus évident encore pour les toiles du duo Tamen. L'angle du mur et de la large baie vitrée qui se répète inlassablement d'un tableau à l'autre, circonscrit un coin de salle de restaurant, un espace réduit faisant écho à l'intimité du cabinet de curiosité. À l'image des *kunstkammern* des siècles passés, leurs toiles forment autant de microcosmes rassemblant tous types d'objets. Sortes de cavernes d'Alibaba remplies d'œuvres d'art inestimables, de livres, d'accessoires high-tech, de bouteilles d'alcool, de mégots de cigarettes, de jeux de cartes et de majong, de liasses de

billets, de modèles réduits de SUV, de produits de luxe et d'une multitude de personnages divers, comme autant d'objets témoins de la Chine hypermoderne. Contrairement à celles dont nous avons parlé précédemment, leur collection va bien au-delà des produits de consommation et inclut également des images de la culture populaire, des personnages et des tendances. La diversité des tableaux de Tamen peut s'expliquer par la complexité de l'environnement qu'ils essaient de capturer. Les deux artistes sont à la fois des collectionneurs contemporains, et des collectionneurs du contemporain. Alors que l'on pourrait avoir l'impression d'un bric à brac, une caverne d'alibaba où les objets n'ont pour seul lien les uns avec les autres le fait de se trouver réunis au même endroit – nous avons déjà souligné les rapports de correspondances qui existent entre les différents éléments d'une même toile. La silhouette élancée et dorée d'un Oscar répond à la robe mordorée d'une bouteille de vin et à la verticale d'un immeuble qui scintille dans la nuit ; la narration d'un tableau exposé au mur est rejouée entre les personnages présents dans la salle. Les couleurs se répondent et forment un réseau qui accompagne la circulation du regard sur la toile. Malgré la disparité apparente, on comprend qu'il existe une forme de sélection et d'organisation derrière chacune des œuvres de Tamen. Ce lien, qui rapproche un objet d'un autre, une trace d'une autre, résulte également du traitement similaire que leur réservent les artistes : tous sont réduits à l'état de signe.

> À la limite, l'objet pur, dénué de fonction, ou abstrait de son usage, prend un statut strictement subjectif : il devient objet de collection. Il cesse d'être tapis, table, boussole ou bibelot pour devenir « objet ». Un « bel objet » dira le collectionneur, et non pas une belle statuette. Lorsque l'objet n'est plus spécifié par sa fonction, il est qualifié par le sujet : mais alors tous les objets s'équivalent dans la possession, cette abstraction passionnée.[169]

Tout est placé au même niveau dans les toiles, les œuvres d'art, les antiquités, les sacs à main Louis Vuitton, les plats de nourriture, les masques de Mickey et les jeunes filles dénudées sont réduits à l'état d'objet de collection. Une fois disposés sur la toile, ils deviennent des objets témoins dans une peinture qui présente une réalité close censée rendre visible et donner du sens à la réalité de l'hypermodernité chinoise (illustrations 28, 252, 221 et 253). Leur esthétique du collage rappelle celle de l'artiste américain Tom Wesselmann (1931-2004). Cependant, contrairement à ses montages peints, les tableaux de Tamen ne mêlent pas

[169] Jean Baudrillard, *Le Système des objets*, p.121.

différents types de matériaux. Ils présentent une surface lisse qui fait écho à la couche luisante de plastique dont semble être recouverts la plupart des éléments qui les composent.

Cette apparence lisse correspond en réalité à celle d'internet. Les artistes trouvent leur inspiration en ligne, en surfant sur le web ; c'est là qu'ils collectionnent des images qu'ils reproduisent ensuite en peinture. Internet est également une source d'inspiration pour Xu Zhen. L'artiste y récolte toutes sortes d'éléments, des images, des dessins, des phrases qu'il combine et mélange ensuite dans des toiles réalisées à la manière de collages ou des petites peluches. Entre le monstre et la créature hybride, le résultat de ces associations s'approche des bizarreries, des étrangetés que contenaient les cabinets de curiosités. Une différence cependant, ce ne sont pas les objets eux-mêmes qui sont collectés, mais une reproduction d'images récoltées sur internet. Xu Zhen le formule ainsi, "use media as a medium . . . to create media" [utiliser le contenu comme medium pour créer du contenu].[170] Réalisées à l'image de la cacophonie d'internet, ses tapisseries de collages sont quasiment illisibles. Il en va de même des œuvres de la série *Metal Language* dans lesquelles la surface du miroir a totalement remplacé celle de la toile. Sur des miroirs grand format, des phrases, des mots, des interjections extraites de caricatures politiques sont tracés en chaines métalliques dorées ou argentées. Chacune de ces citations est entourée d'une bulle qui rappelle celles des bandes-dessinées. Les mots tracés par les chaines ne sont pas une invention de l'artiste mais ont été récoltés sur internet et constituent de véritables citations. Le miroir qui les accueille leur permet de se multiplier et de s'imprimer, par des jeux de reflets sur les œuvres et objets exposés à proximité.

Dans ces œuvres qui font d'internet le nouveau cabinet de curiosité, on observe les traces se multiplier, les images autant que les objets. Ce que donnent également à voir les cadres et les reflets est la multiplication de ces images qui se placent comme des prismes pour appréhender la réalité. On y observe, à travers un cadre, un monde chargé d'images.

[170] Hans-Ulrich Obrist, "Xu Zhen", ArtForum, January 2007.

Chapitre 4 – Conclusion

Les œuvres analysées dans la première partie de ce chapitre se trouvent prises dans une situation paradoxale de liminalité permanente que nous avons analysée comme étant une conséquence de l'excès et de l'absence de limite hypermodernes. Stade intermédiaire d'un processus de transition en trois étapes, la liminalité est caractérisée par la suspension et l'indétermination. Lorsqu'elle prend une forme permanente, comme c'est le cas en hypermodernité, le temps de la transition s'étend infiniment sans jamais trouver de résolution. Le motif de l'écran liminal se manifeste tout d'abord dans des œuvres caractérisées par une indéfinition spatio-temporelle, suspendues dans l'espace et dans le temps. Mêlant différentes temporalités, fragmentant la narration et brouillant les repères, elles développent une esthétique de l'irrésolu dans laquelle les morceaux de dialogues et les bribes d'actions ne culminent jamais en une fin conclusive. La liminalité permanente envahit d'autres œuvres, faisant d'elles les espaces d'une attente prolongée et alanguie. Nous avons opéré un rapprochement entre ces œuvres et les rouleaux peints traditionnels dans lesquels la présence d'écrans participe de la structuration de l'espace pictural, assurant aussi bien la partition que l'écoulement, le déroulement narratif du rouleau. Au contraire, rejouant sans cesse la même scène, les œuvres que nous avons analysées dans ce chapitre semblent prises « entre deux écrans ». Elles deviennent alors de véritables territoires intermédiaires, des espaces médians dans lesquels les personnages, engourdis face à un changement sans fin, se perdent dans un intermède qu'ils ne parviennent pas à quitter. Ce chapitre a également proposé une approche nouvelle des œuvres de Yang Yongliang s'intéressant à la brume qui les entoure plutôt qu'à l'engagement que l'on lit facilement dans son travail – qu'il s'agisse de la nostalgie pour une forme traditionnelle d'art ou d'un discours à portée écologiste. L'atmosphère brumeuse, le brouillard presque opaque qui les enrobe se retrouve dans les œuvres de Chen Wei et traduit un sentiment similaire de désorientation. Les œuvres étudiées se dirigent finalement vers une esthétique de la suspension que nous avons identifiée comme étant le point culminant du motif de l'écran liminal.

De l'écran qui suspend à celui qui capture, de la suspension de la liminalité permanente à la structure de la capture d'écran, l'indéfinition intrinsèque à l'état liminal pousse à la recherche de structure. La deuxième partie de ce chapitre s'est intéressée aux motifs de

captures d'écran comme autant de tentatives d'appréhender une réalité aussi changeante qu'indéfinie. Le regard est happé par les reflets et par les cadres que contiennent les œuvres, l'aidant à se raccrocher à une réalité fuyante. S'appuyant sur une colonne documentaire ou s'apparentant à de véritables cabinets de curiosités, les œuvres analysées sont définitivement ancrées dans une forme de réel. Pourtant, si elle répond à cette recherche de structure, la multiplication des cadres et des reflets annonce l'omniprésence d'images qui servent de prismes pour appréhender la réalité.

Chapitre 5 — Hyper-écran
Jeter le voile : du spectacle à l'hyper-écran

> Le spectacle est le mauvais rêve de la société moderne enchainée, qui n'exprime finalement que son désir de dormir. Le spectacle est le gardien de ce sommeil.[1]
>
> Guy Debord, *La Société du spectacle*, 1967

[1] Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 (1967), p.25.

Chapitre 5 – Introduction

Dans un chapitre intitulé *chaju* 差距 [disparités] de son essai *La Chine en dix mots Shi ge cihui li de Zhongguo* 《十个词汇里的中国》, Yu Hua raconte une anecdote marquante qui donne une vision des Jeux olympiques de Beijing de 2008 bien différente de celle que les médias ont pu proposer.

> 二〇〇八年北京奥运会期间，很多生活拮据的人向往作为今日中国象征的鸟巢和水立方，他们乘坐火车和长途客车，从外地赶到北京，带着旅途的疲倦和心里的兴奋，一路打听着来到了鸟巢和水立方，希望能够进去看上一眼，可是鸟巢和水立方的门票太紧张了，票贩子手上的二手门票又太贵。可能是出于安全方面的考虑，没有门票的人不能走进鸟巢和水立方所在的奥林匹克公园，要有游览票才能进入。我的这些长途跋涉的同胞来到了鸟巢和水立方近前，可是连游览票也没有，只好站在很远的地方与鸟巢和水立方合影留念。尽管如此，他们仍然满脸幸福。[1]

> Pendant les Jeux olympiques de Beijing en 2008, beaucoup de gens aux revenus très modestes rêvaient de voir le Nid d'oiseau et le Cube d'eau, deux symboles de la Chine d'aujourd'hui. Ils ont voyagé jusqu'à Beijing en train ou en autocar et, aussi épuisés qu'excités, ils ont demandé maintes fois leur chemin avant d'arriver enfin au Nid d'oiseau et au Cube d'eau, avec l'espoir d'y entrer. Mais il n'y avait plus assez de billets, et les billets revendus au marché noir étaient trop chers pour eux. Probablement par souci de sécurité, les gens sans billet n'étaient pas admis dans le parc olympique où se trouvent le Nid d'oiseau et le Cube d'eau. Il fallait impérativement avoir au moins un billet visiteur. Ces compatriotes venus du fin fond du pays étaient maintenant là, à deux doigts du but, mais comme ils n'avaient même pas de billet visiteur ils en étaient réduits à se faire prendre en photo avec, en arrière-plan lointain, le Nid d'oiseau et le Cube d'eau. Malgré cela, ils rayonnaient de bonheur. [2]

On lit dans ces quelques lignes la fascination d'individus que l'on imagine avoir sacrifié une partie de leurs économies pour faire un long voyage jusqu'à la capitale, pensant pouvoir accéder au village Olympique et assister à quelques-unes des compétitions sportives qui s'y tenaient. Dans l'impossibilité d'acheter un billet, ils se trouvent finalement maintenus à l'écart, exclus de l'essor chinois. Pourtant, la construction idéologique est si forte et le mythe si solide qu'ils « rayonnent de bonheur » en se faisant prendre en photo devant ce qui est devenu un

[1] 余华, *Shi ge cihui Zhong de Zhongguo* 十个词汇中的中国 [La Chine en dix mots], Pingzhuang 平装, maitian chuban 麦田出版, 2011, p.110.
[2] Traduction Angel Pinot et Isabelle Rabut, Yu Hua, *La Chine en dix mots*, Paris, Actes Sud, 2010, p.142.

symbole d'une Chine nouvelle et reluisante. Ils se satisfont d'être ainsi arrêtés aux portes du rêve.

L'invention chinoise hypermoderne est à l'origine de la construction d'images, de discours et de récits, autant de prismes qui ont trouvé une place dans le quotidien d'individus qui en sont les spectateurs et les consommateurs. En plus de l'agitation de l'hyper et de la suspension de l'écran, nous avons détecté dans les œuvres des formes de réalités façonnées, manipulées ou imaginés qui témoignent de l'impact de ces différents prismes ainsi que d'une difficulté à appréhender le réel. Barbara Pollack a, elle aussi, remarqué ce qu'elle identifie même comme étant une potentielle tendance commune aux créations des XXRL.

> If there is one dominant trend, it is their intent to challenge depictions of reality and to question claims of authenticity. For many artists, sculpture and installation art are the perfect means to convey their sense of alternative realities. They are even creating total environment as a way of interrogating the notion that reality is fixed, permanent, and discernable, in order to convey their life experience, which has been just the opposite.[3]
>
> S'il existe une tendance dominante, il s'agit de leur volonté de mettre les représentations de la réalité et la notion d'authenticité en question. Pour de nombreux artistes, l'art de la sculpture et de l'installation sont les moyens parfaits pour traduire leur conception des réalités alternatives. Ils vont jusqu'à créer des environnements complets pour questionner la notion d'une réalité fixe, permanente et appréhensible et pour témoigner de leur propre expérience qui a été tout le contraire.

C'est dans ces œuvres que nous identifions le motif de l'hyper-écran qui y prend deux formes différentes. Nous l'associons tout d'abord à ce que nous appellerons des « dispositifs d'arrachement au réel » – suivant l'analyse de Bruce Bégout qui explique que « l'arrachement au réel constitue la condition préalable à l'introduction dans le monde de la fantaisie pure ».[4] Nous aborderons ainsi l'image et son langage qui se diffusent dans les créations, avant de faire l'analyse d'une forme d'inversion du mythe de Pygmalion qui fait passer de la chair à l'ivoire, de la réalité à la représentation. Ce processus d'éloignement de la réalité passe également par le spectacle qui se manifeste dans les œuvres sous la forme de différents ressorts théâtraux qui suggèrent la mise en scène. Dans un second temps, nos analyses porteront sur les mondes de fantaisie produits par cet « arrachement au réel » – la seconde forme du motif de l'hyper-

[3] Barbara Pollack, *Brand New Art From China: A generation on the rise*, London/New York, IB Tauris, 2018, p.119.
[4] Bruce Bégout, *Zéropolis*, Paris, Éditions Allia, 2002, p.21.

écran. Ce qui est particulier aux œuvres que nous nous apprêtons à présenter n'est pas la présence de fiction, mais l'ambivalence constante qu'elles développent entre fiction et réalité. Elles créent des formes de réalités alternatives, qui ne sont ni dans la pure fiction, ni dans le réel total. Ces œuvres, qui soulignent la part de fiction de la réalité, sont, selon nous, à mettre en lien avec la construction idéologique qui a accompagné l'invention chinoise hypermoderne, projetant la nation dans un avenir radieux. Ce discours trouve un point culminant avec le « Rêve chinois » dont certaines créations proposent une vision beaucoup plus nuancée que celle offerte par le Parti.

Nous envisageons le motif de l'hyper-écran comme un motif à part entière qui n'est pas à comprendre comme une combinaison des motifs de l'hyper et de l'écran – bien qu'il entretienne tout de même des liens avec chacun d'eux. Avec l'hyper, il partage la relation à l'hypermodernité ; avec l'écran, celle à la capture d'écran comme intermédiaire pour appréhender la réalité. Le motif de l'« hyper-écran » est à la fois le produit de l'hypermodernité et celui des différents prismes – les images, les discours et les récits hypermodernes – qui se placent dans le champ de la vision ou dans celui de la pensée, et les entravent, les modifient ou les orientent. De même que ceux de l' « hyper » et de l' « écran », nous le mettons en lien avec l'invention chinoise hypermoderne. Nous émettons l'hypothèse selon laquelle les manifestations de l'hyper-écran dans les œuvres ne sont pas la seule résultante du développement des nouvelles technologies, de la place grandissante d'internet et du virtuel, et de l'impact du marketing dans la vie des citoyens chinois. Il nous semble qu'elles sont à mettre en lien avec la combinaison de ces différents éléments associée à la construction idéologique qui a accompagné l'invention chinoise. À la fois la quintessence du spectacle et produit de l'hypermodernité, l'hyper-écran est ce qui empêche d'accéder à la profondeur des choses, ce qui fait rester à la surface, au niveau de l'apparence. Les analyses des différentes œuvres abordées dans les pages qui suivent nous permettront de tracer les contours de ce motif. Envisagée comme une ouverture, la dernière partie de ce chapitre propose trois analyses d'œuvres qui sont autant d'exemples de manifestations différentes du motif de l'hyper-écran.

CHAPITRE 5

I. Dispositifs d'« arrachement au réel »

Au cours d'un essai aussi bref que percutant, Bruce Bégout fait la description de l'expérience de Las Vegas. *Zéropolis* décrit le mirage d'une ville de lumière plantée comme un décor en plein cœur du désert. Il écrit toute l'irréalité de cette non-ville, ce simulacre urbain entièrement dédié au divertissement et à la consommation. Il observe l'animation permanente, l'hémorragie de lumières et de spectacles en tous genres de cette ville tape-à-l'œil qui brouille sans cesse les limites entre fiction et réalité, au point de donner l'impression que « tout n'est qu'une immense et grotesque farce ». « Pour nous plonger dans un monde de fantaisie, écrit-il, elle [Las Vegas] a compris qu'elle doit d'abord nous délivrer du monde d'ici-bas. » Autrement dit, « l'arrachement au réel constitue la condition préalable à l'introduction dans le monde de la fantaisie pure ».[5] Cette idée selon laquelle la mise en place d'outils, de dispositifs « d'arrachement au réel » – dans le cas de Las Vegas la lumière artificielle et l'air conditionné par exemple – est un préalable à la déréalisation résonne étrangement avec la phrase d'une citoyenne chinoise interviewée par Gregory B. Lee. Alors qu'il l'interroge sur le « Rêve chinois » de Xi Jinping, elle lui explique : "In order to dream, you must first be asleep" [Pour pouvoir rêver, tu dois d'abord être endormi]. [6] En apparence simple, cette déclaration est en réalité d'une grande puissance. L'auteur l'explique ainsi

> More than ever before, the now technologically-equipped Chinese state behaves like a twenty-first-century Incubus as it envelops its citizens, who have been induced into a dream-like sleep, stifled with somniferous propaganda, consumer goods and the promise of a brighter future.[7]
>
> Plus encore aujourd'hui, l'État chinois, maintenant équipé technologiquement, agit comme un Incube du 21e siècle, enveloppant ses citoyens qui ont été plongés dans un sommeil sans rêve, étouffés par une propagande somnifère, des biens de consommation et la promesse d'un avenir meilleur.

Les citoyens chinois sont « endormis » par une propagande somnifère, des biens de consommation et la promesse d'un avenir meilleur. Il est intéressant de mettre cette analyse

[5] Bruce Bégout, *Zéropolis*, p.21.
[6] Gregory B. Lee, *China Imagined – From European Fantasy to Spectacular Power*, London, Hurst & Company, 2018, p.168.
[7] Gregory B. Lee, *China Imagined*, p.168.

en parallèle avec une phrase de Guy Debord qui écrivait que « le spectacle est le mauvais rêve de la société moderne enchainée, qui n'exprime finalement que son désir de dormir. Le spectacle est le gardien de ce sommeil. »[8] Le spectacle, qu'il présente comme étant le « gardien de ce sommeil », fait écho aux dispositifs d'« arrachement au réel » décrits par Bruce Bégout. Dans les œuvres que nous allons maintenant analyser, nous avons identifié la présence de deux de ces dispositifs de « déréalisation », l'un passe par l'image, l'autre par le spectacle et la mise en scène.

1. Images de la société, société d'images

Nous avons commencé à l'évoquer dans le chapitre précédent, en 2010, Yang Fudong a collaboré avec Prada autour de la réalisation de *First Spring* 《一年之际》, une vidéo qui lui a été commanditée par la maison de haute couture pour faire la promotion d'une nouvelle collection de vêtements (illustration 209). Le style du film, filmé en noir et blanc, est similaire à celui des autres œuvres de l'artiste mais, mis à part Geng Le 耿乐, les acteurs sont des mannequins qui déambulent en portant la collection homme printemps/été de la marque. Le travail de Yang Fudong se prête bien à cet exercice. L'esthétique ultra travaillée et contrôlée, les ralentis, les gros plans et l'univers éthéré caractéristiques de ses créations sont finalement assez proches de certaines des spécificités de l'imagerie commerciale. L'indéfinition de cette œuvre – que nous avons décrite dans le chapitre précédent – s'accorde d'ailleurs parfaitement avec l'idée d'intemporalité et d'indémodable que cherche à faire passer la marque. Parmi les œuvres que nous avons analysées précédemment, *My Heart Was Touch Last Night* ou *New Women II* flirtent également avec cet univers médiatique, peut-être même d'une manière plus explicite encore que *First Spring*. Il n'est pas évident en regardant la vidéo qu'il s'agit d'un film publicitaire, et cela est certainement lié à la volonté de la marque de dépasser ce format. *First Spring* n'a pas pour unique rôle de faire la promotion d'une nouvelle collection de vêtements. L'œuvre est également le véhicule de l'image de marque de la maison Prada qui a mis en place cette collaboration avec un objectif précis : donner une nouvelle direction à sa communication visuelle. Si les croisements entre art et luxe sont si prisés, c'est qu'ils sont un moyen de se

[8] Guy Debord, *La Société du spectacle*, p.25.

distinguer sur le marché et d'apporter une dimension culturelle symbolique à la consommation. « Prada a cette fois-ci les yeux rivés vers l'avenir… » annonce un article.[9] Cette phrase est une parfaite illustration du poids et du pouvoir de l'image, de la puissance que l'on prête au visuel.

Avec *La Parole humiliée*, Jacques Ellul, grand penseur de la technique, ne met pas, comme à son habitude, en garde contre les dangers d'une société régie et envahie par ses technologies, mais contre une dérive qui en découle et qui donne la primeur à l'image sur la parole.[10] Dans cet ouvrage paru en 1981, il décrit un monde dans lequel la parole, longtemps outil privilégié de communication, est remplacée par la puissance hégémonique de l'image et du visuel.

> Ce qui se produit justement aujourd'hui avec la victoire inconditionnée du visuel et des images […] les images (vues) constituent un langage, la parole (imprimée) se ramène à des images vues, et la parole n'est évocatrice que d'images… en réalité ces certitudes ne sont que la traduction de la marche triomphale du Visuel et des Images (vues) dans notre société et dans notre esprit.[11]

Il explique que « l'image est maintenant l'aliment quotidien de notre sensibilité, de notre intelligence, de notre sentimentalité, de notre idéologie ».[12] Faisant le lien entre la technique et les images, il affirme encore qu'il existe une relation d'interdépendance entre les deux, expliquant que, si la technique donne la « possibilité de l'explosion des images, de leur multiplication infinie, de la substitution de l'image à la parole et de la constitution d'un univers d'images », l'image est, en retour, « indispensable pour la constitution de la société technicienne ».[13] Si le visuel a toujours eu une place importante dans les sociétés humaines, force est de constater que cela est d'autant plus vrai dans les sociétés modernes et, plus tard, hypermodernes. C'est d'ailleurs une analyse similaire qu'avait faite l'historien Daniel J. Boorstin. Son essai *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America* fait état des transformations entrainées par la « révolution de l'image », qui a commencé au début du 19e

[9] Aurélie Poirson-Atlan, « Yang Fudong réalise un court métrage pour Prada », *Apar.TV*, mis en ligne le 29 janvier 2010, https://www.apar.tv/publicite/yang-fudong-realise-un-court-metrage-pour-prada/, consulté le 24 mai 2022.
[10] Jacques Ellul, *La Parole humiliée*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.
[11] Jacques Ellul, *La Parole humiliée*, p.6.
[12] Jacques Ellul, *La Parole humiliée*, p.138.
[13] Jacques Ellul, *La Parole humiliée*, pp.151 ; 138.

siècle, et décrit l'Amérique des années 1960 et le développement de la télévision, de nouvelles formes de célébrité, des scoops et des news, et du marketing publicitaire.[14] Au premier sens du terme, explique l'auteur, une image est "an artificial imitation or representation of the external form of any object" [une imitation artificielle ou représentation de l'aspect de n'importe quel objet].[15] Il remarque cependant l'apparition d'un type d'image plus abstrait qu'il identifie comme étant le produit de l'époque qu'il observe. Il ne s'agit plus d' « image » au sens propre du terme – un élément graphique, une photographie, un film – mais d' « image » au sens figuré, qu'il reconnait dans le spectaculaire télévisé, les évènements médiatiques, les strass et les paillettes de la célébrité ou la logique publicitaire. Ces images nouvelles qu'il qualifie de « synthétiques », sont "studiously crafted" [précisément façonnées] pour "serve a purpose, to make a certain kind of impression" [servir un dessein, pour produire un certain type d'impression].[16] Avec elles, se diffuse un nouveau type de langage : "Now the language of images is everywhere" écrit l'auteur, s'inquiétant de l'avènement d'un "world of the image" [monde de l'image], qui "flood our experience" [envahit nos expériences] et devient finalement plus réaliste et attractif que la réalité elle-même.[17] Lorsque l'on emploie le mot « image » dans ce sens nouveau, écrit-il, "we plainly confess a distinction between what we see and what is really there, and we express our preferred interest in what is to be seen" [nous admettons clairement la distinction entre ce que nous voyons et ce qui est réellement là, et nous manifestons une préférence pour ce qu'il y a à voir].[18]

Dans les œuvres des artistes de notre corpus, la primeur donnée à l'image est perceptible à divers niveaux. Qu'il s'agisse de photographies, de vidéos ou d'images de synthèse, nous avons déjà souligné l'omniprésence et la multiplication du medium dans des créations dont l'image est aussi bien le contenu que la matière. Le chapitre précédent nous a amenée à faire le constat de la multiplication des dispositifs de capture, et de la présence toujours plus importante d'images dans ces témoignages, ces traces du contemporain. Nous avons noté la prépondérance d'images qui font office de prismes à travers lesquels observer un monde lui-même chargé d'images. Plus qu'un univers d'images, ce que présentent les

[14] Daniel J. Boorstin, *The Image—A guide to pseudo-events in America*, New York, First Vintage Books Edition, 1992 (1987).
[15] Daniel J. Boorstin, *The Image—A guide to pseudo-events in America*, p.197.
[16] Daniel J. Boorstin, *The Image—A guide to pseudo-events in America*, p.185.
[17] Daniel J. Boorstin, *The Image—A guide to pseudo-events in America*, pp.183 ; 5.
[18] Daniel J. Boorstin, *The Image—A guide to pseudo-events in America*, p.186.

œuvres qui nous intéressent à présent, est un univers dans lequel le langage de l'image est partout présent et où tout est finalement réduit au rang d'image.

a. Le langage de l'image

En hypermodernité, l'image synthétique renvoie avant tout à l'image publicitaire, une image marketée et prête à être consommée qui a inspiré plusieurs séries de photographies à Yang Fudong. *Don't Worry It Will Be Better* 《别担心，会好起来的》 (2000) met en scène un groupe de jeunes gens, quatre hommes et une femme, juchés en haut d'un immeuble, dans la chambre d'un appartement ou d'un hôtel. Ils ne sont occupés à rien de particulier et apparaissent rêveurs, absorbés dans leurs pensées, presque absents. La première photographie de cette série, qui en comporte une dizaine, montre la jeune femme couchée dans un lit, se blottissant sous la couette tandis que les quatre hommes se tiennent à son chevet ; l'un d'eux serrant sa main entre les siennes (illustration 255). Cette scène pourrait laisser penser que la jeune fille est souffrante, suscitant l'inquiétude de ses camarades masculins, mais le sourire qui éclaire son visage et le rouge de ses joues suggèrent que ce n'est probablement pas le cas. Si la raison de son alitement reste inconnue, de même que ce qui occupe les pensées de ses comparses masculins, on peut facilement imaginer que tous les cinq se trouvent dans une posture d'attente similaire à celle que nous avons déjà identifiée dans d'autres œuvres. Sur une photographie suivante, la jeune femme apparait effectivement rêveuse, pensive. Toujours allongée sur le lit, elle est cette fois étendue hors des couvertures, la tête doucement appuyée sur l'épaisseur moelleuse d'un oreiller (illustration 256). Les photographies ne dévoilent que peu de détails de la chambre dans laquelle se trouvent les personnages, mais elles laissent toutefois le spectateur en apprécier le confort : les lumières tamisées, l'épaisseur des rideaux qui habillent les fenêtres et la literie duveteuse. Le cadre resserré sur les personnages matérialise ce même confort ; celui de leur environnement, aussi bien que le confort matériel que l'on devine être le leur. Beaux, jeunes et élégants, ils incarnent la confiance de la classe moyenne qui profite de la croissance économique du pays, l'espoir d'une jeunesse qui a, littéralement, la ville à ses pieds. C'est d'ailleurs ce que suggèrent deux autres des clichés de la série. Sur le premier, une cigarette ou une tasse de thé à la main, deux des jeunes hommes s'appuient nonchalamment sur le rebord de la fenêtre

de la chambre (illustration 257). À travers la vitre, on aperçoit les silhouettes des immeubles qui se dessinent en contre-bas. Rivés vers l'horizon, les regards des cinq jeunes gens se tournent finalement vers ce paysage urbain dans la seconde photographie (illustration 258).

Les cadrages précisément composés, les plans rapprochés et le charme désinvolte des sujets de ces photographies flirtent avec l'esthétique et le langage publicitaire. La série va plus loin encore dans cette direction. Imprimés en lettres blanches sur un fond rouge, les mots "Don't worry, It will be better…" [Ne t'inquiète pas, Ça ira mieux…] sont inscrits sur chacune des photographies. L'association texte/image, le bandeau rouge et la répétition de cette même phrase d'une photographie à l'autre rappellent indéniablement les codes du marketing. Envisagée comme un slogan, on imagine qu'elle vante les mérites d'un produit censé rendre la vie de ces jeunes gens plus belle, ou encore qu'elle prophétise du futur radieux qui les attend – précisément celui qu'ils observent par la fenêtre. Pourtant, il y a dans ces mots une forme d'inconfort qui rappelle les détournements de Barbara Kruger (*1945). L'artiste conceptuelle américaine est connue pour ses photomontages qui intègrent et détournent des images publicitaires. L'impertinence des slogans qu'elle placarde sur un fond rouge dans ses photographies a pour effet de « dévoiler » les images, d'inciter les spectateurs à porter sur elles un regard plus objectif, débarrassé du message précisément façonné que l'image est censée véhiculer. C'est une prise de recul similaire qui advient à la lecture de la phrase "Don't worry, It will be better…". La tonalité dissonante qui émane de ces quelques mots renverse les codes de la publicité et nous amène à prêter attention à certains détails que nous avions balayés du regard : la brume froide qui enveloppe la ville et qui contraste avec l'atmosphère orangée du cocon de la chambre ou l'apathie que l'on sent se dessiner sur le visage des jeunes gens. À y regarder de plus près, il n'est plus tout à fait certain que « ça ira mieux ». Avec cette série, Yang Fudong réemploie un langage que nous connaissons tous pour le prendre à revers et susciter, à travers les images qu'il crée, des émotions différentes de celles que cherche à provoquer l'industrie capitaliste. En s'emparant des codes de l'esthétique publicitaire, Yang nous rappelle la capacité des médias à interférer avec la réalité et à façonner notre jugement ; la capacité du consumérisme à façonner et à déstabiliser la réalité des destinataires de ses messages.

Ce qui n'était, dans *Don't Worry It Will Be Better*, que la promesse d'un avenir meilleur présumé se concrétise avec *Ms. Huang at M Last Night* 《黄小姐昨夜在 M 餐厅 1 号》

(2006), dans laquelle les protagonistes profitent de l'opulence de leur succès matériel (illustration 259). Le temps d'une soirée, les clichés en noir et blanc nous plongent dans le Shanghai des années 1920 où un petit groupe de jeunes hommes fortunés gravite autour d'une figure féminine centrale. Ensemble, ils évoluent dans un environnement qui ne dévoile rien d'autre que sa richesse. Embarqués en limousine pour une nuit faste et excessive, ils fument des cigares et boivent des cocktails dans un club que l'on imagine être le lieu branché de l'époque (illustration 260). Les cadrages approximatifs de ces photographies prises sur le vif rappellent ceux des clichés des magazines people. Ces images très contrastées, qui font ressortir la profondeur des noirs et rendent les blancs éblouissants, ne disent rien de plus que le statut de ceux qu'elles mettent en scène. Un "*glossy vagueness*" [flou brillant], tel que le qualifie une journaliste d'Artforum.[19] Si la jeune femme parait apprécier sa soirée, il est clair qu'elle n'est présente que pour être regardée. Dans cet univers superficiel, tous les regards se tournent vers elle et sa tenue satinée (illustration 261). Le regard masculin, le male gaze est ici directement mis en scène et réemploie l'image stéréotypée de la femme telle qu'elle est exposée dans la communication de masse.

Paul Clarke le rappelle, à partir de 2008, "fashion magazines, for men as well as women, were an established part of the middle-class urban landscape. Beautiful images on covers at news stands and on advertising billboards were impossible to avoid" [les magazines de mode, à destination des hommes et des femmes, faisaient partie intégrante du paysage urbain de la classe moyenne. Il était impossible d'éviter les belles images de couvertures sur les kiosques à journaux et les panneaux publicitaires].[20] Il explique encore que l'apparition de ces images, qu'il qualifie de "visual exhortations to health, beauty and spending" [des incitations visuelles à la santé, la beauté et la dépense], a entrainé un changement du rapport au corps pour ceux qui y étaient confrontés.[21]

> By 2008 bodily awareness among young Chinese matched that of their counterparts in Western countries. Fashion magazines, television and film stars, and television talent contests bombarded the young with idealised bodies – slim, confident, and pale. Whitening creams became a major segment of the personal care market for men and women. In the 1970s women and men had used

[19] Courtney Malick, "Yang Fudong", *ArtForum*, https://www.artforum.com/picks/university-of-california-berkeley-art-museum-and-pacific-film-archive-bam-pfa-43491, consulté le 24 mai 2022.
[20] Paul Clark, *Youth Culture in China – From Red Guards to Netizens*, New York, Cambridge University Press, 2012, p.80.
[21] Paul Clark, *Youth Culture in China – From Red Guards to Netizens*, p.80.

> moisturising lotion, at least in the dryness of Beijing's winter. By the end of the first decade of the new century, L'Oréal, Olay, and other global companies were pushing whitening creams. Television and magazine advertisements emphasised the success enjoyed by young women and young male executives when their skin was pale and they smelled good. Young women in particular were subjected to impossible ideals of slim, wide-eyed beauty. This pressure was probably worse than for their counterparts in Western countries, as evidence of a counter-discourse in the media was hard to find.[22]
>
> À partir de 2008, la conscience de leur propre corps des jeunes chinois correspondait à celle de leurs homologues des pays occidentaux. Les magazines de mode, les stars de la télévision et du cinéma et les concours de talents télévisés ont bombardé les jeunes de corps idéalisés – minces, assurés et à la peau claire. Les crèmes blanchissantes sont devenues une part majeure du marché des produits de soins pour les hommes et les femmes. Dans les années 1970, les femmes et les hommes avaient eu l'occasion d'utiliser de la crème hydratante, au moins durant la sécheresse de l'hiver pékinois. À la fin de la première décennie du nouveau siècle, L'Oréal, Olay et d'autres multinationales introduisaient les crèmes blanchissantes. À la télévision et dans les magazines, les publicités mettaient en avant le succès rencontré par les jeunes cadres féminins et masculins à la peau blanche et parfumée. Les jeunes femmes étaient particulièrement soumises à des idéaux irréalistes d'une beauté réduite à la minceur et aux larges yeux. Cette pression était probablement pire que celle dont leurs homologues occidentales étaient victimes puisque la preuve de l'existence d'un contre-discours dans les médias était difficile à trouver.

Ce corps réduit à quelques caractéristiques physiques normées et idéalisées est celui auquel rêve le *Milkman* de Cao Fei. C'est aussi celui que l'on aperçoit par bribes dans une vidéo de Chen Hangfeng qui fait se succéder des clichés urbains et dans laquelle un gros plan sur les lèvres pulpeuses et entrouvertes d'une mannequin sur une affiche publicitaire succède à des découpes de viandes sanguinolentes. Il est également omniprésent sur les toiles du duo Tamen. Une grande partie des femmes que dépeignent leurs œuvres répond à l'observation que fait Linda J. Pittwood dans un article consacré à la représentation des femmes dans l'art contemporain en Chine : "by the turn of the millennium, the official visual rhetoric of the female body in the PRC had shifted to a middle and upper class globalized aspiration. This aspiration, for women especially, was to be consuming and consumed" [au tournant du millénaire, la rhétorique visuelle officielle du corps féminin en RPC s'était déplacée vers l'aspiration mondialisée des classes moyennes et supérieures. Cette aspiration, pour les femmes surtout, était de consommer et d'être consommées].[23] Entourées de sac à main de

[22] Paul Clark, *Youth Culture in China – From Red Guards to Netizens*, p.80.
[23] Linda Jean Pittwood, "Flipping through a magazine: The consumed and consuming 'woman' in contemporary Chinese art", *Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 6 No. 1, 2019, pp. 117.

luxe et d'œuvres et objets d'art, les silhouettes féminines des œuvres de Tamen sont totalement mises à nu, exposées au regard. Peintes dans des poses lascives et suggestives, qui accentuent la cambrure de leur dos et écartent leurs cuisses, ou bien attachées avec des cordes, elles apparaissent dénuées de tout pouvoir d'action, totalement livrées aux regards des spectateurs. Dans *The Bund* 《外滩》, la reproduction de l'œil du *Faux Miroir* (1928) de René Magritte (1898-1967) matérialise ce regard et le dirige directement vers la perspective offerte par les jambes ouvertes de la jeune femme, tandis que les corps féminins luisant de sueur de *Shanghai Night* 《上海之夜》 rappellent le *glossy* des couvertures de magazines (illustrations 49 et 262). Alors que la nudité pourrait être le plus candide, le plus honnête des modes de représentation, celle que revêtent les femmes des tableaux de Tamen, qui sont servies au spectateur sur les tables du restaurant, est réductrice.

Jean Baudrillard avait annoncé que

> La logique de la marchandise s'est généralisée […]. Tout est repris par cette logique, non seulement au sens où toutes les fonctions, tous les besoins sont objectivés et manipulés en termes de profit, mais au sens plus profond ou tout est spectacularisé, c'est-à-dire, évoqué, provoqué, orchestré en images, en signes, en modèles consommables.[24]

Écrivant encore que : [d]ans la panoplie de la consommation, il est un objet plus beau, plus précieux, plus éclatant que tous – plus lourd de connotations encore que l'automobile qui pourtant les résume tous : c'est le corps.[25] Y a-t-il une différence, alors, entre les assiettes remplies de nourriture luisante, les objets scintillants et les jeunes filles en sueur qui sont tous présentés sur les tables ? Finalement, il ne semble pas exister de hiérarchie dans ces peintures où règne le langage de l'image. La télévision qui trône généralement au centre de leurs toiles, posée sur une étagère, vient confirmer cette analyse.

Le téléviseur fait partie des éléments récurrents de *Same Room*, la première série de peintures de Tamen. On le retrouve toujours installé au même endroit, proposant des programmes divers ; des films ou des séries inconnus, des images érotiques ou pornographiques, des paysages, des extraits de journaux télévisés ou encore des reproductions d'œuvres d'art. Contrairement à celui du cinéma, ce « petit » écran et la

[24] Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, Paris, Éditions Denoël, 1970, p.308.
[25] Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, p.199.

« ronde des images » qu'il propose « ne fait plus contraste avec ce qui l'entoure, il montre le quotidien et s'efforce d'être présent au réel ».[26] Ainsi, l'omniprésence de cet écran de télévision sur les toiles du duo est loin d'être anodine. Elle nous rappelle que, placés au même niveau que ce qui s'affiche à l'écran, les autres éléments représentés ne sont également que des images. Dans le chapitre précédent, nous avions évoqué le réseau de correspondances qui relie les différents éléments des toiles des artistes les uns avec les autres. L'écran de la télévision s'intègre à ce même réseau, créant un jeu d'échos et de réponses entre les images télévisées et le reste des éléments représentés. *Marilyn* 《玛丽莲》 montre une Marylin d'Andy Warhol à la télévision alors qu'une reproduction de son Mao est accrochée sur le même mur (illustration 263). Devant la toile, on reconnait Mao Zedong lui-même dans un personnage que l'on voit de dos, les mains croisées sur ses reins. Dans *Avignon Girls and Chinese Girls* 《亚威农少女与中国女孩》(2008), une reproduction des *Demoiselles d'Avignon* de Pablo Picasso (1907) est exposée au mur tandis que cinq jeunes femmes nues sont disposées dans la salle de restaurant, donnant vie – dans un parallèle osé – aux silhouettes cubistes du peintre (illustration 264). *The Boy With a Pipe* 《拿烟斗的男孩》(2008) joue également sur les postures en présentant quatre figures qui arborent une posture comparable ; une à la télévision, une dans une peinture et deux dans la salle de restaurant (illustration 265). La peinture reproduit *Garçon à la pipe* (1905) de Picasso, une œuvre qui a été vendue aux enchères pour 104 millions de dollars en 2004, quelques années avant la réalisation de la toile. Pour Baudrillard, la télévision incarne « l'idée (l'idéologie) d'un monde visualisable à merci, découpable à merci et lisible en images. Elle véhicule l'idéologie de la toute-puissance d'un système de lecture sur un monde devenu système de signes ».[27] D'une image à l'autre, peinte ou télévisée, Tamen nous rappelle que tout ce que l'on voit n'est qu'image. Le fil conducteur de la pipe n'est certainement pas un hasard pour des artistes qui citent régulièrement René Magritte comme étant une source d'inspiration. Cela est particulièrement saillant avec des toiles telles que *Burn Money* 《烧钱》(2006), dans lesquelles l'image projetée par le petit écran n'est autre qu'une reproduction de la toile elle-même, ou *Discovery* 《探索》(2008) qui projette à la télévision une image qui était derrière la large baie vitrée du restaurant quelques années auparavant (illustrations 266 et 267). De

[26] Christine Seux, « Ecran(s) », *Le Télémaque. Philosophie, Education*, Société, n°45, Presses universitaires de Caen, 2014.
[27] Jean Baudrillard, *La Société de consommation*, p.190.

The Nest à *Discovery*, c'est la même image du Nid d'oiseau qui nous est proposée. Dans ces mises en abyme, il devient difficile de distinguer la copie de l'original, l'image de la réalité.

À mesure que les murs de la salle de restaurant se fissurent, alors que la mise en scène s'effondre, les écrans de télévision sont parmi les seuls éléments à persister dans les toiles. Ils ne sont alors plus placés sur l'étagère dans le fond de la pièce mais directement au premier plan, sur les tables du restaurant. L'écran devient plus grand et trône au centre de *Fireworks*, (2008). Le reste de la salle de restaurant est vide et les murs se sont en partie effondrés, laissant apparaître un panorama de Shanghai triste et terne. Le contraste avec celui que diffuse l'écran – une skyline illuminée de feux d'artifices – donne finalement raison à Daniel J. Boorstin : l'image est ici plus attrayante que la réalité (illustration 43).

b. « De la chair à l'ivoire » : l'image façonnée

Ce rapport particulier entre l'image et la réalité concerne également la manière d'appréhender et de présenter le passé. Dans un discours prononcé en 2013, Xi Jinping annonçait sa volonté de façonner l'image de son pays.

> 要注塑造我国的国家形象重点展示中国历史底蕴深厚、各民族多元一体、文化多祥和谐的文明大国形象政治清明、经济发展、文化繁荣、社会稳定、人民团结、山河秀美的东方大国形象、坚持和平发展、促进共同发展、维护国际公平正义、为人类作出贡献的负责任大国形象、对外更加开放、更加具有亲和力、充满希望、充满活力的社会主义大国形象。[28]
>
> Pour façonner l'image nationale de notre pays, nous devons tout d'abord montrer l'image d'un grand pays civilisé à l'histoire dense ; l'unité de groupes ethniques divers, la diversité et l'harmonie de cultures multiples, le développement économique, la prospérité culturelle, la stabilité sociale ; l'image de l'unité d'un peuple et les paysages magnifiques d'un pouvoir oriental. L'image d'une puissance engagée pour le développement pacifique, qui promeut le développement commun, défend la justice internationale, et contribue au développement de l'humanité ; l'image d'un pouvoir socialiste plus ouvert sur le monde extérieur, empli d'espoir, de vigueur et de vitalité.

[28] Xi Jinping 习近平, *Xi Jinping tan zhigui li zheng* 习近平谈治国理政, Beijing 北京, Waiwen chubanshe 外文出版社, 2014, p.162.

Entre croissance économique et histoire millénaire, l'image que Xi Jinping souhaite construire repose en partie sur une instrumentalisation de l'histoire et de la mémoire collective. C'est le sujet d'un article de Maria Adele Carai dans lequel la chercheuse décrit cette récupération.[29]

> The memory of the past […] is constructed and adjusted according to the political message that political leaders want to promote both as a way to unite the Chinese nation and as a way to create a global narrative for China that helps support its new status as a global power. [30]
>
> La mémoire du passé […] est construite et ajustée en fonction du message politique que les dirigeants veulent mettre en avant, à la fois dans le but d'unir la nation chinoise et de créer un récit global capable de soutenir son nouveau statut de puissance mondiale.

Alors, l'histoire n'est plus qu'un instrument au service de l'invention d'une mémoire, "besides being used as a toolkit of examples to support and justify present policies and future trajectories, history per se cannot teach anything and has no value" [elle n'a d'autre valeur que celle d'être utilisée comme une boite à outils d'exemples pour soutenir et justifier les politiques actuelles et les orientations futures, en soit, l'histoire ne peut rien enseigner et n'a aucune valeur] annonce la chercheuse.[31] "The China Dream of Great Rejuvenation is clearly not about historical accuracy. It is about selecting parts of the past in order to create a mythologized history of China that is consciously forward-looking." [Il n'est manifestement pas question d'exactitude historique dans le « Rêve chinois » de Renaissance. Il s'agit de sélectionner des morceaux du passé afin de créer une histoire mythifiée de la Chine, volontairement tournée vers l'avenir] écrit-elle encore.[32] Le répertoire dans lequel pioche le PCC est finalement assez limité et toujours sélectionné pour répondre aux besoins politiques

[29] "In the constructed historical memory that supports Xi Jinping's China Dream of Great Rejuvenation, the historical veracity of the facts loses importance, instead becoming part of a unilaterally constructed historical narrative. The chosen trauma, glories, and amnesia contribute to the reconstruction of both Chinese national identity and to the definition of foreign policy in an attempt to remodel the world to accommodate China's ascendancy as a global power, as part of the new strategy of striving for achievement." [Dans la mémoire historique construite qui soutient le « Rêve chinois » de Renaissance de Xi Jinping, la véracité historique des faits perd de son importance, faisant plutôt partie d'un récit historique construit unilatéralement. Le traumatisme, les gloires et l'amnésie choisis contribuent à la fois à la reconstruction de l'identité nationale chinoise et à la définition de la politique étrangère dans une tentative de remodeler le monde pour s'adapter à l'ascendant de la Chine en tant que puissance mondiale, dans le cadre de la nouvelle stratégie de renaissance.]
Maria Adele Carrai, "Chinese Political Nostalgia and Xi Jinping's Dream of Great Rejuvenation", *International Journal of Chinese Studies*, 2020, pp.15.

[30] Maria Adele Carrai, "Chinese Political Nostalgia and Xi Jinping's Dream of Great Rejuvenation", 2020, p.1.

[31] Maria Adele Carrai, "Chinese Political Nostalgia and Xi Jinping's Dream of Great Rejuvenation", 2020, p.3.

[32] Maria Adele Carrai, "Chinese Political Nostalgia and Xi Jinping's Dream of Great Rejuvenation", 2020, p.3.

du présent. C'est également l'analyse que fait Emmanuel Lincot qui écrit à ce sujet que « le passé n'est plus accessible qu'au moyen de la politique », ajoutant qu' « en matière de mémoire, le dévolu ne porte presque pas sur la référence au passé, au défunt que l'on honore pourtant mais bien sur l'avenir qu'elle entend construire et sur l'influence qu'elle peut produire sur les générations futures ».[33] Dans ce mode de fonctionnement, la vérité importe peu et l'histoire est déformée au besoin. Cette instrumentalisation de l'histoire est particulièrement perceptible dans le travail de Tamen et dans celui de MadeIn.

Le château de Disneyland, des pièces de majong, une bouteille de Scotch et un chanteur d'opéra de Beijing : l'une des particularités des toiles de Tamen est de mêler constamment des objets et références issues de la mondialisation à d'autres, considérés comme relevant d'une tradition chinoise. Face à ce mélange, certains critiques ont décrit des œuvres se situant entre « tradition et modernité », interprétant ce qu'ils considèrent être une confrontation entre les deux comme une manière de faire état de la menace de disparition des traditions chinoises peu à peu remplacées par la modernité occidentale.[34] Nous ne sommes pas en accord avec cette analyse et pensons, au contraire, que l'ensemble des éléments est mis sur un même plan d'égalité sur leurs toiles où il est partout question d'image. Quels qu'ils soient, les objets et personnages que les artistes disposent dans leurs œuvres ont la même valeur de symboles. Ils se situent sur le même plan, celui d'images précisément façonnées « pour servir un dessein, pour produire un certain type d'impression » – ainsi que l'avait annoncé Boorstin.[35] Réduites au rang d'images, de surface, de même que l'histoire chinoise est réduite et instrumentalisée pour modeler l'image du pays, leurs toiles font à notre sens référence à l'invention chinoise et la construction de l'image du pays.

Cela est particulièrement saillant dans une série de tableaux dans laquelle des œuvres et objets d'art flottent au milieu de l'océan. Dans *Artworks Floating*, le requin de Damien Hirst, les *Brillo Box* d'Andy Warhol, le lapin gonflable de Jeff Koons, *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso, *la Mort de Marat* de Jacques-Louis David ou la *Fontaine* de Marcel Duchamp dérivent

[33] Emmanuel Lincot, « Libertaire ou anarchiste ? Le cas Ai Wei Wei », *Monde chinois*, 2012/1 (N° 29), p. 6-13.
[34] Voir par exemple Ulrike Münter, "We are others", in *Tamen – The Lost Heaven*, Chansha, Hunan Fine Arts Publishing House, 2010, p.183.
ou Wang Xiaomeng, "The past and present of Tamen", in *Outside Within New Works by Tamen li wai tamen xiaozu xin zuo zhan* 里外他们小组新做展, Art+ Shanghai Gallery 艺术+上海画廊, 2014.
[35] Daniel J. Boorstin, *The Image—A guide to pseudo-events in America*, p.185.

au milieu des vagues (illustration 268).[36] Les œuvres d'art chinoises connaissent le même sort. Dans *Antiques Floating*, céramiques, estampes et éventails flottent pareillement sur l'eau, certains d'entre eux étant encore soigneusement exposés sur des étagères (illustration 269). Dans cette série de tableaux, il semble que toute l'histoire de l'art parte à la dérive. Des signes et symboles culturels facilement reconnaissables et hautement significatifs, qu'ils soient considérés comme « chinois » ou « occidentaux », « traditionnels » ou « modernes », sont vidés de leur signification. “Western status symbols and folklore-laden kitsch become the two sides of a coin that makes up today’s China” [Les symboles de statut occidentaux et le kitsch chargé de folklore constituent les deux faces d’une pièce qui compose la Chine d’aujourd’hui] déclare le duo d’artiste.[37] Ce n’est pas tant la disparition des traditions et cultures qu’ils déplorent, mais leur réduction au statut d’ornement, de bibelot. Alors, le fait que les éléments reproduits sur les toiles proviennent d’internet prend un sens particulier. Sur internet il ne reste que la surface des choses, leur apparence. C’est précisément ce que proposent les toiles du duo.

La série *Eternity* 永生 de MadeIn aborde, selon nous, la même idée. Ces compositions sculpturales associent et font se superposer des chefs-d’œuvre de la statuaire grecque à d’autres issus de l’antiquité chinoise. Une reproduction de la *Victoire de Samothrace* repose ainsi à l’envers sur un bodhisattva sans tête, un *Bouddha assis* de la dynastie Tang devient le socle d’une Aphrodite renversée et un Boddhisattva debout celui d’une statue d’Hercule (illustrations 270, 271 et 272). MadeIn a multiplié ces associations aussi surprenantes que plaisantes dans des formats divers, allant jusqu’à proposer une réinterprétation grandeur nature du fronton du Parthénon dans lequel des Bouddha et Boddhisattva se mêlent au panthéon grec (illustration 273). Pour produire cette œuvre monumentale, Xu Zhen et son équipe de MadeIn ont obtenu l’autorisation de réaliser des scans 3D des sculptures originales. Ces images ont été retravaillées numériquement pour affiner le détail des formes et des volumes, puis imprimées en plusieurs morceaux qui ont servi de base au processus de moulage réalisé dans un mélange de béton armé de fibres de verre, de grès, de calcaire, de grains de marbre et de pigments minéraux. Une autre des œuvres de cette série, *European*

[36] Damien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991 ; Andy Warhol, *Brillo Box*, 1964 ; Jeff Koons, *Rabbit*, 1986 ; Pablo Picasso, *Les Demoiselles d’Avignon*, 1907 ; Jacques-Louis David, *La Mort de Marat*, 1793 ; Marcel Duchamp, *Fountain*, 1917.
[37] Ulrike Münter, “We are others”, p.187.

Thousand-Hand Sculpture a été produite à partir de photos prises par une équipe envoyée à travers le monde (illustration 274). Si les techniques de fabrication varient d'un projet à l'autre, le travail numérique des images reste une constante pour chacune des réalisations. "Software designers are the new quarrymen and industrial fabrication machines are the new carvers" [Les concepteurs de logiciels sont les nouveaux carriers et les machines de fabrication industrielle sont les nouveaux sculpteurs] annonce ainsi un article.[38] Xu Zhen, qui a peur de prendre l'avion, ne se déplace pas lui-même à l'étranger. Mais ces reproductions n'ont en effet pas été moulées sur les originaux, ni même sculptées d'après leur modèle par les équipes de l'artiste. Ce sont des photographies et des scans 3D qui ont servis de base à leur réalisation. Des chefs-d'œuvre originaux, il ne reste finalement plus que la surface qui a été photographiée ou scannée.

Cette surface est particulièrement travaillée pour lui donner l'aspect de l'original.

> Artificial stone composites, bound by cement or concrete, can be endowed with the appearance of natural stone through the addition of sand and crushed stone. Highly varied in terms of color, luster and weight artificial stone composites can be cast in a negative mold and then milled, chiseled, sanded and painted.[39]
>
> Les composites de pierre artificielle, liés par du ciment ou du béton, peuvent être dotés de l'apparence de la pierre naturelle grâce à l'ajout de sable et de pierre concassée. Des composites de pierre artificielle très variés en termes de couleur, d'éclat et de poids peuvent être coulés dans un moule négatif, puis fraisés, ciselés, poncés et peints.

En effet, "there is a tendency for forms based on 3-D models to look just a bit too perfect, like the imagery of a high-end digital animation" [les formes basées sur des modèles 3D ont tendance à paraître un peu trop parfaites, comme les images d'une animation numérique haut de gamme].[40] Cela est particulièrement visible dans les premières œuvres de cette série. Malgré les variations des matériaux utilisés et des coloris qui s'attachent à rester au plus près de l'aspect de la sculpture originale, aussi travaillées soient-elles, les reproductions n'ont que l'aspect de leur original. Il leur manque la texture et le poids de la matière – qui ne permettrait d'ailleurs pas ce type de superposition. En réalité, ce ne sont pas les objets, les artefacts, avec leur consistance, leur épaisseur matérielle et historique, qui intéressent Xu Zhen, mais leur

[38] John Seed, "The Possibilities and Problems of Fabricated Sculpture", mis en ligne le 30 janvier 2016, http://www.johnseed.com/2016/04/the-possibilities-and-problems-of.html, consulté le 24 mai 2022.
[39] John Seed, "The Possibilities and Problems of Fabricated Sculpture", 2016.
[40] John Seed, "The Possibilities and Problems of Fabricated Sculpture", 2016.

surface. *Eternity*, le titre de cette série, évoque le discours officiel qui fantasme une civilisation chinoise censée être millénaire et ininterrompue. De même que les toiles de Tamen, ces œuvres font à notre sens référence à l'utilisation et l'instrumentalisation de symboles, de mythes et de pratiques du passé, omniprésents dans le discours gouvernemental.

Tamen et Xu Zhen ont en commun une pratique de la réduction où il ne reste que la surface des choses, l'apparence et ce qu'on veut lui faire dire.[41] Leurs œuvres donnent finalement l'impression d'une inversion du mythe de Pygmalion. Pygmalion, roi et sculpteur, sculpte dans l'ivoire une femme dont la beauté augmente chaque jour sous ses doigts au point qu'il finisse par tomber amoureux de la statue. Il la couvre de cadeaux et de baisers sans qu'elle ne les lui rende jamais. Désespéré, il finit par prier Aphrodite de donner vie à sa sculpture. La déesse exauce son souhait et Pygmalion épouse celle qui se nomme désormais Galathée. Dans ce mythe, Galathée passe de l'ivoire à la chair, de la représentation à la réalité. C'est le processus inverse qui se joue dans les œuvres de Tamen et de Xu Zhen, un processus d'éloignement de la réalité dans la représentation, dans l'image. Finalement, la société d'images que nous avons décrite par l'intermédiaire des œuvres va au-delà de celle que décrivait Ellul dans laquelle le visuel a remplacé l'oral. C'est une société construite sur des images, une société remplacée par ses images et dans laquelle tout est réduit au rang d'image. Ce phénomène d'inversion du mythe de Pygmalion est le premier dispositif d'« arrachement au réel » ; la mise en scène et en spectacle de ces images constitue le second.

2. Spectacle et mise en scène : la mise en lumière de l'apparence

L'obsession pour les images avait été remarquée, il y a déjà plus de cinquante ans, par Guy Debord qui observait en 1988 une société qui « préfère l'image à la chose, la copie à l'original, la représentation à la réalité, l'apparence à l'être ».[42]

[41] À ce sujet, nous aurions également pu évoquer l'exposition *Seeing One's Own Eyes: Group Exhibition of Middle Eastern Artists* pour laquelle Xu Zhen a créé des oeuvres en leur donnant l'apparence d'oeuvres qui auraient été créées par des artistes du Moyen-Orient. Les images dont il s'est inspiré pour façonner ces œuvres sont toutes issues d'internet.

[42] Feuerbach cité par Guy Debord, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 (1967), p.13.

> Là où le monde réel se change en simples images, les simples images deviennent des êtres réels, et les motivations efficientes d'un comportement hypnotique. Le spectacle, comme tendance à faire voir par différentes médiations spécialisées le monde qui n'est plus directement saisissable, trouve normalement dans la vue le sens humain privilégié qui fut à d'autre époques le toucher ; le sens le plus abstrait, et le plus mystifiable, correspond à l'abstraction généralisée de la société actuelle.[43]

Il liait ce phénomène à l'avènement de ce qu'il a appelé la société du spectacle.

> Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce comme une immense accumulation de *spectacles*. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation.[44]

C'est avec ces mots que Guy Debord ouvre *La Société du spectacle*, un ouvrage pensé comme un manifeste dans lequel il analyse et déplore l'apparition de nouvelles formes d'aliénation qui découlent du capitalisme et des formes de gouvernement qui l'accompagnent. Le spectacle est une forme d'éloignement du « directement vécu » dans une représentation. Il est à trouver dans l'ensemble des images – celles de la télévision, de la publicité ou, plus tard, des réseaux sociaux – qui se substitue au vécu, au vivant. Le phénomène spectaculaire est intimement lié au stade achevé du capitalisme, à la société de consommation et à la domination de la marchandise sur la vie. « Le spectacle est le moment où la marchandise est parvenue à l'occupation totale de la vie sociale. Non seulement le rapport à la marchandise est visible, mais on ne voit plus que lui : le monde que l'on voit est son monde. »[45] Plus que la consommation pure, qui privilégie l'« avoir » plutôt que l'« être », la société du spectacle préfère le « paraître » à l'« être ».[46] « Le spectacle est l'affirmation de l'apparence, et l'affirmation de toute vie humaine, c'est-à-dire sociale, comme simple apparence » écrit-il encore.[47] Si elle découle du capitalisme, cette mise en scène concerne également les pratiques modernes de gouvernement et de pouvoir. En 1967, en pleine guerre froide, Debord distinguait deux formes de sociétés spectaculaires : la forme diffuse et la forme concentrée. La première désigne les démocraties libérales dans lesquelles l'illusion du vécu passe par l'abondance des biens de consommation tandis que la seconde concerne les régimes autoritaires qui concentrent le spectacle autour de la personnalité d'un dictateur.[48] En 1988,

[43] Guy Debord, *La Société du spectacle*, p.23.
[44] Guy Debord, *La Société du spectacle*, p.15.
[45] Guy Debord, *La Société du spectacle*, pp.39-40.
[46] Guy Debord, *La Société du spectacle*, p.22.
[47] Guy Debord, *La Société du spectacle*, p.22.
[48] Guy Debord, *La Société du spectacle*, pp.58-59.

les *Commentaires sur la société du spectacle* décrivent l'avènement d'une troisième forme de spectacle qui n'est autre que la combinaison des deux premières. Le spectaculaire intégré, « qui tend à s'imposer mondialement », traverse tous les types de régimes politiques et marque l'union de l'économie et de l'État, ce que l'auteur qualifie de « fusion économico-étatique ».[49]

> L'alliance défensive et offensive conclue entre ces deux puissances, l'économie et l'État, leur a assuré les plus grands bénéfices communs, dans tous les domaines : on peut dire de chacune qu'elle possède l'autre ; il est absurde de les opposer, ou de distinguer leurs raisons et leurs déraisons. Cette union s'est aussi montrée extrêmement favorable au développement de la domination spectaculaire, qui précisément, dès sa formation, n'était pas autre chose.[50]

On reconnait dans cette association l'économie socialiste de marché chinoise qui est à la base de l'invention du pays. En Chine, "the state and the market coexist in the form of the spectacle as a way of regulating society" [l'État et le marché coexistent sous la forme du spectacle comme mode de régulation de la société].[51] Avant de s'intéresser aux conséquences du spectaculaire intégré – qui seront abordées dans la seconde partie de ce chapitre –, les paragraphes qui suivent proposent une approche du spectacle au sens premier du terme et analysent les ressorts théâtraux que l'on observe dans les œuvres : la mise en scène de personnages, le recours aux décors ou encore à la lumière. Mis à part Chen Hangfeng, dont les créations sont moins concernées par cette spécificité, les artistes de notre corpus entretiennent un rapport particulier à la mise en scène et au spectacle. Cao Fei a écrit des pièces de théâtre avant de créer des œuvres d'art et Chen Wei a commencé sa carrière en se formant aux techniques scéniques. On retrouve également une dimension théâtrale dans les œuvres de Yang Fudong, de Yang Yongliang, de Xu Zhen, de Tamen et de Jiang Pengyi. Les images qu'ils proposent sont précisément travaillées, minutieusement mises en scène.

[49] Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 (1988), p.21.
[50] Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, p.26.
[51] Anne-Marie Broudehoux, "Images of Power: Architectures of the Integrated Spectacle at the Beijing Olympics", *Journal of Architectural Education*, Vol. 63, No. 2, Changing Asia (March 2010), pp. 52-62.

a. Construire la mise en scène : des personnages dans le décor de la ville

Le premier ressort théâtral que nous avons identifié dans les œuvres concerne leurs personnages. Généralement vêtus de costumes, il est intéressant de constater qu'ils représentent le plus souvent un personnage type. En effet, la plupart des figures que l'on observe dans les œuvres ne sont pas construites, incarnées mais s'apparentent à des coquilles vides. "Such characters cease to be characters per se […] they are more like human shells or avatars, objects that represent human beings rather than actual human beings" [Ce type de personnages cessent d'être des personnages en soi […] ils ressemblent davantage à des coquilles humaines ou à des avatars, des objets qui représentent des êtres humains plutôt que de réels êtres humains] écrit Colin Chinnery à propos des vidéos de Yang Fudong.[52] Dans les vidéos de l'artiste, différents comédiens revêtent le costume de l'intellectuel, celui du fou, celui de la jeune femme séduisante ou celui du jeune perdu dans une société qui évolue trop vite. Mis à part Zhu Zi, le personnage principal de *An Estranged Paradise*, on ne connait ni le prénom ni l'histoire de ces protagonistes et le déroulement des œuvres ne comble en rien ce manque d'épaisseur. Si l'environnement qui entoure les personnages de Cao Fei est plus fourni et moins opaque que celui des œuvres de Yang Fudong, ces derniers sont victimes du même anonymat. De même que le livreur de lait de *Milkman*, les personnages de *Haze and Fog* restent muets et ne s'expriment qu'à travers une succession d'actions vagues et vaines. Leur uniforme, celui du col bleu ou celui du citoyen de classe moyenne correspond à la fonction qu'ils représentent. Ce phénomène est également présent dans les toiles de Tamen, où les figures sont entièrement définies par leur costume : l'écolière, l'homme d'affaire, la femme sexualisée, l'adolescent. En les regardant, on pense à ceux des toiles d'Edward Hopper à propos desquels Pierre Fresnault-Deruelle écrit :

> Quasi impersonnels, ces représentants de la nouvelle race citadine sont littéralement encastrés, à jamais campés sous des traits génériques (l'Homo Americanus), comme installés dans de véritables vitrines. Avec ces dramatis persona, à la fois génériques et particulières, qui participeraient aussi bien d'un protocole documentaire que d'un constat d'archives, il ressort que Hopper s'est ingénié à peindre non pas des mannequins, tels qu'on peut en trouver dans les

[52] Colin Chinnery, "*Identity and Authenticity – Yang Fudong's Work and Contemporary* China", in Philippe Pirotte (ed.), *Yang Fudong*, Kunsthalle Zürich, JRP Ringier, 2013, p.131.

> étalages – des images d'hommes – mais un peuplement issu lui-même des mannequins des vitrines – des images d'images.[53]

Dans les toiles du duo, les personnages représentés ont également l'air d'images d'images. Vides de toute substance, leur esprit semble avoir quitté leur corps, ne laissant derrière lui que des avatars, des hologrammes, des gaines vides. Ils s'apparentent à des fantômes, errant sans but dans les tableaux, et les deux artistes n'hésitent pas à accentuer cette impression en représentant un même personnage sur différentes toiles (illustration 23, 24 et 25).

Les personnages des tableaux de Tamen ne sont pas complètement éloignés de ceux que met en scène la série *Cosplayers* de Cao Fei. Contraction des mots "costume" et "play", le cosplay consiste à se déguiser en un personnage historique ou de fiction, souvent issu d'animés et de mangas. Venue du Japon, cette pratique s'est développée en Chine par le biais d'internet et de magazines spécialisés.[54] Cao Fei explique que c'est l'aspect théâtral du cosplay qui a tout d'abord retenu son attention.

> Firstly, I was interested in the theatricality of their make-up and costume and also the surrealistic feeling to it, the exaggerated visual effects. At first I was more interested in the surface of these characters. Then I got to know them through conversation.[55]
>
> Tout d'abord, j'ai été intéressée par la théâtralité de leur maquillage et de leurs costumes et leur aspect surréaliste, l'exagération des effets visuels. Au début, j'étais plus intéressée par la surface de ces personnages. Ensuite, j'ai appris à les connaître en discutant avec eux.

Le personnage qu'ils incarnent prend le dessus sur leur individualité, si bien que dans les titres de la série de photographies qui accompagne la vidéo, ils sont désignés par un nom d'emprunt, leur pseudonyme ou le nom de leur personnage. Sur le fond de paysages urbains en développement, l'artiste met en scène les cosplayers comme le ferait un réalisateur avec des acteurs. Les scènes qu'elle leur demande de jouer en incarnant chacun leur personnage accentuent la théâtralité de leur apparence.

---

[53] Pierre Fresnault-Deruelle, *Des images lentement stabilisées – Quelques tableaux d'Edward Hopper*, Paris, L'Harmattan, 1997, p.21.

[54] Bien qu'une grande partie de cette activité ait été menée et partagée sur Internet, des livres et magazines sont apparus en 2006 et 2007 en Chine, offrant un mélange d'images de cosplayers et des conseils de costume, d'accessoire et de maquillage.

[55] Jordan Storm, "Your utopia is ours", *Fillip*, 2006.

> I think most of my work can be seen as docu-drama, a combination of documentary and drama. For me simply recording is not that interesting. When I look at real life, I am drawn to the dramatic aspects of it. […] So it's something from real life but with a power and meaning that goes beyond everyday language.[56]
>
> Je pense que la plupart de mon travail peut être considéré comme un docu-fiction, une combinaison de documentaire et de mise en scène. Pour moi, filmer simplement n'est pas si intéressant. Quand je regarde la vraie vie, je suis attirée par ses aspects dramatiques. […] Il y a donc quelque chose de la vie réelle mais avec une puissance et un sens qui dépassent le langage courant.

Vêtus de costumes, d'armures, de capes et de perruques colorées, les cosplayers adoptent des poses héroïques puis se lancent par duo dans des combats sans pitié où ils s'affrontent en mimant des pouvoirs magiques (illustration 275). La lutte en laisse certains terrassés, feignant la mort, inertes sur le sol. Une fois leur performance terminée, et toujours en costume, ils rentrent chacun chez eux, dans des intérieurs modestes qu'ils partagent avec leurs parents. Ces dernières minutes, les plus marquantes de la vidéo, évoquent l'une des conséquences du spectacle que décrit Guy Debord. « Ce qui unit les spectateurs n'est qu'un rapport irréversible au centre même qui maintient leur isolement. Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit *en tant que séparé*. »[57] Comme des adolescents ordinaires, ils mangent à proximité de leurs parents distraits. Leur présence, qui apparait pourtant spectaculaire à l'image, passe inaperçue auprès de leur famille. Ils n'échangent aucun regard avec leurs parents qui restent captivés par l'écran de la télévision ou par la lecture d'un journal (illustrations 276 et 277).

À propos de la pratique de Cao Fei, Hou Hanru écrit que "behind the mask and costumes of cosplayers and online avatars, her work is deeply engaged with the current social reality of intense and radical changes" [derrière le masque et les costumes des cosplayers et des avatars, son travail est profondément engagé dans la réalité sociale actuelle des changements intenses et radicaux].[58] Cao filme les cosplayers alors que la vie suit son cours autour d'eux. Les passants et les voitures traversent l'écran tandis qu'une guerrière se met en posture de combat ou qu'un jeune homme court en tenant une faux gigantesque (illustration 278). Personnages supplémentaires au cœur d'une grande pièce de théâtre, leur présence

[56] Jérôme Sans, "Interview with Cao Fei", in *Breaking Forecast: 8 Key Figures of China's New Generation Artists, Zhongjian: Xin shiji zhongguo yishu de ba ge guanjian xingxiang* 中坚：新世纪中国艺术的八个关键形象, Shanghai 上海, Shanghai People's Publishing House 上海人民出版社, 2009, p.221.
[57] Guy Debord, *La Société du spectacle*, p.30.
[58] Hou Hanru, "Politics of Intimacy: On Cao Fei's Work," in *Cao Fei: Journey*, Frac Ile de-France, Le Plateau & Vitamin Creative Space, 2008.

semble ne surprendre personne. D'ailleurs, certains des habitants de la ville se prennent au jeu et participent à la mise en scène (illustration 279). Le spectacle de leur performance se mêle à celui de la ville, dont les images des sites de construction et la silhouette écrasante des immeubles apparaissent régulièrement à l'écran et créent d'étranges contrastes avec les troupeaux de bétails et les étendues d'herbes hautes. Le spectacle du développement urbain sert de décor à cette œuvre centrée sur la théâtralité du quotidien. Cela est particulièrement saillant dans une photographie de la série produite parallèlement à la vidéo. Dans *Cosplayers – A Mirage* deux des jeunes cosplayers se trouvent dans un terrain en friche, l'une est assise sur une panthère en plastique, l'autre sur un zèbre. Une première lecture de la photographie associe le mirage annoncé dans le titre à cette étrange mise en scène (illustration 280). Toutefois, le paysage urbain que l'on voit se dessiner au loin parait finalement tout aussi chimérique. Dans le deuxième chapitre de cette thèse, nous citions Zhou Rong qui décrivait l'évolution des villes chinoises en *slick-cities*, des villes lisses et purifiées "which [are] at the same time a miracle and a mirage" [qui sont à la fois un miracle et un mirage].[59] Cette ambivalence est parfaitement illustrée par Cao Fei qui joue sur le contraste entre la ville embrumée et les couleurs chamarrées de la mise en scène du premier plan, si bien que l'on ne sait plus réellement ce qui relève du mirage.

À la suite de ce projet, Cao Fei a réalisé *Un-Cosplayer*, une autre série de photographies qui ne fait pas intervenir de réels cosplayers, mais pour laquelle l'artiste a déguisé des habitants locaux en Spiderman, Hello Kitty, Dark Vador ou Sun Wukong. L'artiste prends cette fois Beijing pour décor, mais le principe reste similaire.

> Particularly powerful in the new work is the way Cao Fei makes the appearance of superheroes and fantasy characters in everyday life seem thoroughly normal. Instead of looking out of place, these heroes and their fantasy roles are integrally connected to scenes of ordinary life, even though their outward appearances are clearly not of this world. Each set-up is crafted to conceptually characterize typical elements of life in China's rapidly changing social landscape—construction sites, alleyway dwellings, small-time merchants, garbage collectors, migrant labourers, construction workers, etc.[60]
>
> La façon dont Cao Fei fait de la présence de super-héros et de personnages fantastiques dans la vie quotidienne quelque chose de tout à fait normal est particulièrement puissante dans cette nouvelle œuvre. Ces héros et leurs rôles

[59] Zhou Rong, "Leaving Utopia China" in "New Urban China", *Architectural Design*, vol. 78, No. 5, September/October 2008, p.37.
[60] Zhou Rong, "New Urban China", *Architectural Design*, vol. 78, No. 5, September/October 2008, p.37.

> fantastiques sont complètement intégrés à des scènes de la vie ordinaire dans lesquelles ils semblent être à leur place, même si leurs apparences ne sont pas de ce monde. Chaque mise en scène est précisément travaillée pour représenter conceptuellement des éléments typiques du quotidien dans un paysage social chinois en rapide évolution – des sites de constructions, des allés de *hutong*, des petits commerçants, des éboueurs, des travailleurs migrants, des ouvriers du bâtiment, etc…

La composition de *Hello! Kitty* rappelle étrangement celle de *A Mirage* (illustration 281). Dans une zone de chantier, telle qu'il en existait des centaines en Chine à cette époque, un personnage habillé d'un costume de tigre à pointes et d'une énorme tête d'Hello Kitty rose prend une pose digne d'un film d'art martiaux. Un peu plus loin, un ouvrier erre, les mains dans les poches, tandis qu'une migrante marche en portant une bassine et qu'un conducteur de touk-touk semble être à la recherche de passagers. À l'arrière-plan se découpe une ligne d'immeubles floutée par un voile de brume. "In this bizarre stage that is contemporary Beijing, where enormous landscaped highrise complexes contrast with vacant tracts of land, and where everyone is going about his or her business, the fantasy figure of the Kill Bill Hello Kitty oddly does not seem out of place" [Dans ce décor bizarre qu'est le Beijing contemporain, où d'immenses paysages de gratte-ciels contrastent avec des terrains vagues, et où chacun vaque à ses occupations, la figure fantastique du Kill Bill Hello Kitty semble étrangement à sa place] commente Maya Kóvskaya.[61] Il en va de même pour les autres photographies de cette série. Sur la gigantesque scène qu'est Beijing, les personnages familiers des rues de la ville, un homme accroupi qui lit le journal, un travailleur migrant au casque de plastique rouge ou une vieille résidente d'un Hutong ne paraissent pas moins déroutants que le Spiderman ramasseur d'ordure ou le stormtrooper vendeur de légumes (illustration 282). Cette analyse va dans le sens de celle de Guy Debord qui écrivait que : « L'urbanisme est cette prise de possession de l'environnement naturel et humain par le capitalisme qui, se développant logiquement en domination absolue, peut et doit maintenant refaire la totalité de l'espace comme son *propre décor* ».[62]

Ces séries de photographies ne sont pas les seules œuvres à prendre la ville pour décor. Nous avons déjà souligné l'omniprésence des paysages urbains dans des œuvres telles que *An Estranged Paradise*, *Moving Forward*, *East Wind* ou *Milk Man*. *Cosplayer* et *Un-Cosplayer* ont

[61] Maya Kóvskaya, "Heros of the mundane: the syncretic imagination of Cao Fei", *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, December 2006.
[62] Guy Debord, *La Société du spectacle*, p.165.

été respectivement réalisées en 2004 et 2005, alors que la Chine se préparait à accueillir les Jeux olympiques de 2008. “After the city was selected to host the 2008 Olympic Games in 2001, it underwent a radical urban revolution that sought to reconfigure its image as a modern metropolis, using spectacular architecture to do so.” [Après que la ville a été sélectionnée pour accueillir les Jeux olympiques de 2008 en 2001, elle a subi une révolution urbaine radicale qui a cherché à reconfigurer son image de métropole moderne, en utilisant pour ce faire une architecture spectaculaire.] [63] La perspective des Jeux a accéléré la révolution urbaine qui était en marche depuis la fin des années 1980 et a ajouté un enjeu supplémentaire. “The Beijing Olympics gave the first indication of the new character of spectacle in the continually evolving national attention economy.” [Les Jeux olympiques de Beijing ont donné la première indication du nouveau caractère du spectacle dans l'économie de l'attention nationale en constante évolution.][64] La préparation de l’accueil des Jeux a encouragé l’exploitation des villes conçues comme les vitrines d’un développement aux caractéristiques chinoises, et cette dynamique s’est poursuivie deux ans plus tard à Shanghai au moment de l’Exposition universelle. Derrière les prouesses architecturales, c’est tout un message idéologique qui se déploie dans des espaces “designed to create a specific emotional response, of awe, pride, a sense of being part of the great national drama that is unfolding as one walks around these stage sets” [conçus pour susciter des sentiments d’admiration, de fierté, la sensation de faire partie du grand drame national qui se déroule à mesure que l’on se promène dans ces décors].[65] Pour illustrer cette analyse, Kerry Brown donne l’exemple de la skyline de Shanghai qui illumine le Bund à la nuit tombée et offre, d’après lui, la vision la plus dramatique du développement chinois.

> The whole magnificent gleaming, glassy frontage is lit up at night with adverts, colourful montages, displays, beaming across at the swarms of domestic and international travellers who have come to the true epicentre of the modern in China. This indeed is socialism with Chinese characteristics.[66]
>
> La nuit, les extraordinaires façades transparentes et brillantes sont éclairées par des publicités, des montages colorés, des écrans qui rayonnent sur les troupeaux de voyageurs nationaux et internationaux parvenus jusqu’à l’épicentre véritable de

[63] Anne-Marie Broudehoux, “Images of Power: Architectures of the Integrated Spectacle at the Beijing Olympics”, 2010.
[64] Cristopher Connery, “Better City, Better Life”, *boundary 2*, 38:2, 2011.
[65] Kerry Brown, *China’s Dream—The Culture of Chinese Communism and the Secret Sources of Its Power*, Cambridge, Polity Press, 2018, p.122.
[66] Kerry Brown, *China’s Dream—The Culture of Chinese Communism and the Secret Sources of Its Power*, p.90.

> de la modernité en Chine. C'est bel est bien ça le socialisme aux caractéristiques chinoises.

Le paysage que décrit l'auteur ressemble à ceux que l'on aperçoit dans les peintures de Tamen. Par la fenêtre du restaurant, les artistes font défiler une collection de vues urbaines. Dans *Shanghai Night* (2008), *The Bund* (2008), *Shanghai 2* (2006) ou *Bride* 《新娘》 (2006), Shanghai est bien reconnaissable et présentée sous son meilleur jour (illustrations 262, 49, 42 et 283). "The spectacle is now seen as essential to the survival of twenty-first-century cities" [le spectacle est maintenant vu comme étant essentiel à la survie des villes du 21e siècle] annonce Anne-Marie Broudehoux.[67] Les vues de Beijing et de ses "emblematic architectural icons" [icônes architecturaux emblématiques] sont tout aussi reconnaissables dans des toiles des artistes réalisées quelques années avant les Jeux.

> A central part of this urban imaging strategy rested upon the construction of a series of highly emblematic architectural icons that could create a strong and lasting visual representation and mark the global collective imagination with something bold, heroic, and modern. In the short years that preceded the Games, Beijing commissioned more than a dozen signature projects, whose size, design, and price-tag were both superlative and spectacular.[68]
>
> Un élément central de cette stratégie d'imagerie urbaine reposait sur la construction d'une série d'icônes architecturales emblématiques qui pourraient créer une représentation visuelle forte et durable et marquer l'imaginaire collectif mondial avec quelque chose d'audacieux, d'héroïque et de moderne. Au cours des courtes années qui ont précédé les Jeux, Beijing a commandé plus d'une douzaine de projets phares, dont la taille, la conception et le prix étaient à la fois superlatifs et spectaculaires.

CCTV (2006), *Nest* (2005), *Olympics* (2005), *CBD Beijing* (2006) *World Trade Center* (2007) présentent l'ensemble de ces architectures emblématiques, qui sont finalement illuminées par des feux d'artifices dans des toiles telles que *Stary Night* (2008) (illustrations 284, 22, 23, 41, 285 et 25). Ces bâtiments sont les mêmes que ceux que Cao Fei a utilisés pour construire RMB City, dont l'architecture instable et proliférante illustre parfaitement le fait que l'hypermodernité préfère l'ostentation à la fondation. [69] "Urban development in contemporary China is often less about functionality, economic rationality, and growth than

[67] Anne-Marie Broudehoux, "Images of Power: Architectures of the Integrated Spectacle at the Beijing Olympics", 2010.
[68] Anne-Marie Broudehoux, "Images of Power", 2010.
[69] Bruce Bégout, *Zéropolis*, p.109.

about power, image, and prestige." [Le développement urbain dans la Chine contemporaine est souvent moins une question de fonctionnalité, de rationalité économique et de croissance qu'une question de pouvoir, d'image et de prestige.][70] Ainsi présentées derrière la vitre de la fenêtre, les artistes font du décor de la ville, celui de leurs toiles. C'est la même idée qui est à l'origine d'une œuvre de Chen Wei. *Sunset* (2017) est une photographie d'une fenêtre à travers laquelle on peut admirer le magnifique coucher de soleil qui enrobe un paysage urbain de teintes orangées (illustration 286). Cette vision est perturbée par des plis qui froissent le panorama et laissent comprendre que l'artiste a placé une photographie derrière la vitre de la fenêtre. Chen Wei a remplacé la ville par son image.

La mise en scène va plus loin encore dans d'autres œuvres pour lesquelles les artistes ont spécifiquement créé des décors particulièrement élaborés. La construction de décors de studios est essentielle à la pratique photographique de Chen Wei. Dans la lignée des photographies théâtralisées de Wang Qinsong 王庆松 (*1966), de Han Lei 韩磊 (*1967) ou de Maleeon 马良 (*1972), les premières séries de photographies de Chen sont composées à la manière de tableaux vivants ou de natures mortes.[71] L'artiste travaille la composition de ses photographies comme un peintre celle de ses peintures, « il ne se contente pas de prendre des photos, il les fabrique ».[72] Dans ses premières œuvres, l'espace est souvent réduit à la surface d'une pièce dont les murs délimitent la scène qui accueille sa mise en scène. La lumière y est déjà essentielle, et les différentes sources d'éclairage trahissent l'artificialité de ces images. Si la signification des clichés et des situations qu'ils présentent reste énigmatique, il est clair que leur organisation est méticuleusement travaillée ; "even falling dust seems precisely orchestrated" [même la poussière qui tombe semble orchestrée avec précision] commente un journaliste (illustration 287).[73] Ce mode opératoire trouve sa consécration avec *In the Waves*, la série que Chen réalise sur le monde de la nuit (illustrations 199, 200 et 201). Il explique le besoin qu'il a eu de passer par la mise en scène pour ce projet particulier : "I didn't take it in a real nightclub […] as I wouldn't have been able to convey the dream-like state clubbers are trying to achieve" [Je ne l'ai pas filmé dans une vraie boite de nuit parce

[70] Anne-Marie Broudehoux, "Images of Power", 2010.
[71] À ce sujet, voir David Rosenberg, *A History of Chinese Photography*, Paris, Galerie Paris-Beijing, 2012.
[72] Iona Whittaker (dir), *Chen Wei : Natures mortes*, Hong Kong, Thicuir, 2013, p.5.
[73] "Chen Wei: The Last Man", *Leap*, No. 160, 2016.

que je n'aurais pas réussi à traduire l'état proche du rêve que les *clubbers* essaient d'atteindre].[74] Les photographies n'ont en effet pas été prises dans une boite de nuit mais dans un espace que l'artiste a monté de toute pièce. Il explique avoir loué un studio de cinéma dans lequel il a fabriqué son décor pendant six semaines. Pour arriver à cette reconstitution, il s'est basé sur les témoignages d'amis : "I constructed sets that were based on detailled interviews with friends and colleagues. They would describe the space, the environment, the lightning, and other detail from clubs they have visited." [J'ai construit des décors basés sur des entretiens détaillés avec des amis et des collègues. Ils ont décrit l'espace, l'environnement, l'éclairage et d'autres détails de clubs dans lesquels ils étaient allés.][75] Ce tournage a demandé l'intervention d'une équipe de techniciens puis d'une centaine de figurants qui ont fait semblant de danser sur le dance floor.

> There was no music playing: I just asked my dancers to pose as if they were completely intoxicated, totally in the moment. Whenever I noticed someone actually enjoying themselves, I told them to stop and make it look like they were faking it.[76]
>
> Il n'y avait pas de musique : j'ai simplement demandé à mes danseurs de poser comme s'ils étaient complètement enivrés, totalement présents dans le moment. Chaque fois que je remarquais quelqu'un qui avait réellement l'air de s'amuser, je lui demandais d'arrêter et de faire semblant

Si l'on ne devine pas immédiatement que Chen Wei a fait appel à des comédiens en regardant les photographies, il ne cherche en revanche pas à le cacher et revendique au contraire ce processus de mise en scène. Cette démarche rappelle celle d'une œuvre vidéo de Yang Fudong. Dans *The Fifth Night* 《第五夜》, différents personnages errent sur un plateau de tournage. Un homme d'âge moyen est assis sur un canapé, une femme marche lentement en lançant des regards inquiets autour d'elle, un jeune homme monte et descend précipitamment d'un tramway et des ouvriers martèlent du métal sans relâche (illustrations 288, 289 et 290). L'artiste a également multiplié les véhicules en mouvement : vélos, touk-touk et berlines ajoutent un élément dynamique à la vidéo. Hermétiques à l'environnement qui les entoure, les différents personnages sont absorbés en eux-mêmes et leurs déplacements ne semblent

[74] Karin Andreason, "Chen Wei's best photograph: a Chinese nightclub fantasy", *The Guardian*, mis en ligne le 30 avril 2014, https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/apr/30/chen-wei-best-photograph-china-nightclub?CMP=gu_com, consulté le 23 mai 2022.
[75] Nadja Sayej, "Chen Wei's Images Reveal the Mysteries of Chinese Club Culture", *Vice*, March 28, 2017.
[76] Karin Andreason, "Chen Wei's best photograph: a Chinese nightclub fantasy", 2014.

être guidés par aucune intention claire. Ils se croisent régulièrement mais ne se rencontrent jamais. Contrairement à son habitude, en plus de ces personnages « principaux », Yang a ajouté quelques figurants que l'on aperçoit en arrière-plan. Il existe un écart de cadence entre ceux que l'on identifie comme étant les personnages principaux – l'ouvrier, les hommes aux valises, les deux femmes en robes – et les figurants du film dont l'allure est beaucoup plus pressée. La lenteur des personnages principaux et leur manière de scruter leur environnement laisse ici penser qu'ils ont conscience d'être les personnages d'un décor que les ouvriers continuent à façonner en arrière-plan. Le bruit de leurs marteaux qui frappent le métal est d'ailleurs omniprésent (illustration 291).

Cette œuvre, que Yang qualifie de "little midnight theater" [petit théâtre de minuit], est l'une de ses créations les plus complexes.[77] Le plateau de tournage qu'il a utilisé se trouve dans les studios du Shanghai Chedun Film Park 上海影视乐园 dont on reconnait l'atmosphère du Shanghai des années 1930. Sur une place entourée d'immeubles, l'artiste a ajouté ses propres éléments de décors et accessoires autour desquels se créent des scénettes indépendantes à l'intérieur de la mise en scène globale. Le tournage a été réalisé avec sept caméras, chacune filmant un angle particulier de la scène. "The installation was shot in real time and carefully choreographed, so that the 7 cameras never overlapped any of the others." [La vidéo a été filmée en temps réel et soigneusement chorégraphiée de manière à ce que les sept caméras ne se chevauchent jamais.][78] Comme cela est souvent le cas dans les créations de l'artiste, cette œuvre ne se limite donc pas à une seule projection mais comprend sept écrans qui montrent chacun les images captées par une caméra différente. Ainsi fragmentée, elle donne simultanément à voir différents points de vue d'une même scène, un peu à la manière d'un tableau cubiste. Yang Fudong "is tightly in control of all this complicated choreography" [contrôle étroitement toute cette scénographie complexe]. Le résultat est, effectivement, précisément chorégraphié. Plus encore que pour ses réalisations précédentes, avec *The Fifth Night*, Yang met l'accent sur la mise en scène. "I chose to shoot at night because it feels more like a theater stage with its fake scenery and artificial lighting" [J'ai choisi de

[77] Li Zhenhua, "Yang Fudong", *Bomb Magazine*, mis en ligne le 1er janvier 2012, https://bombmagazine.org/articles/yang-fudong/, consulté le 24 mai 2022.
[78] Marcia Tanner, "'Yang Fudong: Estranged Paradise' at BAM/PFA", *Berkeleyside*, mis en ligne le 15 octobre 2013, https://www.berkeleyside.org/2013/10/15/review-yang-fudong-estranged-paradise-at-bampfa, consulté le 24 mai 2022.

tourner la nuit parce que cela ressemble plus à une scène de théâtre avec ses faux décors et son éclairage artificiel] explique l'artiste.[79] Les caméras sont prises dans un mouvement continu, multipliant les zooms, les travelings et les panoramiques. Le mélange des points de vue et les mouvements des caméras qui se superposent à ceux des véhicules donnent des allures de labyrinthe à cette petite place. Lors de la projection de l'œuvre, un personnage central sur un écran devient un élément de l'arrière-plan d'un autre écran. Chacun est occupé par sa propre scène et on ne sait jamais quand et où est ce que le scénario commence et s'arrête. Finalement, "nothing much happens, yet it's mesmerizing to watch, like a wordless *Waiting For Godot*" [il ne se passe pas grand-chose mais c'est fascinant à regarder, comme un En attendant Godot muet].[80] C'est tout le pouvoir de la mise en scène qui est ici révélé et mis au premier plan. "I found that what attracts me the most, and becomes my material, is the process of filmmaking itself" [je me suis aperçu que ce qui m'intéresse le plus, et devient le matériau de mon travail, est le processus de fabrication du film lui-même] déclare Yang Fudong.[81] *The Fifth Night II (Rehearsal)* 《第五夜(第二版) 巡回排演》 est la traduction de cet intérêt. Ce second film propose une alternative de cinquante minutes à l'œuvre originale. La vidéo regroupe toutes les prises de vues effectuées au moment du tournage : une répétition et quatre filages (illustration 292). Pour Yang, "the production of a film harbors all the secrets and the movies we take for granted are just a part of film production rather than the ultimate end" [la production d'un film recèle tous les secrets, et les films que nous tenons pour acquis ne sont pas une fin en soi mais une partie de la production cinématographique].[82] Ces images brutes, sans retouche ou sélection, sont celles qui ne sont normalement jamais montrées. En faisant d'elles une œuvre à part entière, Yang montre la matière du film et dévoile les coulisses de sa fabrication.

[79] Li Zhenhua, "Yang Fudong", *Bomb Magazine*, 2012.
[80] Marcia Tanner, "'Yang Fudong: Estranged Paradise' at BAM/PFA", 2013.
[81] Li Zhenhua, "Yang Fudong", *Bomb Magazine*, 2012.
[82] Shanghartgallery.com, "The Fifth Night (Rehearsal)", 2013, https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/texts/id/4444, consulté le 24 mai 2022.

b. La mise en lumière de l'apparence

Moving Mountains, *The Coloured Sky: New Women II* et *New Women* ont tous été tournés en studio, dans des décors de la fabrication de Yang Fudong et de ses équipes – contrairement à *An Estranged Paradise*, *Seven Intellectuals in a Bamboo Forest*, *The Half Hitching Post* ou *The Revival of the Snake* qui, bien qu'en grande partie scénarisés, ont été filmés dans des lieux réellement existants (illustrations 293 et 294). Lors d'une interview, l'artiste répond à un journaliste qui interroge son choix d'avoir filmé l'œuvre *The Coloured Sky: New Women II* sur une plage artificielle plutôt que dans un paysage naturel : "the artificial sets, stage lights and the performance of the actors are more likely to be the filter for real life" [les décors artificiels, les projecteurs et la performance des acteurs sont plus susceptibles d'être le filtre de la vie réelle] explique-t-il.[83] Si cela n'est pas forcément évident au premier abord, l'œuvre se déroule en effet dans un décor créé par l'artiste et ses équipes. Le paysage mêle des arbres artificiels, un banc de sable, une étendue d'eau étrangement calme pour un bord de mer, une biche empaillée et un cheval bien vivant (illustration 164). La présence des deux animaux fait référence à un proverbe chinois, *zhi lu wei ma* 指鹿为马, que l'on pourrait traduire par « montrer une biche du doigt et l'appeler cheval ». Ce dicton exprime l'ambiguïté qui peut exister entre la réalité et l'apparence.[84] La présence des deux animaux et le clin d'œil fait à cette expression servent d'indices, amenant le spectateur à s'interroger sur la réalité de l'environnement qui lui est proposé. Une fois le doute semé, l'artificialité du lieu est confirmée par d'autres éléments que nous avons décrits précédemment : la gamme chromatique si particulière suspendue entre l'aube et le crépuscule, les écrans translucides et l'ensemble des structures et objets disposés sur la plage sont des accessoires qui forment un décor dans lequel évoluent les jeunes filles. Ils composent le « filtre de la vie réelle » auquel fait référence l'artiste. Le rapport au décor et à la mise en scène est légèrement moins évident dans le cas de *Moving Mountain*, mais des indices ont également été laissés par l'artiste. Dans cette œuvre, ce n'est pas une biche et un cheval mais un éléphant grandeur nature et un bœuf en

[83] Sam Gaskin, "A conversation with Yang Fudong", *Ocula*, 2 October 2015.

[84] L'expression est issue d'une histoire datant de l'antiquité. Zhao Gao, un premier ministre de la dynastie Qin décide de tester la loyauté de sa court. Lors d'un voyage aux côtés de l'empereur, le ministre se déplace à dos de biche. Lorsque le souverain lui demande pourquoi, Zhao soutient qu'il s'agit d'un cheval et demande à son entourage de soutenir cette affirmation. Alors que l'empereur finit par douter, Zhao sait qui, parmi son entourage, lui est réellement loyal.

chair et en os que croisent les personnages. De plus, si l'on a l'impression que les sentiers arpentés par les personnages sont bien réels, on entend soudain le bruit d'un craquement de planche sous leurs pas. Un premier craquement, bientôt suivi par d'autres, laisse comprendre que l'ensemble de ce paysage de montagne est un décor. Ce détail a toute son importance. Les œuvres de Yang Fudong sont tellement précises et travaillées que l'on ne peut s'empêcher de penser que ces bruits ne sont pas là par hasard. L'artiste sème des indices qui incitent le spectateur à questionner la réalité de ce qui lui est présenté.

Chen Wei a également travaillé la mise en lumière de l'artificialité du décor. À la suite de la série de clichés réalisée autour des danseurs, l'artiste a produit une série de photographies entièrement consacrée au décor de la boite de nuit vidée de ses fêtards. Les photographies se concentrent chacune sur un élément particulier, la piste de danse, l'éclairage, ou encore les boules à facettes (illustrations 295, 296, 297). Sans danseurs, sans musique et une fois que les nuages de fumée se sont dissipés, elles montrent une « réalité » brute. Le travail de la lumière apporte une certaine consistance à ces lieux désolés mais, malgré les couleurs enveloppantes et les surfaces réfléchissantes, le décor commence à montrer des failles. Les miroirs sont craquelés, les boules à facettes sont abimées et le sol humide est jonché de bris de verre et de cadavres de bouteilles. Alors, ces photographies laissent une impression étrange, un sentiment doux-amer. Deux ans après les avoir réalisées, Chen Wei ouvre un nouveau volet de ce projet et reconstitue les décors de ses boites de nuit directement dans plusieurs lieux d'exposition. L'installation *The Drunken Dance Hall* prend différentes formes en fonction des lieux qui l'accueillent (illustration 298). Ces scénographies grandeur nature permettent au visiteur de plonger directement dans le décor et de faire l'expérience de son artificialité. Il y retrouve aussi bien l'atmosphère enveloppante des photographies de *In the Wave* que les failles, l'envers du décor que nous évoquions à l'instant. Après avoir regardé les photographies de l'artiste – qui sont généralement exposées en parallèle de cette installation –, il est libre de parcourir lui-même le décor plongé dans une semi-obscurité. Sous la lumière vacillante des néons, la mise en scène a perdu de sa superbe. Le lieu, dans lequel tout s'effrite, semble avoir été abandonné. La boite de nuit est désespérément vide et cette vacuité se reflète jusque dans les murs de miroirs. Alors qu'il quitte la piste de danse couverte de morceaux de verre, le visiteur passe devant une lumière verte qui clignote. Il s'agit, là aussi, d'un indice laissé par l'artiste. Le rythme du clignotement

n'est pas le fruit du hasard mais correspond aux premières strophes d'un poème d'Arthur Rimbaud transcrites en code Morse. Les cent vers du *Bateau ivre* évoquent, selon certains spécialistes du poète, le voyage de la vie et le choix entre la conscience de l'éveil et le fantasme de l'illusion auquel tout un chacun se trouve confronté. Rimbaud assimile l'illusion à un état d'ébriété qui nous laisse flotter sans but au milieu de la foule. C'est cette analogie qui a inspiré Chen Wei. Avec cette référence, si subtile soit-elle, il fait le lien entre l'artificialité du décor et de la mise en scène, et l'illusion dans laquelle elle plonge le visiteur.

Cette œuvre et l'importance qu'elle donne à la lumière, qui est aussi bien la garante de l'artificialité que l'indice laissé pour en prendre conscience, marque un tournant dans le travail de Chen Wei. Plus minimalistes, ses créations suivantes réduisent les artifices et les accessoires à leur minimum pour ne garder progressivement que la lumière, dont on comprend qu'elle est finalement l'essence du spectacle. Le décor d'*Entrance* se limite à la façade d'un bâtiment (illustration 299). Cette architecture de béton lisse et anonyme est percée d'une ouverture baignée de lumière qui appelle à passer la porte et à plonger dans le sous-sol qu'elle laisse apercevoir. L'ouverture "serves as the point of entry as well as an allegorical portal into Chen Wei's universe, in which elaborately constructed sets serve as a stage for revealing the psychological apprehensions of China's transforming society" [fait office de point d'entrée et de portail allégorique vers l'univers de Chen Wei dans lequel des décors minutieusement construits servent de scène pour révéler les appréhensions de la transformation de la société chinoise] écrit une journaliste.[85] La lueur séduisante qui s'en échappe invite à s'approcher, à se laisser envelopper dans ses couleurs. Elle résume à elle seule l'univers que l'on découvre en passant le pas de la porte. En cela, cette photographie est un parfait résumé de la série de photographies suivante. On y trouve d'ailleurs les deux éléments qui se répètent ensuite dans le travail de Chen Wei : une structure architecturale simple et de la lumière, dont l'association suffit à suggérer la mise en scène.

Entre 2014 et 2017, l'artiste travaille une nouvelle série nocturne dont le sujet n'est plus les boites de nuit mais la ville et son évolution. Chaque image de *New City* offre un

[85] Julie Chun, "Mise-en-scène: Cinematheque Chen Wei and Cheng Ran", *Yishu Journal of Chinese Contemporary Art,* Vol. 14 No. 5, 2015.

fragment de vie urbaine, une enseigne de néon qui brille dans la nuit, la brume phosphorescente autour d'un lampadaire, un pan de mur éclairé ou la vitrine d'un commerce.

> 我们在城市中能看到各种对城市的想像，比如“曼哈顿商务酒店”，本身“曼哈顿”这样的词汇就带给人们一种生活在别处的想像，还有各种各样的广告、口号等等。这些案例在我们的生活中有很多，但现实呈现给我们的结果并非如想象，就好像我们在城市的某些角落总有一些原本规划地很好、正在建起的楼，有些在快建好的时候消失了，有些就一直处在建设中，类似这样的景象随处可见。[86]

> En ville, nous pouvons voir toutes sortes de visions urbaines telles que le « Manhattan Business Hotel ». Le mot « Manhattan » donne l'impression au gens de vivre ailleurs, et il existe bien d'autres publicités et slogans de ce type. Nous sommes entourés d'exemples de ce type, mais ce qui nous environne en réalité est loin de ces visions. Comme s'il y avait toujours des bâtiments bien planifiés en construction dans un coin de la ville, certains qui disparaissent avant d'être terminés, d'autres qui restent en construction. Des scènes comme celles-ci peuvent être observées partout.

Ce qui intéresse l'artiste est le décalage qu'il perçoit entre l'image de la ville et la réalité qu'il y observe. Dans les photographies, c'est la lumière qui incarne ce décalage et accentue le « sentiment diffus d'irréalité » qu'elles dégagent – nous empruntons cette formule à Bruce Bégout. L'architecture de *Yesterday Shop* est encore entière, mais il ne reste du magasin que la lumière des néons qui irradie au travers de larges vitrines (illustration 300). Ce sont ces mêmes néons qui sont littéralement mis à nus dans *Lightbox* qui est centrée sur un panneau lumineux dont l'affiche a disparu et qui fait donc la promotion de la lumière elle-même (illustration 301). *New Buldings* opère une sorte de zoom et se concentre précisément sur une large fenêtre rendue légèrement opaque par une couche de buée qui recouvre les vitres (illustration 302). En regardant par la fenêtre, on ne discerne donc que des formes, trois ombres colorées et lumineuses. Le titre de la photographie nous apprend qu'il s'agit de nouveaux immeubles. La lumière qui émane de leurs façades nous « baigne dans un médium sans stabilité ni contour où tout semble se réduire à une simple apparence ».[87] Ainsi présentées, ces couleurs qui habillent les vitres sont esthétiquement plaisantes. Les photographies de cette série sont toutes nimbées de la même lueur qui oscille entre le bleu et le violet. Il s'agit d'une lumière similaire à celle que décrit Bruce Bégout et qu'il identifie comme l'un des dispositifs de déréalisation. « Instantanée et diffuse, la lumière artificielle est

[86] Shanghartgallery.com, « Borchure de l'exposition de Chen Wei à ShanghArt Beijing, 2017 » https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/handout.htm?id=8307, téléchargée le 25 mai 2022.
[87] Bruce Bégout, *Zéropolis*, p.21.

à la fois ici et ailleurs. Elle déteint sur tous les objets, bave sur l'horizon. Lorsqu'elle devient l'élément principal de la vision urbaine […] elle accentue, si besoin était, l'immatérialité de la ville et de ses habitants. »[88] Chen Wei met justement en garde contre cette propension de la lumière à « déteindre » sur ce qui l'entoure. "还有就是一些有颜色的栏杆或建筑，它之所以看上去色彩斑斓是因为它对面是一个夜总会，它成为另一种现实的映射。" [Il y a aussi ces balustrades ou ces bâtiments colorés, ils ont l'air resplendissants parce qu'ils sont en face d'une boite de nuit, ils deviennent le reflet d'une autre réalité.][89] *Colourful Wall* en est l'illustration (illustration 303). La photographie se limite à un mur sur lequel se reflète une lumière colorée en provenance d'une enseigne ou d'un panneau lumineux qui se trouve en dehors du champ de ce cliché. L'œuvre est le symbole de la diffusion de cette lumière enrobante et, avec elle, de celle de l'artificialité qu'elle représente.

La lumière devient finalement la matière première de l'artiste avec la série *Trouble*. Il s'intéresse alors aux enseignes lumineuses omniprésentes dans les paysages urbains chinois et remarque qu'il est fréquent que ces panneaux dysfonctionnent (illustration 304).[90]

> 我在创作这批作品前做了不少关于灯箱和广告牌的资料整理，这样的东西在我们的生活里随处可见，而且它们大多数都伴随着故障，但并不是人人都会修理它们。这可能也跟我们生活的观念和节奏有关，修复这些瑕疵显得并不重要。但这些瑕疵对我来说却能产生出额外的美感，就如同抽象画一样，点线面随机闪动于我们的城市里。[91]

> Avant de réaliser cette série d'œuvres, j'ai fait beaucoup de recherches sur les panneaux lumineux et publicitaires. Ce type d'objet est omniprésent dans nos vies. Ils dysfonctionnent souvent mais tout le monde ne les répare pas. Cela est peut-être lié à nos façons de vivre et au rythme de nos vies ; corriger ces défauts ne semble pas important. Mais ces imperfections créent pour moi une beauté supplémentaire, une sorte de peinture abstraite, où des points, des lignes et des plans scintillent au hasard dans nos villes.

Encore une fois, ce qu'il décrit ressemble à un phénomène remarqué par Bruce Bégout qui écrit à propos des enseignes lumineuses de Las Vegas. « À mesure que leur valeur d'indication s'est estompée, leur valeur d'exposition se manifeste. Libérées de leurs effets commerciaux tapageurs, elles apparaissent pour la première fois dans leur beauté formelle. »[92] Dans les

[88] Bruce Bégout, *Zéropolis*, p.73.
[89] Shanghartgallery.com, « Borchure de l'exposition de Chen Wei à ShanghArt Beijing, 2017 ».
[90] À ce sujet, nous aurions pu mentionner l'œuvre Same Old Brand New (2015) pour laquelle Cao Fei qui a modifié l'affichage lumineux d'un immeuble de Hong Kong dont elle a transformé les façades en support de jeu vidéo.
[91] Shanghartgallery.com, « Borchure de l'exposition de Chen Wei à ShanghArt Beijing, 2017 ».
[92] Bruce Bégout, *Zéropolis*, p.36.

installations de Chen Wei, c'est la valeur d'exposition des panneaux lumineux qui est mise en avant. Les écrans LED ne donnent plus l'information qu'ils étaient censés donner, ils ne diffusent plus de publicité mais des signaux fragmentés qui se réduisent finalement à la lumière qu'ils projettent. Lorsque que les œuvres de la série sont installées, la lumière qu'ils émettent a plus d'intérêt que l'objet en lui-même. L'artiste travaille l'environnement qui les entoure et veille à disposer des surfaces sur lesquelles leur lumière se diffuse ou se reflète. Certains sont même exposés par terre, leurs lumières tournées vers le sol (illustration 305). Dans le halo lumineux qui se crée autour de ces objets, on retrouve précisément les nuances dans lesquelles baignent l'ensemble des photographies de l'artiste. Ce que nous avancions plus tôt se trouve alors confirmé : dans les photographies de Chen Wei, la lumière est l'essence du spectacle.

II. Réalités alternatives : entre fiction et réalité

Nous avons entamé ce chapitre en citant l'analyse de Bruce Bégout qui dit de Las Vegas que, « pour nous plonger dans un monde de fantaisie, elle a compris qu'elle doit d'abord nous délivrer du monde d'ici-bas. » Des images façonnées à la mise en scène et jusqu'à l'artificialité enveloppante de la lumière, les dispositifs d'« arrachement au réel » s'immiscent à divers niveaux dans les œuvres et deviennent de plus en plus subtils. Ils se diffusent de la même manière que Guy Debord avait annoncé la diffusion du spectacle, puis son intégration dans tous les domaines de la société. Le spectacle « plan[e] au-dessus de la société réelle, comme son but et son mensonge » écrivait-il.[93] Selon Burce Bégout, « l'arrachement au réel constitue la condition préalable à l'introduction dans le monde de la fantaisie pure. »[94] Après avoir identifié et analysé les dispositifs d'arrachement au réel que contiennent les œuvres, c'est maintenant aux « mondes de fantaisie » qu'ils font naître que nous allons nous intéresser.

Dans le premier chapitre de cette thèse, nous citions Sulmann Wassif Khan qui remarquait qu'en Chine "ideology [has] become more important than before" [l'idéologie est

[93] Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, p.21.
[94] Bruce Bégout, *Zéropolis*, p.21.

devenue plus important qu'auparavant].[95] Nous l'avons présenté plus haut, au cours des années 2000 et 2010, les gouvernements successifs s'attèlent à la construction d'un discours idéologique soutenant et promouvant la renaissance d'une Chine éternelle dont la grandeur a été altérée par un siècle d'humiliations et dont il est nécessaire de restaurer la puissance et la prospérité. La construction de ce discours se cristallise au moment des Jeux olympiques de Beijing et de l'Exposition universelle de Shanghai, deux évènements que William A. Callahan qualifie de "mega-events", et à propos desquels il explique qu'ils ont été orchestrés par le Parti pour faire la démonstration et la promotion d'une nation renouvelée et unifiée retrouvant sa place légitime au centre des préoccupations mondiales.[96] Ce discours atteint un point culminant avec l'avènement du « Rêve chinois » qui concentre l'ensemble de ces ambitions et projette l'image d'un futur forcément radieux. Il est intéressant de mettre les œuvres des artistes de notre corpus en relation avec la construction idéologique qui a accompagné l'invention chinoise hypermoderne. Celles qui nous intéressent à présent témoignent de la malléabilité d'une réalité incertaine et construite autour d'un ensemble de discours et d'images précisément façonnés et mis en scène. Elles ont la particularité de se situer dans une ambivalence entre fiction et réalité, de ne relever ni de la fiction pure ni du réel total. Dans ces œuvres, les artistes construisent des formes de réalités alternatives qui ne se situent pas dans un espace-temps différent, comme le seraient des réalités parallèles, mais sont bien ancrées dans la réalité – quoiqu'elle soit en partie imaginée ou manipulée. En imbriquant la fiction et la réalité de la même manière qu'elles s'imbriquent en Chine, elles soulignent à la fois la part de fiction qui réside dans l'idéologie et l'incertitude qui en résulte. Ainsi, la vision qu'elles proposent de l'avenir est beaucoup plus nuancée que celle que projettent les discours idéologiques du Parti.

1. Réalités alternatives

Chen Wei a réalisé un impressionnant travail d'archive autour de sa série sur les boites de nuit. Les documents qu'il a rassemblés pour constituer ce « dossier » mêlent des

[95] Sulmaan Wasif Khan, *Haunted by Chaos: China's Grand Strategy from Mao Zedong to Xi Jinping*, Cambridge, Harvard University Press, 2018, p.176.
[96] William A. Callahan, *China Dreams—20 Visions of the Future*, New York, Oxford University Press, 2013.

photographies provenant de ses différentes séries d'œuvres, des clichés inédits adoptant une esthétique similaire, et d'autres beaucoup moins travaillés qui ressemblent à des images de références donnant des informations techniques sur les installations. À cela, il a ajouté d'autres photographies, un ensemble disparate de clichés glanés ici et là, des images de manifestations et de regroupements floutés par des fumigènes dont on comprend qu'elles ont nourri son inspiration (illustration 306). On trouve également une multitude de magazines et de publications témoignant – en apparence – du mouvement culturel sur lequel serait basé le travail de l'artiste. L'ensemble est présenté aux côtés des photographies et installations de Chen Wei, soigneusement mis sous vitrine ou mis à la disposition des visiteurs sur des tables de consultation (illustration 307). Tout laisse penser que ces différents documents sont présents pour attester de l'authenticité des séries d'œuvres photographiques de Chen Wei, de leur qualité documentaire. En réalité, explique l'artiste, "所有的包括我展览之后做的一些文献，关于夜店、关于音乐、关于 DISCO 的文献也都是虚构的" [tout était fabriqué, y compris les documents que j'ai produit après l'exposition, sur les clubs, le divertissement et le disco].[97] L'artiste a façonné de faux documents d'archives, de la même manière qu'il est à l'origine de la mise en scène qui a servi de décor à ses photographies. L'ambivalence réside dans le fait que, bien que l'ensemble soit faux, il a l'apparence du vrai. Il n'y a finalement rien de surréaliste, rien qui ne soit ostensiblement fictionnel dans ce qui est présenté. Ainsi rassemblés, les éléments se répondent et donnent effectivement l'impression qu'une histoire a été recomposée. Chen joue d'ailleurs avec cette ambivalence en regroupant des documents au statut différent dans des compositions en forme de collage, si bien qu'il devient difficile de distinguer ses œuvres photographiques des autres documents et supports. À l'occasion d'une exposition, il a installé ces collages directement sur les murs carrelés d'un couloir (illustration 308). Collées sur la faïence noire, disparaissant presque dans l'épaisseur du mur, l'ambiguïté de ces images prend une autre dimension. Alors que la lumière des néons se reflète sur les murs, les photographies ressemblent à des apparitions ou des mirages, une forme d'incarnation de la fausseté de ces archives.

Cette forme d'ambivalence ne concerne pas seulement les œuvres de Chen Wei. Pour décrire le travail de Cao Fei Hou Hanru explique qu'il s'agit de "the creation of a parallel world

[97] Mian Mian, "The Nostalgic Revolution of Chen Wei", *Kaleidoscope Asia*, Issue 3, Spring & Summer, 2016, pp.82-89.

that is at once inseparable from but independent of the world of real life" [la création d'un monde parallèle qui est à la fois inséparable mais indépendant du monde de la vraie vie]. L'artiste ajoute que "this kind of blurring the lines between reality and fantasy is my favourite style and has never really disappeared from my work" [ce type de floutage de la limite entre réalité et fantaisie est mon style préféré et n'a jamais réellement disparu de mon travail].[98] Elle explique encore, à propos de *Haze and Fog*, "I use zombies, a mysterious peacock and dancing real-estate agents to suggest my perception of everyday life in modern China. In China, the magical comes to real life" [J'utilise des zombies, un paon mystérieux et des agents immobiliers qui dansent pour montrer ma perception de la vie quotidienne dans la Chine moderne. En Chine, le magique devient réel].[99] De même, Rey Chow s'interroge sur le sens à donner aux œuvres de Yang Fudong :

> How are we to make sense of Yang's picture stories? Should they be approached as documents of a particular historical moment – perhaps as documentaries of a special kind? Or should they be seen as artworks performing a deliberate estrangement, and if so, what kind of estrangement is it?[100]
>
> Comment faire sens des histoires illustrées de Yang ? Faut-il les aborder comme les documents d'un moment historique particulier – peut-être comme des documentaires d'un genre particulier ? Ou bien faut-il les considérer comme des œuvres d'art mettant délibérément en place une forme d'« étrangeté », et si c'est le cas, de quel type d'« étrangeté » s'agit-il ?

Cette « étrangeté » intéresse également Gu Zheng qui écrit à propos des photos de l'artiste :

> […] these fragments are absolute fiction. Derived from fiction, they are also fragments of the absolutely non fictional real scene. These photos questioned the border of reality and also blurred the boundary between documentary and fiction[101]
>
> […] ces fragments sont de la fiction pure. Dérivés de la fiction, ce sont aussi les fragments d'une scène réelle, absolument non fictive. Ces photos interrogent les limites du réel et brouillent également la frontière entre documentaire et fiction.

[98] Hou Hanru, "Cao Fei, a Cosplayer who recounts alternative histories", in *Cao Fei : PRD Anti-heroes*, Sittard, Museum Het Domein, 2006, p.58.
[99] Peter Mothe, "DOXA Gets Overrun by Zombies in Haze and Fog", *Straight*, May 1st, 2015.
[100] Rey Chow, "What Does It Mean to Enjoy Life? Yang Fudong's An Estranged Paradise" in Philippe Pirotte (ed.), *Yang Fudong*, Kunsthalle Zürich, JRP Ringier, 2013, p.129.
[101] Gu Zheng, "Images Derived from 'Incidental Inspiration' – Yang Fudong's Photography and Installation Works", 2013.

L'historien de l'art Thomas Berghuis s'est lui aussi interrogé sur cette tendance. Il développe deux concepts principaux dans un article consacré à la création artistique à Shanghai dans la seconde moitié des années 2000.[102] Le premier décrit la ville de Shanghai comme un "Dream-Theater" [théâtre du rêve]. L'auteur justifie l'expression comme une tentative de "portrait the dramaturgy and performance of the city" [faire le portrait des aspects théâtraux et performatifs de la ville] prise entre un développement économique rapide, une culture de consommation grandissante et une urbanisation effrénée.[103] Le second concept s'intéresse aux conséquences du « théâtre du rêve » sur la création artistique. Thomas Berghuis explique que cette situation particulière est à l'origine d'une esthétique nouvelle qu'il nomme "New Shanghai Surreal" et que l'on pourrait traduire par « Nouveau réalisme de Shanghai ». Cette esthétique, qu'il associe, entre autres, aux créations de Xu Zhen et de Yang Fudong, traduit la difficulté des artistes à appréhender la réalité qui les entoure et se manifeste par un « état onirique » qui est le reflet du « théâtre du rêve » dans lequel ils vivent. Nous rejoignons l'analyse de l'auteur et l'idée de « théâtre du rêve », que l'on peut d'ailleurs rapprocher de la "spectacular-dream society" [société du rêve spectaculaire] que décrit Gregory B. Lee.[104] Le concept associe en effet deux éléments essentiels : d'un côté le spectacle – dont nous avons longuement analysé les manifestations dans les œuvres des artistes de notre corpus – et de l'autre le rêve, qui fera l'objet des pages qui suivent. Une quinzaine d'années après la publication de cet article, il est cependant manifeste que la combinaison du spectacle et du rêve concerne non seulement la ville de Shanghai, mais plus largement, l'ensemble du pays. Ainsi, et comme le suggère la constitution de notre corpus, cette tendance particulière ne se limite pas uniquement à la création des artistes nés ou vivant à Shanghai. Par ailleurs, il nous semble que le terme « surréalisme » employé par Berghuis n'est pas le plus adapté à la création qu'il décrit. Basé sur une exploration des rêves et de l'inconscient, le surréalisme suppose un détachement de la réalité. Les œuvres que nous allons analyser, de même que celles qu'évoque Berghuis, gardent pourtant un ancrage dans le réel, tout en jouant sur ses

[102] Thomas Berghuis, "Re-imagining the city: Shanghai dream-theater and the new shanghai surreal", *TAASA Review*, vol. 16 no.3, 2007.
[103] Thomas Berghuis, "Re-imagining the city: Shanghai dream-theater and the new shanghai surreal", 2007.
[104] Gregory B. Lee, *China Imagined*, 2018.

limites. Il nous semble qu'elles se situent dans des formes de réalité alternative plus que dans une surréalité ; un faux authentique, ou un vrai fictionnel, qui fait toute leur spécificité.[105]

a. Écrans de fumée : le faux authentique et le vrai fictionnel

Au cours de l'invention chinoise hypermoderne, différents évènements et occasions ont justifié le recours du Parti et du gouvernement à des formes de constructions idéologiques. Nous avons choisi de nous concentrer ici sur celles qui ont entouré les Jeux olympiques de 2008 et l'Exposition universelle de 2010 ; deux exemples particulièrement notoires de ce type de constructions que nous associons à des écrans de fumée. Nous avons commencé à décrire le spectacle qui a été orchestré à divers niveaux en vue de l'accueil des Jeux olympiques à Beijing. Ce spectacle grandiose, qui met en scène la ville comme une mégalopole moderne cache une réalité bien différente. Derrière l'architecture spectaculaire et le développement urbain se trouvent, entre autres, des expulsions, des relogements forcés, des problèmes d'exploitation du travail, de destruction du patrimoine ou de détournement de fonds publics. "The spectacular image of these projects helped divert attention from the hidden externalities they have created" [L'image spectaculaire de ces projets a contribué à détourner l'attention des effets négatifs cachés dont ils sont à l'origine] analyse Anne-Marie Broudehoux.[106] Elle va jusqu'à conclure que :

[105] Nous aurions pu faire référence ici au concept d' « hyperréalité » tel qu'il a été travaillé par Umberto Eco et Jean Baudrillard. Dans une série d'articles consacrés à l'Amérique des années 1970, Umberto Eco fait le récit de son « Voyage dans l'hyperréalité ». Il décrit l'imbrication du vrai et du faux dans les musées de cire, les châteaux de Disney, les zoos, les hologrammes ; autant de reproductions et de reconstitutions dans lesquelles « l'irréalité absolue s'offre comme présence réelle ». En faisant la description de ces différents espaces, l'auteur rend manifeste une tendance qu'il identifie et qui consiste à passer par le « faux absolu » pour obtenir la chose vraie, "the real thing". Cette notion d'hyperréalité a également été travaillée par Baudrillard qui suggère que l'apparition de ce phénomène marque un au-delà de la société du spectacle des situationnistes et de la notion de simulacre dont il est lui-même à l'origine. Tout deux décrivent un phénomène où de nouvelles formes de réel sont façonnées ex-nihilo, ayant pour conséquence première une indifférenciation entre réel et non-réel qui finissent par se confondre.
Umberto Eco, *La Guerre du faux*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 1985.
Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1985.

[106] Anne-Marie Broudehoux, "Images of Power: Architectures of the Integrated Spectacle at the Beijing Olympics", 2010.

> In many ways, Beijing's Olympic reconstruction has acted as a smokescreen to hide the shortcomings of China's breakneck marketization, accompanied by rampant land speculation, corruption, rising inequities, and sociospatial polarization.[107]
>
> À bien des égards, la reconstruction olympique de Beijing a agi comme un écran de fumée pour masquer les lacunes de l'introduction effrénée des logiques de marchés en Chine, accompagnée d'une spéculation foncière galopante, de la corruption, de la montée des inégalités et d'une polarisation socio-spatiale.

L'effet est réussi et il est intéressant de constater que, contrairement à la multiplication des formes d'oppositions aux réaménagements urbains à travers le pays, les projets olympiques de Beijing n'ont suscité que peu d'oppositions ouvertes et organisées.[108]

Il est possible d'envisager RMB City sous l'angle de l'écran de fumée telle que le convoque la chercheuse. Nous avons déjà décrit cette ville virtuelle inspirée des grandes agglomérations chinoises que Cao Fei a créée de toute pièce sur la plateforme en ligne Second Life. Parmi les différents projets qu'elle a menés parallèlement à cette création, la vidéo *The Birth of RMB City* suit l'élaboration de la ville dont on peut observer la construction élément après élément.[109] Dans cette vidéo, tout apparait sous nos yeux en vitesse accélérée, des lignes blanches qui délimitent les couloirs de course du stade olympique du Nid d'oiseau, jusqu'aux rayons de la roue de bicyclette. Ce *time-lapse* balaie l'ensemble de la ville virtuelle dont il nous fait découvrir tous les recoins. Au-delà de la fascination pour la richesse et la précision de cette construction qui regorge de détails, chaque élément ajoute à la crédibilité de l'ensemble et donne vie à cette accumulation de pixels : les étals de marché, la moquette rouge épaisse au sol des structures officielles ou les tuyaux rouillés des sous-sols des bâtiments. RMB City est une forme de mirage pourtant inséparable de la réalité. C'est ainsi que la décrit une brochure qui accompagne le projet de l'artiste

> A new China town is born. Conceived as a kind of fantasy that only exists in 'lucid dreams' and mirage, […] it is nevertheless inseparable from reality in the First Life: it's named after the Ren Min Bi, China's national currency, and is for sale […]. The actual exhibition of the work functions as a real estate agency. [110]

[107] Anne-Marie Broudehoux, "Images of Power: Architectures of the Integrated Spectacle at the Beijing Olympics", 2010.
[108] Anne-Marie Broudehoux, "Images of Power: Architectures of the Integrated Spectacle at the Beijing Olympics", 2010.
[109] Il existe une multitude de petites vidéos qui documentent la création de RMB City, dont certaines sont accessibles en ligne.
[110] Cité dans Hou Hanru, "Politics of Intimacy: On Cao Fei's Work", 2008.

> Une nouvelle China town est née. Conçue comme une sorte de fantaisie qui n'existe que dans des « rêves éveillés » et des mirages, elle reste inséparable de la réalité de la « First Life » : elle a été nommée d'après le Ren Min Bi, la monnaie nationale chinoise, et est à vendre. […] L'exposition de l'œuvre fonctionne comme une agence immobilière.

En plus de cette vidéo documentaire, l'artiste a réalisé une maquette de la ville qui est régulièrement exposée aux côtés de *RMB City: A Second Life City Planning* (illustration 309). La maquette, qui se déploie sur une surface d'un mètre carré, apporte de la matérialité, une forme physique à RMB City ; sa présence ancre la ville virtuelle dans le réel. "The extent to which RMB City frustrates definitions of materiality is evident in the SL site's relationship to its own scale model" [La manière avec laquelle RMB City trouble la notion de matérialité est évidente dans la relation du site SL avec sa propre maquette] écrit Yomi Braester.[111] Cet objet rappelle également la proximité qui existe entre RMB City et les modèles réduits utilisés par les architectes ou les agences de développement immobilier. Elle-même constituée de modèles réduits des bâtiments symboliques des plus grandes villes chinoises, cette maquette fait référence à l'utilisation qui en est faite en Chine où elle constitue une "ready-made utopia" [utopie prête à l'emploi]. "The government seems to believe that the ideal city is made of modular pieces and that its vision is rendered incarnate in maquettes" [Le gouvernement semble croire que la ville idéale est constituée de pièces modulables et que sa vision trouve une incarnation dans les maquettes].[112] Ce sont ce type de modèles à échelle réduite et d'illustrations que l'on retrouve sur des panneaux à proximité des sites de construction ou dans des espaces d'exposition consacrés à la planification urbaine, tels que nous les évoquions dans le deuxième chapitre de cette thèse. Vitrines des ambitions chinoises à des échelles locales et nationales, les instances gouvernementales font un usage important de ce type de projections qui représentent et font la promotion de projets immobiliers conçus comme de véritables utopies urbaines. "Scale models are the architectural equivalent of science fiction: they seem to relocate the viewer immediately into a better future." [Les modèles réduits sont l'équivalent architectural de la science-fiction : ils semblent transporter immédiatement le spectateur dans un avenir meilleur.][113] Plus encore, ils sont la promesse de la réalisation

[111] Yomi Braester, "The Architecture of Utopia: From Rem Koolhaas' Scale Models to RMB City", in Jeroen de Kloet and Lena Scheen, *Spectacle and the City: Chinese Urbanities in Art and Popular Culture*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2014, p.72.
[112] Yomi Braester, "The Architecture of Utopia: From Rem Koolhaas' Scale Models to RMB City", p.67.
[113] Yomi Braester, "The Architecture of Utopia: From Rem Koolhaas' Scale Models to RMB City", p.61.

imminente de ces utopies dans des lieux proches et, avec elles, la garantie de l'avènement d'un avenir radieux. Laurence Liauw analyse encore l'impact du modèle urbain utopique sur la réalité de la ville. Il explique qu'ils s'influencent mutuellement et favorisent l'apparition de ce qu'il nomme les "instant cities" [les villes instantanées], qui sont des villes créées de toutes pièces, et en des temps records, sur des terrains en friche ou des terres agricoles.[114] L'installation de Cao Fei illustre à merveille l'impression de prophétie autoréalisatrice où la maquette prend vie presque par magie. Le contenu du documentaire traduit également cette impression. Quelques secondes avant que la vidéo ne prenne fin, les bâtiments disparaissent les uns après les autres, sont comme effacés de la carte jusqu'à ce que nous soyons face à une île vierge au milieu de l'océan. Irrémédiablement, la construction reprend à la seconde où la vidéo redémarre.

Ce cycle de construction infini et la musique entêtante qui l'accompagne ont pourtant quelque chose d'inquiétant. Tout en réutilisant le modèle de la maquette, qu'elle soit numérique ou physique, Cao Fei en montre en effet les limites. Contrairement à son incarnation virtuelle, la maquette qu'elle expose est entièrement blanche. Cette allure fantomatique et désincarnée est bien différente de la vitrine futuriste et attractive qu'elle devrait représenter. Quant à RMB City, dont nous avons souligné l'instabilité intrinsèque dans le troisième chapitre de cette thèse, elle est une vision condensée et excessive de l'urbanisation. Cette ville virtuelle est ancrée dans le réel pour nous amener à en percevoir les limites. C'est précisément en allant au-delà de la fiction officielle du développement urbain qu'elle met l'accent sur l'illusion qui le sous-tend. En s'emparant du symbole de la maquette et en oscillant entre fiction et réalité, RMB City, qui a été conçue à la veille des Jeux olympiques, met en valeur l'aspect fictionnel intrinsèque aux projets de développement urbain officiels, dissipant quelque peu l'écran de fumée.

Les Jeux olympiques de 2008 sont le premier d'une suite d'évènements que le chercheur en relations internationales William A. Callahan qualifie de "mega-events".[115] Ce dernier identifie les JO, la parade de la fête nationale de 2009 et l'Exposition universelle de

[114] Laurence Liauw, "Leaping Forward, Getting Rich Gloriously, and Letting a Hundred Cities Bloom" "New Urban China", *Architectural Design*, vol. 78, No. 5, September/October 2008.
[115] William A. Callahan, *China Dreams—20 Visions of the Future*, 2018.

Shanghai de 2010 comme trois « mega-évènements » orchestrés par le Parti pour faire la démonstration et la promotion d'une nation renouvelée et unifiée, retrouvant sa place légitime au centre des préoccupations mondiales.[116] Tous véhiculent également la même idéologie d'une progression téléologique du pays vers un avenir meilleur. Pour la cérémonie d'ouverture des Jeux, le Parti a convoqué tous les outils pour façonner et projeter l'image de modernité et de puissance qu'il cherchait à diffuser – quitte à s'accommoder de certains arrangements. "Almost every aspect of Beijing 2008 was drenched in symbolism" [Presque tous les aspects de Beijing 2008 étaient empreints de symbolisme] affirme Kerry Brown. L'ouverture des Jeux est déclarée à 8 heures du soir, le 8 août – le chiffre huit étant en chinois un homonyme d'« abondance » et donc un chiffre porte-bonheur.

Le spectacle, dont la direction artistique a été confiée au réalisateur Zhang Yimou, était divisé en deux parties intitulées « Civilisation brillante » et « Ère glorieuse ». Devant un public de 91 000 personnes, la première mettait en lumière la richesse de la civilisation chinoise tandis que la deuxième était consacrée à la Chine moderne et à son rêve d'harmonie entre les peuples. Au-delà de l'instrumentalisation de nombreuses figures et références historiques, la mise en scène elle-même contenait différents « truquages ». Après la cérémonie, le China Daily annonçait le sacre de Lin Miaoke 林妙可, une fillette de neuf ans devenue une star internationale après son interprétation de la chanson patriotique《歌唱祖国》, qui est parmi les prestations qui ont le plus ému le public. Pourtant, dans les jours qui suivent, Chen Qigang 陈其钢, le directeur musical de la cérémonie, avouait à la radio que ce n'est pas Lin Mioke que le public a entendue chanter et que la petite fille était en réalité doublée. Il expliquait que, lors des dernières répétitions, sa voix n'avait pas convaincu et que l'équipe artistique lui avait préféré celle d'une autre enfant, Yang Peiyi 杨沛宜. Celle-ci, en revanche, n'était pas assez jolie pour passer devant la caméra et représenter la Chine lors de cet évènement.

> This is for the benefit of the country, the national culture. This is the face, the image of the national music culture. Especially the entrance of our national flag, this is an extremely important, extremely serious matter.[117]

[116] Les pages qui suivent abordent l'organisation des Jeux olympiques et de l'Exposition universelle, deux de ces "mega-events". Nous n'aborderons en revanche pas la parade de la fête nationale de 2009.

[117] Jo Lin Kent, "Faking Their Way to a Perfect Olympics", *ABC News*, mis en ligne le 12 août 2008, https://abcnews.go.com/International/China/story?id=5565191&page=1, consulté le 25 mai 2022.

> Il s'agit de l'intérêt du pays, de la culture nationale. Il s'agit du visage, de l'image de la culture musicale nationale. Particulièrement au moment de l'entrée de notre drapeau national, c'est un sujet extrêmement important, extrêmement sérieux.

Cette supercherie, réalisée au profit de l'image du pays, a finalement été facilement justifiée : "正是两位小朋友的珠联璧合的完美配合让 40 亿观众得以享受这场视听盛宴，点缀了华美绝伦的北京奥运开幕式。" [C'est la parfaite coopération des deux enfants qui a permis à 4 milliards de téléspectateurs de profiter de ce délice audiovisuel qui a embelli la magnifique cérémonie d'ouverture des JO de Beijing.][118] Seconde manipulation, le comité organisateur a reconnu quelques jours après la cérémonie que les enfants qui portaient le drapeau national vêtus de costumes ethniques de chacune des minorités chinoises n'appartenaient pas réellement à ces différentes ethnies, contrairement à ce qui avait été fièrement annoncé.[119] Là aussi, l'incident est rapidement justifié par le vice-président des JO : "It is typical for Chinese performers to wear different apparel from different ethnic groups. There is nothing special about it, they will wear different apparel to signify people are friendly and happy together" [Il est typique pour les artistes chinois de porter des vêtements de différents groupes ethniques. Il n'y a rien de spécial à ce sujet, ils porteront des vêtements différents pour signifier que les gens sont amicaux et heureux ensemble].[120] La justification parait bien légère lorsque l'on considère la répression dont certaines de ces minorités ont été victimes et la portée symbolique d'un tel rassemblement. La dernière supercherie dévoilée concerne le spectacle de feux d'artifice qui a ouvert la cérémonie ; l'image spectaculaire d'empreintes de pas qui se sont inscrites dans le ciel, traversant la ville depuis la place Tiananmen jusqu'au Nid d'oiseau. Des feux d'artifices ont bien été tirés, mais ils n'auraient pas été visibles dans les images filmées pour la télévision en raison de la brume qui couvrait le ciel. Ce que 4 milliards de téléspectateurs ont admiré ne sont pas les véritables feux d'artifice, mais un montage numérique préparé au cours de l'année qui a précédé l'évènement et intégré aux images diffusées.

Voir aussi Ent.sina.com, "*Lin Miaoke Yang Peiye: Aoyun AB jiao de rensheng AB ju* 林妙可杨沛宜：奥运 AB 角的人生 AB 剧" , mis en ligne le 28 mars 2010, http://ent.sina.com.cn/s/m/2010-03-28/09512911365.shtml, consulté le 25 mai 2022.

[118] 5nd.com, "Yang Peiye 杨沛宜", http://www.5nd.com/profile/14142.htm, consulté le 25 mai 2022.

[119] Belinda Goldsmith, "Ethnic children faked at Games opening", *Reuters*, mis en ligne le 8 août 2008, https://www.reuters.com/article/us-olympics-fake-idUSSP2154320080815, consulté le 25 mai 2022.

[120] Belinda Goldsmith, "Ethnic children faked at Games opening", 2008.

Malgré ces truquages, la cérémonie est encore largement considérée comme la plus spectaculaire et la plus envoûtante des cérémonies d'ouverture, comme en témoigne cet article écrit 14 ans plus tard, au moment des Jeux d'hiver de 2022 à Beijing.

> Zhang's 2008 opening ceremony transcended the genre of the Olympic pageant to become a genuinely historic event. With a budget of $300 million and a volunteer corps of 15,000 performers, the show reached an estimated television audience of 2 billion people. It's a feat that still boggles the mind: the biggest live audience in human history tuned in, not for a moon landing, a political declaration, or even a sporting event, but for a four-hour piece of performance art.[121]
>
> La cérémonie d'ouverture de Zhang en 2008 a transcendé le genre du spectacle olympique pour devenir un véritable évènement historique. Avec un budget de 300 millions de dollars et un corps de bénévoles de 15 000 performeurs, le spectacle a atteint une audience télévisée estimée à 2 milliards de personnes. C'est un exploit qui laisse encore perplexe : la plus grande audience de l'histoire humaine à l'écoute, non pas à l'occasion d'un atterrissage sur la lune, d'une déclaration politique ou même d'un évènement sportif, mais pour suivre une performance artistique de quatre heures.

Le spectacle a joué un rôle manifeste dans la construction de l'image nationale aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur du pays.

La même démarche de « persuasion » se poursuit avec l'Exposition universelle qui se tient deux ans plus tard à Shanghai. L'évènement, qui cherche à retrouver le panache des Expositions universelles du 19e siècle, est un "world-historical spectacle of planetary proportions" [spectacle historique mondial aux proportions planétaires], la plus vaste Exposition universelle de l'histoire.[122] Entre les mois de mai et d'octobre 2010, 73 millions de visiteurs – pour la plupart des citoyens chinois – ont visité l'exposition qui rassemblait près de 200 pays et 50 entreprises dans plus de 260 pavillons.[123] La manifestation, dont le coût total estimé varie de 44 à 95 milliards de dollars, est également la plus coûteuse jamais organisée. De même que lors de la préparation des Jeux de Beijing, Shanghai a fait l'objet d'une campagne de rénovation qui a rasé certains des vieux quartiers et démoli des bâtiments

[121] Miles Osgood, "What Everyone Got Wrong About the Last Beijing Olympics' Opening Ceremony", *Slate*, mis en ligne le 3 février 2022, https://slate.com/culture/2022/02/2008-beijing-olympics-opening-ceremony-zhang-yimou-meaning.html, consulté le 25 mai 2022.

[122] Shiloh Krupar, "Sustainable World Expo? The Governing Function of Spectacle in Shanghai and Beyond", *Theory, Culture & Society*, 0(0) 1–23, 2016.

[123] Sur internet, des rumeurs circulent selon lesquelles les chiffres auraient été gonflés par une fréquentation forcée : des ouvriers des entreprises régionales forcés de prendre un jour de congés et conduit à l'Exposition en bus par leur entreprise ou des écoliers forcés de faire plusieurs visites.
Voir Cristopher Connery, "Better City, Better Life", *boundary 2*, 38:2, 2011.

disgracieux et d'un autre temps pour les remplacer par des immeubles d'habitation haut de gamme et des centres commerciaux flambant neufs. De la construction de nouvelles lignes de métro à la création d'espaces verts, tout a été orchestré pour donner à la ville l'apparence d'une métropole moderne et développée. Alors, les façades des bâtiments qui n'ont pas pu être démolies ont été repeintes ou cachées par des murs recouverts de publicités pour l'Exposition ou de scènes champêtres, et les populations les plus pauvres ont été déplacées à la périphérie de la ville.[124]

Nous l'avons présenté dans le chapitre 2, dans sa version anglaise le slogan de l'Exposition annonçait « Better City, Better Life » [Meilleure ville, meilleure vie], une amélioration des villes pour une amélioration des conditions de vie de leurs habitants. La version chinoise était plus explicite encore, promettant une vie rendue plus belle grâce à la ville et présentant finalement le mode de vie urbain comme le meilleur moyen pour la nation de progresser. L'Exposition universelle de Shanghai, qui est la première à avoir pris pour thématique centrale le développement durable et les modes de vie urbains, annonce une exploration, aussi ambitieuse que futuriste, d'approches nouvelles de l'habitat en ville. La réalité, qui dissimule les quartiers jugés disgracieux et reloge les citoyens à la périphérie de la ville, est bien différente. "The construction is all about the surface—plant flowers, refurbish the fronts of buildings, repaint, add new fake brick fronts to buildings, close factories. All the beautification is a face-saving project." [C'est une construction de surface – planter des fleurs, rénover les façades des bâtiments, repeindre, ajouter de nouvelles façades en fausses briques aux bâtiments, fermer des usines. Tout l'embellissement est un projet pour ne pas perdre la face.][125] L'ambition de développer une ville durable et moderne se résume finalement à une apparence, un travail de la surface qui confirme l'analyse de Sulman Wassif Khan selon laquelle "the importance was on the surface, in things said rather than done" [l'importance était au niveau de la surface, dans ce qui était dit plus que dans ce qui était fait].[126]

Xu Zhen aborde cette notion dans une série intitulée *Prey*. Les œuvres qui la composent sont des huiles sur toiles de grand format, enchâssées dans d'imposants cadres

[124] Jennifer Hubbert, "Better City, Better Life? Urban Modernity at the Shanghai Expo", *The Asia-Pacific Journal*, Volume 17, Issue 4, Number 3, 2019.
[125] Jennifer Hubbert, "Better City, Better Life? Urban Modernity at the Shanghai Expo", 2019.
[126] Sulmaan Wasif Khan, *Haunted by Chaos: China's Grand Strategy from Mao Zedong to Xi Jinping*, p.176.

dorés et ornementés. Si ce medium rappelle celui de l'art classique européen, le sujet est bien contemporain. Les peintures sont les reproductions de photographies prises par une équipe de MadeIn Company dans des zones rurales démunies en périphérie de Shanghai et dans la province de Guizhou en 2011, puis dans celle du Sichuan à l'occasion d'une nouvelle série réalisée en 2014. Les cartels qui accompagnent ces œuvres ne sont pas les classiques rectangles de carton, mais des captures d'écran d'une carte internet indiquant les coordonnées géographiques précises de l'endroit où ont été pris les clichés et qui donnent leur titre à chaque œuvre : *Prey - 7S, Miao Residence, Malin Village, Xishui District, Guizhou, Province, China* 《猎物 - 贵州省习水县马临镇苗寨南 7 户》(illustration 311). La richesse de ces encadrements et tous les symboles associés au medium contrastent bien évidemment avec les sujets représentés. L'artiste joue d'ailleurs avec ces confrontations en esthétisant une misère qu'il drape de voilages et sublime par le biais de clairs obscur précisément travaillés. Il travaille les couleurs et les textures qui, réunies dans des ensembles disparates, dissimulent le réel sujet exposé par la toile. *Prey - Changqi Village, Chishui Town, Guizhou Province, China* 《猎物 - 贵州省赤水市长期镇》est l'exemple le plus frappant de ce phénomène (illustration 312). Contrairement aux autres toiles de la série, la peinture est centrée sur les détails d'une couche. À l'intérieur du cadre, on remarque principalement l'agencement harmonieux et esthétique des couleurs et des textures. Pourtant, la toile expose en gros plan les couvertures tâchées et rapiécées, les brindilles de paille qui dépassent des épaisseurs de tissus, et le mur de pierres érodées auquel le lit est accoté. Pastiches de la peinture hollandaise du 17^{e} siècle, ces intérieurs rappellent ceux que peignait Johannes Vermeer. Cependant, derrière le cadre doré et l'apparent raffinement se cache une esthétique de la pauvreté qui montre des intérieurs-cabanes faits de bric et de broc ; des abris de fortune troués, éventrés et ajourés que l'on sait pourtant être le seul refuge des personnes qui les habitent. Dans cette série d'œuvres, tout ramène au travail de la surface et à l'esthétisation : le cadre, le travail des couleurs et des textures. La réalité est mise à distance par l'esthétisation. Cela est d'ailleurs confirmé dans une note d'intention dans laquelle l'artiste explique que les peintures sont destinées à être accrochées dans des intérieurs bourgeois. Xu Zhen montre ainsi le revers de la médaille, il fait la mise au point sur les coulisses d'un développement aussi fulgurant qu'inégal. Ici, l'esthétisation et les dorures ne suffisent pas à cacher la réalité. Même agrémentée d'un cadre ouvragé, la misère reste la même.

William A. Callahan dit de l'Exposition de 2010 qu'il s'agissait d'une véritable "dream factory", une « usine à rêves ».[127] C'est précisément le sujet d'une œuvre créée par Chen Hangfeng et exposée dans une galerie d'art de Shanghai au cours de l'Exposition universelle (illustration 310). L'installation est assez simple. L'artiste a placé une machine à bulles à l'intérieur d'un cube de 2 m sur 2 m aux parois grillagées. À intervalles réguliers, la machine se met en marche et des bulles de savon remplissent l'intérieur du cube. La plupart flottent quelques secondes puis finissent par éclater au contact de la grille et seules quelques-unes des plus petites parviennent à passer entre les mailles. Le symbole de la bulle est particulièrement parlant. À ce sujet, Chen explique que : "泡泡用小圆球般的理想化形状，并以诱人的形式反射着将我们的世界，但也揭露出一种怀疑、脆弱和空虚" [Les bulles prennent la forme idéalisée de petites sphères et reflètent notre monde sous une forme séduisante, mais révèlent également un sentiment de doute, de vulnérabilité et de vide].[128] Parfaitement ronde et lisse, la surface des bulles est fascinante. Elle se colore de nuances irisées dans lesquelles se dessinent les contours du monde qu'elle reflète. Aussi légères que fragiles, leur éphémérité en fait un élément récurrent des peintures de vanités. Dans cette installation, les bulles de savon, qui éclatent sitôt qu'elles s'envolent, cristallisent la tension qui existe entre l'illusion du discours idéologique et la réalité. "作品用幽默的手法创造了理想与现实之间的冲撞 " [Avec humour, l'œuvre met en confrontation les idéaux et la réalité] écrit l'artiste.[129] Parodiant le titre de l'Exposition universelle, il a intitulé cette œuvre 《泡沫城市，泡沫人生》 *Bubble City Bubble Life*. Dans l'installation, la machine est alimentée en eau savonneuse par une poche à perfusion qui est accrochée à la paroi du cube. L'illusion est littéralement maintenue sous perfusion, tout comme le gouvernement ne cesse d'abonder le pays en idéologie pour entretenir l'écran de fumée.[130]

---

[127] William A. Callahan, *China Dreams—20 Visions of the Future*, p.125.

[128] Chenhangfeng.com, "Bubble City, Bubble Life 泡沫城市，泡沫人生, 2010", http://www.chenhangfeng.org/cn/worksInfo/18.html, consulté le 25 mai 2025.

[129] Chenhangfeng.com, "Bubble City, Bubble Life 泡沫城市，泡沫人生, 2010".

[130] L'installation n'est pas la seule à avoir été exposée en même temps que l'Expo 2010. Au sein même des pavillons, le Culture Center présentait un film du réalisateur Jia Zhangke réalisé spécialement pour l'occasion. *Shanghai Legend* fait un portrait nuancé de l'évolution de Shanghai, révélant l'incertitude et la fragmentation d'une ville en transformation plus que l'harmonie et l'union d'une métropole cosmopolite. Hors du site de l'Exposition, le nouvellement créé Rockbund Museum présentait *Peasant Da Vinci*, une exposition sous le commissariat de Cai Guoqiang. En réaction à la thématique de l'Expo 2010 ainsi qu'à l'orientation urbaine du développement chinois, l'artiste avait réuni sa collection de robots et machines diverses sortis de l'imagination

b. Entre rêve et dystopie : les incertitudes du « Rêve chinois »

L'introduction du « Rêve chinois » marque le point culminant de la construction idéologique nationale. La notion de « rêve » apparait dans les discours idéologiques en Chine dans les années 2000 et gagne d'abord en importance lorsqu'elle est intégrée au slogan des Jeux : "tongyi shijie, tongyi mengxiang 同一世界，同一梦想" qui annonce – et fantasme – l'avènement d'un monde et d'un rêve communs.[131] Au cours des mois qui précèdent l'évènement, le « Rêve » se déploie dans l'ensemble de la communication visuelle des Jeux et son potentiel se fait déjà sentir :

> […] this "dream" was proclaimed everywhere on Olympic banners and advertisements hanging from school walls, factories, and subway billboards. Most people, whatever their grievances about the current state of affairs, were swept up in a wave of national pride and enthusiasm, and endorsed, if with some reservation, this dream. It was simply too cute to resist.[132]

> […] ce « rêve » était proclamé partout sur les bannières olympiques et les publicités accrochées aux murs des écoles, des usines et des panneaux d'affichage du métro. La plupart des gens, quels que soient leurs griefs à l'égard de l'état actuel des choses, ont été emportés par une vague de fierté nationale et d'enthousiasme, et ont approuvé, même avec une certaine réserve, ce rêve. C'était tout simplement trop mignon pour qu'on y résiste.

C'est finalement Xi Jinping qui apporte au concept toute la grandeur et l'optimisme dont il est empreint. Il présente son « Rêve chinois » de renaissance comme un moyen de faire face aux désillusions citoyennes naissantes, une ligne directrice bienvenue après les changements économiques et sociaux des années de réformes.

> Creating a master narrative that copes with transformation, reform and transition while maintaining commitment to the statement of a coherent, overarching mission is important [...] The Party has to appeal not just to people's material expectations, but their ideals, aspirations, hopes.[133]

---

de paysans. Un hommage à la créativité et au travail de ceux qui sont également les travailleurs migrants qui ont construit les villes chinoises.

[131] L'une des premières personnes à avoir fait mention de la notion de « rêve » est Li Junru, le directeur adjoint de l'École centrale du Parti, qui cherchait principalement à légitimer le maintien au pouvoir du Parti en faisant appel à la continuité et aux réalisations historiques.
Voir Peter Ferdinand, "Westward ho—the China dream and 'one belt, one road': Chinese foreign policy under Xi Jinping", *International Affairs*, 92: 4, 2016.

[132] Roy Bing Chan, *The Edge of Knowing, Dream, History and Realism in Modern Chinese Literature*, Washington, University of Washington Press, 2018, p.8.

[133] Kerry Brown, *The new emperors: power and princelings in China*, London and New York, I. B. Tauris, 2014, pp. 206 ; 208.

> Il est important de créer un récit qui permette de faire face à la transformation, à la réforme et à la transition tout en maintenant un engagement envers l'énoncé d'une mission cohérente et globale […] Le Parti doit non seulement pourvoir aux attentes matérielles des citoyens, mais aussi à leurs idéaux, à leurs aspirations et à leurs espoirs.

Xi Jinping fait du slogan un concept clé des relations internationales et des objectifs de l'idéologie nationaliste chinoise. Plaçant son mandat sous la bannière du « Rêve chinois », il emploie cette nouvelle rhétorique pour la première fois le 29 novembre 2012 à l'occasion d'une visite de l'exposition 《复兴之路》 [La Voie de la renaissance] présentée au Musée national de Chine *Zhongguo guojia bowuguan* 中国国家博物馆 :

> 每个人都有理想和追求，都有自己的梦想。现在，大家都在讨论中国梦，我以为，实现中华民族伟大复兴，就是中华民族近代以来最伟大的梦想。这个梦想，凝聚了几代中国人的夙愿，体现了中华民族和中国人民的整体利益，是每一个中华儿女的共同期盼。[134]

> Chaque personne a ses idéaux, ses aspirations, un rêve qu'elle voudrait réaliser. Aujourd'hui, tout le monde parle du « Rêve chinois ». Selon moi, réaliser le grand renouveau national incarne le plus grand rêve des Chinois depuis le début de l'ère moderne. Il porte les espérances de plusieurs générations de compatriotes, reflète l'intérêt de toute la nation et de tout le peuple, et est partagé par tous les enfants de la nation.

Le « Rêve », qui est commun à la nation et à son peuple, est celui d'un renouveau national qui fera de la Chine un pays riche et puissant, en revitalisant la nation et en améliorant le bien-être et la richesse de son peuple. Ce premier discours exprime déjà le lien qui existe entre le futur de la nation et la destinée individuelle de chacun de ses citoyens, que Xi Jinping présente comme étant intrinsèquement liés. Le « Rêve » explique Maria Adele Carrai "gives them patriotic hope about the future and provides master narrative of order and trajectory of their country at a time of uncertainty" [leur donne un espoir patriotique quant à l'avenir et fournit un récit dominant ordonné et une trajectoire pour leur pays en des temps incertains].[135] "If Chinese imperial courts once used dreams to divine heavenly messages about the realm, now the modern Chinese state is using the rhetoric of dreams to give the population a vision of the way forward." [Si les cours impériales utilisaient autrefois les rêves pour interpréter des messages célestes à propos du royaume, l'État chinois moderne utilise aujourd'hui la

[134] Xi Jinping 习近平, *Xi Jinping tan zhigui li zheng* 习近平谈治国理政, p.36.
[135] Maria Adele Carrai, "Chinese Political Nostalgia and Xi Jinping's Dream of Great Rejuvenation", 2020, p.8.

rhétorique des rêves pour donner une vision de l'avenir à la population].[136] Plus que jamais, la projection d'un avenir meilleur, ou du moins l'espoir d'un tel avenir, est cruciale pour le Parti.

En 2012, Chen Wei a commencé à s'intéresser aux vœux que l'on fait en lançant une pièce dans une fontaine ou dans un puits. Il photographie alors des dizaines de pièces reposant au fond de fontaines et qui sont les traces d'autant de vœux murmurés avant de les lancer (illustration 313). Au milieu des cailloux, certaines de ces pièces de 1 yuan réfléchissent la lumière et paraissent presque dorées à l'image. L'artiste retranscrit dans ces reflets la marque de l'espoir contenu dans ces morceaux de métal. Il explique que le projet a connu un temps d'arrêt pendant quelques années, mais qu'il a repris ce travail en entamant la série *New City*.

> 许愿池也是一组征兆性的作品，我其实从 2012 年就开始了创作，后来有所停滞，但是当我重新整理”新城“项目的时候，发现它们彼此之间还是有呼应的。比如说你能在广告牌上看到“ Building Your Future”，包括照片中的“Wonderful”，这些语句都印证着某种对美好生活的期许。[137]

> La série des puits à souhait est une œuvre précurseur. Je l'ai commencée en 2012 mais elle a ensuite été suspendue. Lorsque j'ai commencé à travailler avec "New City", j'ai trouvé le lien entre les deux. Le slogan "Building Your Future" sur les panneaux publicitaires et "Wonderful" sur la photo montrent tous deux une forte aspiration à une vie meilleure.

Chen Wei voit un parallèle entre ces deux séries où il est question de l'aspiration à une vie meilleure. Dans les panneaux promotionnels qu'il installe à côté de ses photographies, on reconnait la projection de l'utopie urbaine que nous avons déjà décrite (illustration 313 b). Chen Wei associe cette rhétorique et les espoirs dont elle est empreinte au fait de faire un vœu. “作为想象和憧憬的许愿行为本身就暗示了现实与理想之间无法逾越的缝” [Faire un vœu est une forme d'imagination, d'espoir et d'attente qui révèle l'écart infranchissable entre la réalité et les attentes].[138] Lorsque l'artiste reprend le travail sur cette série entre 2015 et 2017, il ajoute des installations sculpturales à ses photographies. L'une d'elles ressemble à un fragment qui se serait détaché d'une statue (illustration 314). Deux paumes tendues et ouvertes à l'intérieur desquelles reposent des pièces dorées. Cette installation, dont il existe

[136] Roy Bing Chan, *The Edge of Knowing, Dream, History and Realisme in Modern Chinese Litterature*, p.176.
[137] Shartgallery.com, « Borchure de l'exposition de Chen Wei à ShanghArt Beijing, 2017 ».
[138] Shanghartgallery.com, "Wishing Well 许愿池, 2017", https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/work.htm?workId=26164, consulté le 25 mai 2022

également une version photographiée, incarne précisément l'attente, l'espoir contenu dans ces pièces. L'œuvre nous rappelle l'analyse faite par Kerry Brown à propos du « Rêve chinois » que nous avons citée dans le deuxième chapitre de cette thèse. Pour que le rêve devienne réalité, "the role of the people will simply have been to keep on believing in their dreams and in the grand plans of the Communist Party of China. As long as they have kept the faith over the years, then they will see all those dreams come true" [le rôle du peuple aura simplement été celui de continuer à croire en leurs rêves et en les grands desseins du Parti Communiste de Chine. S'il garde la foi au fil des années, alors il verra tous ses rêves se réaliser] explique-t-il.[139] L'espoir quant à l'avenir est précisément le sujet de cette œuvre de Chen Wei mais la vision qu'il en donne n'est pas aussi optimiste que celle du Parti.

Au centre d'une scénographie qui mêle les photographies et installations de *New City* et les œuvres de *Wishing Well* trône une fontaine octogonale (illustration 315). La statue qui l'ornait s'est effondrée et repose dans l'eau, en morceaux. Éclairés par des lumières chaudes disposées à chaque coin de l'octogone, ces fragments apparaissent comme des rêves ou des espoirs brisés. Les projecteurs immergés font également briller les pièces que l'on aperçoit au fond de l'eau et une pièce supplémentaire tombe régulièrement du plafond pour atterrir dans la fontaine. "人们明知道这个愿望难以实现，还是愿意往许愿池里投硬币" [Bien conscients que le vœu est difficile à exaucer, ils jettent tout de même quelques pièces dans le puits] explique l'artiste.[140] Les pièces qui reposent sur des statues froides et inertes, ou dont le métal rouille au fond de l'eau, traduisent en effet l'absurdité de ces espoirs vains. Associé à une forme de croyance aveugle dans cette série d'œuvres, le « Rêve chinois » est également lié à une grande incertitude.

En 2014, la base de données chinoise CNKI dénombrait déjà plus de 8 000 articles dont le titre contenait les termes « Rêve chinois » indique le chercheur Peter Ferdinand. Il explique que l'une des explications au succès rencontré par le concept et à la curiosité qu'il suscite est sa "plasticity" [plasticité] : "It [is] vague, aspirational and open-ended" [Il est vague, ambitieux

[139] Kerry Brown, *The World According to Xi – Everything You Need to Know About the New China*, London / New York, I.B.Tauris & Co, 2018, p.125.
[140] Shanghartgallery.com, « Borchure de l'exposition de Chen Wei à ShanghArt Beijing, 2017 », https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/handout.htm?id=8307, téléchargée le 25 mai 2022.

et ouvert].[141] Si l'indéfinition de « ce slogan vague et nébuleux » explique en partie son succès, elle traduit également différentes formes d'incertitude.[142] "Since even officials can't agree about the meaning of the China dream, the future is up for grabs" [Puisque même les officiels ne parviennent pas à s'entendre sur la signification du « Rêve chinois », l'avenir est en suspens] écrit William A. Callahan, ajoutant que "even China's elite is unsure about the country's future" [même l'élite chinoise n'est pas certaine du futur du pays].[143] Il faut ajouter à cela la précarité de l'essor chinois. L'auteur explique à ce sujet que, si elle réalise ses grandes aspirations, la Chine est confrontée à des incertitudes politiques, sociales, économiques et écologiques persistantes. En effet, et comme le résume Gregory B. Lee, la période de réformes et d'ouverture et les premières années du mandat de Xi Jinping ont eu des effets économiques permettant l'avènement d'une classe de nouveaux riches qui se satisfait du matérialisme du « Rêve chinois », toutefois

> […] no capitalist economy is ever immune from inherent, systemic crisis and huge segments of China's population now realize there is no future for them in this dreamscape. Moreover, the Chinese state has increasingly and openly showed its totalitarian claws both domestically and abroad. At home, never have civil rights been so disrespected since the post-Tiananmen backlash as they have been under Xi Jinping's reign, and in its foreign relations China's administration has become increasingly bellicose.[144]
>
> […] aucune économie capitaliste n'est jamais à l'abri d'une crise inhérente et systémique, et d'énormes segments de la population chinoise réalisent maintenant qu'il n'y a pas d'avenir pour eux dans ce « paysage de rêve ». De plus, l'État chinois a de plus en plus et ouvertement montré ses griffes totalitaires à l'intérieur et à l'extérieur du pays. Sur le plan intérieur, jamais les droits civiques n'ont été autant bafoués depuis l'après-Tiananmen que sous le règne de Xi Jinping, et l'administration chinoise est devenue de plus en plus belliqueuse dans ses relations extérieures.

Une situation qui laisse conclure à l'auteur que "for hundreds of millions, then, the Chinese Dream has turned to 'nightmare'" [pour des centaines de millions, le Rêve chinois tourne alors au cauchemar].[145] Les œuvres que nous nous apprêtons à analyser sont à l'image des incertitudes du « Rêve chinois ». Elles présentent des visions nuancées de la direction future

[141] Peter Ferdinand, "Westward ho—the China dream and 'one belt, one road': Chinese foreign policy under Xi Jinping", *International Affairs*, 92: 4, 2016.
[142] Ma Jian, *China Dream*, p.9.
[143] William A. Callahan, *China Dreams—20 Visions of the Future*, p.64.
[144] Gregory B. Lee, *China Imagined – From European Fantasy to Spectacular Power,* p.167.
[145] Gregory B. Lee, *China Imagined – From European Fantasy to Spectacular Power,* p.168.

du pays et oscillent entre utopie et dystopie de la même manière que “China’s dreams of global greatness are interwoven with its nationalist nightmares” [les rêves de grandeur de la Chine sont entremêlés avec ses cauchemars nationalistes].[146]

Les références à des mondes virtuels, mythologiques, historiques, rêvés ou bien absents sont une constante des œuvres que nous avons analysées dans les chapitres précédents de ce travail. Les vidéos de Yang Fudong mettent en scène le Yugong mythique ou les Sept intellectuels historiques au milieu d’une myriade d’anonymes dont l’attitude ou le costume nous indiquent qu’ils proviennent de réalités ou de temporalités différentes. Les Cosplayers de Cao Fei tirent leurs déguisements de personnages fictifs et China Tracy évolue sur une plateforme virtuelle. Outre son interprétation de la légende de « La source aux fleurs de pêcher », les titres des créations de Yang Yongliang sont également particulièrement révélateurs : *Artificial Wonderland*, *Heavenly City* ou *Eternal Landscape* évoquent chacun des mondes utopiques ou paradisiaques. Pourtant, oscillant entre construction et destruction, les représentations que propose l’artiste s’éloignent de l’utopie pour suggérer la dystopie. Il explique ce paradoxe ainsi : “I am the creator of the great spiritual refuge for escaping reality, but am also at the same time the destroyer of this dreamy kingdom. I am the one who pulls you back into the world of reality” [Je suis le créateur d’un refuge spirituel pour échapper à la réalité, mais je suis en même temps le destructeur de ce royaume de rêve. Je suis celui qui te ramène dans le monde de la réalité].[147] Les mondes qu’il construit, et dont David Rosenberg dit qu’ils portent, non pas la mémoire du passé mais celle du futur, proposent des visions incertaines d’un avenir qui oscille entre un paradis utopique et le déclin de la ruine. À l’échelle de notre corpus ce type d’oscillation est récurrent.[148] Les trois toiles de Tamen intitulées *The Lost Heaven* mettent en scène un même type de rapport (illustrations 44 et 45). Dans ces peintures grand format, l’image de la ville lisse et lumineuse est repoussée à l’arrière-plan. S’effaçant derrière un mélange de gravats et de déchets, elle est un lointain souvenir ou un rêve inatteignable. On retrouve également la présence de ruines dans une série de photographies de Jiang Pengyi. Nous avons déjà décrit les photographies de *All Back to Dust* dans lesquelles des villes à la limite de l’implosion croulent sous les déchets. Avec *Unregistered City*, l’artiste adopte un mode opératoire similaire mais change le décor dans lequel il dispose

[146] William A. Callahan, *China Dreams—20 Visions of the Future*, p.16.
[147] Yang Yongliang “The Peach Blossom Colony - Artist Statement”, 6 june 2011.
[148] David Rosenberg, « Le miroir du temps » in *Yang Yongliang – Paysages*, Paris, Broché, 2012, p.11.

ses villes imaginaires. Ce ne sont plus des photographies de décharges et de piles de déchets qui lui servent de base mais des clichés pris dans des immeubles abandonnés ou en passe d'être démolis. Dans ces décors de ruines urbaines, Jiang dispose des images numériques de bâtiments et de compositions architecturales. C'est ainsi qu'une baignoire pleine d'une eau croupie accueille un barrage et quelques immeubles, ou que le coin d'une pièce aux murs décrépits devient le site de construction d'une ville couleur de sable traversée par une rivière (illustrations 316 et 317). Des ébauches de quartiers et des villes miniatures émergent des gravats et se nichent dans les fissures du béton et les sols poussiéreux. Dans l'une des photographies de la série, l'artiste a remplacé les images d'immeubles par des fragments de miroirs (illustration 318). Taillés en pointe, ces morceaux ont presque tous la même forme et sont plantés à la verticale au milieu de gravats qui semblent être sur le point de s'effondrer. Le sol carrelé est scindé en plusieurs morceaux, parcouru de failles qui laissent apercevoir les entrailles de l'architecture. Dans les reflets des miroirs, pourtant, la ville tient parfaitement debout. Les lignes élancées des immeubles prennent naturellement place dans les brisures et se déploient sur un ciel azuré ou teinté des couleurs du crépuscule. Cette photographie offre deux visions simultanées d'un même paysage. L'une, apocalyptique, présente un paysage en partie détruit qui contraste avec la quiétude des images qui se reflètent dans les miroirs. Ce second paysage morcelé apparait comme un lointain mirage et la tour Eiffel qui s'est glissée au milieu des immeubles tend à confirmer cette analyse. Comme l'indique le titre que l'artiste a donné à la série, la ville, qui n'a pas été enregistrée, est anonyme. Cet anonymat peut aussi bien être le signe de l'irréalité des paysages urbains que compose Jiang, que de l'incertitude persistante quant à leur avenir.

L'œuvre qui va le plus loin dans l'ambivalence entre réalité et fiction et entre utopie et dystopie est *La Town* (2014) de Cao Fei. La vidéo a été tournée au cœur d'une ville miniature entièrement fabriquée par l'artiste à la manière d'une maquette (illustration 319). Sur une plateforme de quatre mètres carrés, Cao a disposé des bâtiments, des éléments architecturaux divers et des figurines achetées sur internet à des entreprises allemandes de modélisme ferroviaire. Comme un enfant qui compose et contrôle un monde de son invention, elle en a fait tout un univers : une ville nommée *La Town* (illustration 320). Si RMB City est un mélange des plus grandes villes chinoises, La Town a été créée à l'image des métropoles du monde. Elle n'a pas de nationalité définie mais fait cohabiter un supermarché

allemand qui fait une promotion sur des saucisses *bratwurst*, un cinéma américain qui diffuse *Gone With the Wind* [Autant en emporte le vent], un club de striptease, une gare de TGV, un *keji gongyeyuan* 科技工业园 [parc industriel technologique] et des enseignes de McDonald, de Shell ou de Porsche. D'une manière similaire aux vidéos filmées dans RMB City, le film ne suit pas une intrigue ou une narration claires. Il parcourt La Town, nous laissant découvrir la diversité des lieux qui la composent et l'ensemble des petites scénettes mises en scène par l'artiste. Si elle se veut universelle, La Town reste tout de même hors du temps et de l'espace. Alors que le film commence, quelques mots apparaissent à l'écran.

> Everyone has heard the myth of *La Town*. The story first appeared in Europe. But after travelling through a space-time wormwhole, reappeared in Asia and Southeast Asia. It was last seen near the ocean bordering the Eurasian tectonic plate. Vanishing in its midst as if a mirage.
>
> Tout le monde a entendu parler du mythe de *La Town*. L'histoire est apparue pour la première fois en Europe. Mais après avoir traversé une brèche spatio-temporelle, elle est réapparue en Asie et en Asie du Sud-Est. Elle a été vue pour la dernière fois près de l'océan bordant la plaque tectonique eurasienne. Disparaissant en son sein comme un mirage.

Les premières images de l'œuvre sont celles d'un paysage urbain dévasté (illustrations 321, 322 et 323). Le goudron des rues est couvert de bris de verres et de gravats, les immeubles sont éventrés, un train a déraillé et des corps de figurines ensanglantés gisent au sol. Il fait nuit et La Town est plongée dans l'obscurité. Dans ce qui ressemble aux ruines d'une civilisation, les scènes accidentés encore fumantes donnent l'impression que la catastrophe, ou l'ensemble de catastrophes, qui a touché La Town vient tout juste de se produire. Les images restent imprécises, les changements d'échelle se multiplient et la caméra se concentre sur des éléments de détails, laissant planer un flou inquiétant sur le reste du paysage. La bande sonore anxiogène qui accompagne ces images est froide et métallique. Alors que le rythme accélère, des personnages encore debout apparaissent au milieu des volutes de fumée. À ce moment, une voix féminine raconte : « Dès le deuxième jour les gens ont resurgi des profondeurs de la terre et des cendres. » Parmi les premiers personnages que l'on découvre, deux clowns, une fanfare juchée sur le toit d'un immeuble et un Monsieur Loyal apparaissent comme pour nous signifier que la mise en scène va bientôt reprendre (illustrations 324 et 325). Une enseigne lumineuse recommence à clignoter, des amants s'enlacent au milieu des

décombres, on aperçoit la silhouette d'un père Noël et celle d'une femme enceinte. Soudain, le jour se lève.

Avec la lumière qui revient, c'est toute la ville qui s'anime à nouveau. Des enfants font de la balançoire dans un parc, on observe des scènes de vie familiale se dérouler à travers les fenêtres des immeubles et un homme politique fait une arrivée solennelle en avion (illustrations 326 et 327). Sur le toit d'un bâtiment percé des deux arches jaunes de McDonald's, un père et son enfant regardent une grande roue qui tourne au loin. Elle se trouve au cœur d'une immense fête foraine colorée dont le film nous montre bientôt l'ensemble des animations et des animaux (illustrations 328 et 329). Une gare en partie immergée et perdue au seuil de l'horizon annonce « La Town », confirmant ainsi l'existence du lieu. Bientôt, l'ombre revient et le chaos avec elle. Des émeutes se forment et l'on entend les cris de manifestants, le supermarché est en ruine et un incendie se déclare. Partout des sirènes retentissent et les personnages blessés et ensanglantés réapparaissent à l'écran (illustrations 330 et 331). La situation est d'autant plus inquiétante que la source de ce trouble reste inconnue. Mais, au plus noir de la nuit apparait soudain une oasis, un paysage naturel encore préservé du béton et de l'acier (illustration 322). « Les végétations nouvelles naissent des sables. Au quinzième jour, une rivière de La Town sera couverte de fleurs, avec une extraordinaire vigueur, inconnue jusque-là chez les fleurs » prophétise la voix féminine. Une prairie verdoyante et ensoleillée, un paradis traversé d'une rivière au bord de laquelle des dizaines d'individu-figurines profitent du soleil, nus ou en maillots de bain. Alors que la caméra survole cet Eden, on entend à nouveau la voix féminine : « Écoute moi. Je sais encore. Ça recommencera. Ce n'est qu'une légende, ça recommencera, le désordre profond, une ville entière sera soulevée de terre et retombera en cendres. » Alors que certains se baignent dans l'eau de la rivière, l'ombre réapparait en effet et le jardin est peu à peu avalé par l'obscurité.

Les mots qui ouvrent la vidéo l'annonce, La Town est une ville mythique. À ce sujet, Cao fei explique que :

> […] the myth is that there is this story of "La Town." This is a work of total fiction. There is no "La Town" in the world, but according to the myth it is a town that has existed in many different parts of the world in many different time periods.[149]

[149] Charles Schultz, "Cao Fei with Charles Schultz", *The Brooklyn Rail*, 3 October 2014.

> […] le mythe est qu'il y a cette histoire de "La Town". C'est une œuvre de fiction totale. Il n'y a pas de "La Town" dans le monde, mais d'après le mythe, c'est une ville qui a existé dans de nombreuses parties du monde à différentes époques.

Même s'il s'agit d'une invention de l'artiste, l'œuvre est entièrement sous-tendue par l'idée d'une création mythique. Les phrases prononcées par la voix féminine, qui raconte cette création jour par jour, résonnent comme des prophéties annonçant la création et la destruction d'un monde, et le couple d'amants qui apparait à plusieurs reprises au fil de la vidéo s'apparente au couple originel, une forme d'Adam et Eve. La nature de ce mythe reste cependant énigmatique.

> La Town is an experience that consists of equal parts enchantment and confusion. Cao's photo draws the viewer into a dark, seedy and crumbling town: La Town. In La Town Cao highlights both the mundanity and vice of contemporary society through the creation of an obviously fake, alternate world modeled on our own.[150]
>
> La Town est une expérience qui se compose à parts égales d'enchantement et de confusion. La photo de Cao entraîne le spectateur dans une ville sombre, miteuse et en ruine : La Town. Dans *La Town*, Cao met à la fois en lumière la banalité et le vice de la société contemporaine à travers la création d'un monde évidemment faux et alternatif calqué sur le nôtre.

La vidéo est entièrement basée sur l'ambivalence. Elle fait alterner le jour et la nuit, la lumière et l'obscurité, l'utopie et la dystopie alors qu'un dialogue se déroule en fond sonore. Une voix féminine et une voix masculine se questionnent et se répondent dans une discussion à la limite de l'absurde, un échange qui tourne en rond. Ce dialogue est inspiré de celui que prononcent les personnages principaux d'*Hiroshima mon amour* (1959). Dans ce film d'Alain Resnais, une actrice se rend à Hiroshima pour réaliser un film sur la paix. Elle fait la rencontre d'un architecte japonais avec lequel elle partage ses traumatismes de guerre et les stigmates qu'elle a pu observer à Hiroshima. Dans le film, l'architecte ne cesse de lui répéter « Tu n'as rien vu à Hiroshima ». De même, dans le film de Cao Fei, quand la voix féminine répète « J'ai tout vu, tout » ou « Je n'ai rien inventé », la voix masculine lui oppose : « Tu n'as rien vu à la Town, rien. » et « Tu as tout inventé »., Ces phrases, qui exprimaient l'indicible de la catastrophe atomique dans le film d'Alain Resnais, traduisent ici la difficulté à appréhender la ville mythique. Il y a une forme d'irréalité dans ces mots qui planent au-dessus de la ville. Si les images et les phrases prononcées n'entrent pas en contradiction, elles ne sont jamais synchronisées autour d'un message commun. À ce décalage, s'ajoute une manière de filmer

[150] Renate Wiehager, "Utopia mon amour Cao Fei. La Town", 2014.

instable et mouvante qui floute des images plongées dans la fumée et renforce l'impression d'une réalité inaccessible. À ce sujet, une partie de la vidéo filme l'intérieur du musée de La Town qui contient un mélange de produits culturels divers – une vidéo du clip de Gannam Style, un film d'horreur américain, l'œuvre *Constellation* de l'artiste Chu Yun ou une peinture de la Renaissance – et de scènes et objets qui proviennent de La Town elle-même (illustration 333). On retrouve ainsi un poulpe géant, le train accidenté, le discours de l'homme politique et d'autres scènes observées au fil de la vidéo. La voix féminine nous apprend que

> Les reconstitutions ont été faites le plus sérieusement possible. Les films ont été faits le plus sérieusement possible. L'illusion, c'est bien simple, est tellement parfaite. […] Quatre fois au Musée de la nuit à La Town j'ai vu les gens se promener. Les gens se promènent, pensifs, à travers les reconstitutions, faute d'autre chose. Les explications, faute d'autre chose.

Même au sein de La Town, les habitants ont besoin de passer par des reconstitutions pour appréhender la réalité qui les entoure. Dans le musée, dont on peut penser qu'il fait un clin d'œil aux centaines de musées qui ont été créés en Chine dans les années 2000 et 2010, La Town s'éloigne encore dans une image d'elle-même.

Cao Fei indique qu'elle s'est également inspirée des *Villes invisibles* d'Italo Calvino pour réaliser cette œuvre.[151] Dans cet ouvrage qui se présente comme un recueil d'histoires courtes, l'auteur se met dans la peau de Marco Polo et imagine les récits des voyages qu'il a racontés à l'empereur Kubilaï Khan. Chaque histoire fait la description d'une ville utopique dépeinte – ou imaginée – par Marco Polo pour satisfaire la curiosité de l'empereur. Toutes ces villes sont plus ou moins ancrées dans la réalité, mais toujours poétiques, même lorsque l'auteur fait le récit de cités infernales.[152] Dans la préface des *Villes invisibles*, Italo Calvino écrit que « Les Villes invisibles sont un rêve qui naît au cœur des villes invivables. »[153] La notion de rêve résonne ici particulièrement avec le contexte de La Town. À l'image de l'incertitude du « Rêve chinois », La Town est aussi bien la ville idéale dont on rêve l'existence, que la ruine d'une ville frappée par l'ensemble des catastrophes imaginables – qui se cristallise dans l'image d'un ciel bleu duquel tombent des cadavres de figurines (illustration 334).

[151] Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, Paris, Gallimard, 2013 (2002).
[152] Pour plus de détails voir Perle Abbrugiati, « Visions de l'Ailleurs dans Les villes invisibles d'Italo Calvino », Cahier d'études romanes, 23, 2011, https://journals.openedition.org/etudesromanes/661, consulté le 25 mai 2022.
[153] Italo Calvino, *Les Villes invisibles*, p.20.

Avant de clore cette partie, nous souhaitons évoquer un motif récurrent dont nous avons remarqué l'existence parmi les photographies de la série *New City* de Chen Wei. Des marches d'escalier de différentes formes figurent sur plusieurs de ses clichés. Elles apparaissent d'abord avec une étrange structure de béton dans laquelle deux paliers circulaires sont reliés par des escaliers (illustration 335). Plongée dans une brume bleutée et éclairée par endroits par des ampoules à filament, cette structure ressemble au squelette d'une cage d'escaliers. Censée porter les promesses d'un nouveau bâtiment, la cage d'escaliers apparemment abandonnée mais toujours en construction – comme en témoignent les tiges filetées qui dépassent encore du béton – semble avoir été investie par une personne sans abris qui en a fait son lieu de résidence. Les structures architecturales disparaissent dans les autres clichés et il ne reste que les marches d'escalier qui trônent au centre de photographies aussi énigmatiques que celles que nous avons décrites précédemment. Nous lisons dans ces différentes volées de marches une incarnation du « Rêve chinois ». Le motif de l'escalier suggère un mouvement ascendant. Cela est particulièrement clair dans l'une des photographies où l'escalier est en colimaçon, formant une ébauche de spirale qui s'élève vers le haut (illustration 336). L'élégance de la structure et la lumière qui en souligne les courbes attire l'attention sur cet objet esthétiquement plaisant. Il en va de même dans les autres occurrences de ce motif qui sont sublimées par un éclairage qui colore jusque les fissures du béton sur lequel il s'appuie (illustration 337). Ces escaliers confirment l'analyse de Sulman Wassif Khan qui écrit que "the importance was on the surface, in things said rather than done" [l'importance était au niveau de la surface, dans ce qui était dit plus que dans ce qui était fait].[154] Ils ont en effet en commun le fait de ne pas être achevés. Les volées de marches s'arrêtent subitement, si bien que l'on en ignore la destination. Elles ne donnent pas accès à un endroit concret, mais sont le symbole d'une ascension incertaine. *New Stairs* est, en ce sens, la plus explicite (illustration 338). Cinq marches dorées se détachent d'un fond complètement noir. L'image est parfaite. Elle incarne à merveille l'un des slogans de la campagne pour le « Rêve chinois » que nous citions dans le chapitre 2 : "奔梦路在脚下" [Le chemin vers le rêve est sous vos pieds]. Bien que le chemin soit tout tracé, l'ascension demeure ici incertaine. On ne connait ni son point de départ, ni sont point d'arrivée. Ainsi

[154] Sulmaan Wasif Khan, *Haunted by Chaos: China's Grand Strategy from Mao Zedong to Xi Jinping*, p.176.

plongée dans le noir, il y a quelque chose d'inquiétant dans cette photographie qui traduit toute la difficulté à imaginer un futur qui oscille entre rêve et dystopie.

2. Le voile de l'hyper-écran

Avec *China Dream*, Ma Jian crée le personnage de Ma Daode, le directeur du Bureau du Rêve chinois. Le roman suit les questionnements de ce personnage chargé de s'assurer que le « Rêve chinois » imprègne l'esprit des citoyens et d'effacer tout souvenir qui pourrait nuire à cet objectif national. Le roman et le Bureau du Rêve chinois imaginés par l'auteur sont évidemment fictifs, mais c'est un constat bien réel qui leur a donné naissance. Dans la préface de cet ouvrage, l'auteur écrit les lignes suivantes :

> Des décennies d'endoctrinement, de propagande, de violence et de tromperie ont rendu le peuple si apathique et confus qu'il ne sait plus différencier les faits de la fiction. Les gens ont fini par gober que le miracle économique national était dû aux chefs du Parti, et non aux légions de travailleurs sous-payés. Le consumérisme frénétique encouragé durant les trente dernières années, qui, tout comme le nationalisme exacerbé, fait partie intégrante du rêve chinois, transforme les citoyens en enfants attardés – nourris, vêtus et divertis, mais sans aucun droit de se remémorer le passé ni de poser des questions. Le rôle de l'écrivain consiste à sonder les ténèbres et, par-dessus tout, à dire la vérité. J'ai écrit *China Dream* motivé par ma colère contre les fausses utopies qui asservissent et infantilisent la Chine depuis 1949.[155]

La question de la difficulté à « différencier les faits de la fiction » figure dans les écrits de plusieurs penseurs et philosophes que nous avons cités jusqu'ici. Guy Debord annonce que le spectacle provoque « l'effacement des limites du vrai et du faux par le refoulement de toute vérité vécue sous la *présence réelle* de la fausseté ».[156] Jean Baudrillard avertit sur le fait que « la simulation remet en cause la différence du "vrai" et du "faux", du "réel" et de l'"imaginaire" » qui finissent par être complètement entremêlés.[157] C'est un constat similaire que font Gilles Lipovesky et Marc Augé, le premier déclarant que « l'opposition du sens et du non-sens n'est plus déchirante et perd de sa radicalité », et le second soulignant

[155] Ma Jian, *China Dream*, Paris, Flammarion, 2019 (2018), p.10.
[156] Guy Debord, *La Société du spectacle*, p.207.
[157] Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*, p.12.

« l'indistinction croissante entre réel et fiction » dans un système hypermoderne.[158] Le motif de l'hyper-écran est issu d'un constat similaire. Guy Debord annonçait déjà que dans le monde réellement renversé, « le vrai est un moment du faux ».[159] Cette ambivalence prend une forme excessive avec l'hypermodernité où les notions de vrai est de faux s'estompent et s'amalgament. L'hyper écran peut alors être rapproché d'un voile devenu complètement transparent. Dans un ouvrage collectif consacré à l'*Esthétique du voile*, l'artiste Jean Arnaud fait la description suivante de cet objet.

> Le voile, matériel ou immatériel, concerne particulièrement les arts du spectacle et les arts visuels en général. Au théâtre, il est un rideau qui symbolise la frontière entre la scène et la salle […] si cet écran est translucide, les interactions entre image et espace réel peuvent se décliner à l'infini.[160]

Le jeu avec les propriétés du voile, ajoute-t-il, permet « d'inclure le spectateur à des espaces intermédiaires entre fiction et réalité ».[161] Les trois œuvres que nous allons maintenant analyser illustrent trois manifestations du motif de l'hyper-écran. Elles donnent à voir un « faux » si bien façonné et tellement ancré dans la réalité qu'elles suggèrent qu'en hypermodernité, la distinction n'est peut-être plus à faire entre « réel » et « illusion » mais entre différentes strates de réels.

a. *8848-1,86 m* : la farce de Xu Zhen

Nous revenons finalement à la farce de Xu Zhen abordée dans l'introduction de ce travail. En août 2005, Xu Zhen se lance dans une expédition de haute montagne et annonce avoir gravi le mont Everest accompagné de trois alpinistes professionnels, Shen Jiujiu 沈赳赳 (*1978), Yu Wei 俞玮 (*1977) et Jin Feng 金锋 (*1977) (illustration 1). Une fois arrivés au bout de cette ascension, ils auraient coupé le sommet de la montagne, lui retirant 1,86 mètre – hauteur qui correspond à la taille de l'artiste. Ce sommet, le plus élevé au monde, ne mesurerait donc plus 8848 mètres, mais 8848-1,86 mètres. L'expédition devient une œuvre,

[158] Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide – Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1989, p.55. Marc Augé, *Où est passé l'avenir*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p.44.
[159] Guy Debord, *La Société du spectacle*, p.19.
[160] Jean Arnaud, « Les métamorphoses du voile/écran » in Dominique Clévenot (dir), *Esthétiques du voile*, Toulouse, Presses Universitaire du Mirail, 2014, p.71.
[161] Jean Arnaud, « Les métamorphoses du voile/écran », p.71.

intitulée *8848-1,86* et est exposée pour la première fois à l'occasion de la Triennale d'art contemporain de Yokohama de 2005. C'est alors que la rumeur commence à se diffuser : Xu Zhen serait parvenu à couper le sommet de l'Everest. La performance est entièrement documentée dans l'exposition. L'élément central de l'œuvre, le morceau retiré à la montagne, est conservé et exposé dans une immense vitrine réfrigérée (illustration 3). Autour de la vitrine, Xu Zhen a rassemblé des objets, des photographies et vidéos comme autant de preuves de la réalité de l'évènement (illustration 2). Sur les photographies, on le voit accompagné de son équipe d'alpinistes, équipés pour l'ascension et posant devant des paysages de montagne, un drapeau chinois à la main. Devant les photographies, une tente, des sacs de couchage, des cartes, des chaussures de marche, des mousquetons, des piquets et des masques à oxygène sont disposés pêle-mêle, comme s'ils venaient tout juste d'avoir été utilisés. Une liste complète et exhaustive du matériel transporté pendant l'expédition figure d'ailleurs dans l'installation, nous apprenant par exemple que ces aventuriers sont partis avec six paires de chaussettes et deux boussoles.[162] La vidéo, qui montre le moment où le sommet a été coupé, finit de plonger les spectateurs au cœur de l'expédition. Dès le début du film, la voix de l'artiste annonce : "这是一个纪录片" [Ceci est un documentaire]. Il continue ensuite à décrire ce qui se passe à l'image, soulignant le courage de l'équipe qui a accompli cet exploit en dépit de la fatigue et des conditions climatiques extrêmes : "但是严重的高原反应也阻挡不止把山头拿下来的强烈的心愿" [le sévère mal des montagnes n'est pas plus fort que le désir de décrocher le sommet de la montagne].[163] La vidéo est particulièrement floue au moment où se décroche le sommet qui glisse sur le flanc de la montagne, ce que l'artiste justifie en expliquant que cela résulte d'une température extérieure de -30°C. Qu'importe ces conditions, les quatre aventuriers finissent par se tenir debout sur un sommet complètement plat : "现在队员们站在失去了珠穆朗玛峰的喜马拉雅山上。他们脚下是平坦的山顶" [l'équipe se tient maintenant sur l'Himalaya qui a perdu l'Everest. À leurs pieds le sommet de la montagne est plat].[164]

[162] Shanghartgallery.com, "*8848-1.86* list of all elements 《 8848-1.86 》 相 关 物 件 清 单 ,2006", https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/texts/id/491, consulté le 25 mai 2022.
[163] Shanghartgallery.com, "Text of Video: 8848-1.86 《8848-1.86》录像文字, 2006", https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/texts/id/3959, consulté le 25 mai 2022.
[164] Shanghartgallery.com, "Text of Video: 8848-1.86 《8848-1.86》录像文字, 2006".

Malgré les efforts déployés pour rendre la farce le plus crédible possible, la plupart des spectateurs s'est douté de la supercherie de cette installation. Pourtant, un article d'*Artforum* rapporte que

> […] soon it was audiences' own distrust that was cast into doubt: Only a month after the triennial opened, the People's Republic of China Everest Expedition Team publicly revised its official estimate of Everest's height, knocking four meters off the previous measurement of 8,848 meters[165]

> […] c'est bientôt la méfiance du public qui a été mise en doute : un mois seulement après l'ouverture de la triennale, l'équipe d'expédition de l'Everest de la République populaire de Chine a publiquement révisé son estimation officielle de la hauteur de l'Everest, enlevant quatre mètres à la mesure précédente de 8 848 mètres.

Effectivement, "10 月 9 日上午 10 点，国务院新闻办公室举行新闻发布会，国家测绘局局长陈邦柱公布了珠穆朗玛峰新高程为 8844.4" [le 9 octobre à 10 heures du matin, le Bureau d'information du Conseil d'État a tenu une conférence de presse. Chen Bangzhu, directeur du Bureau d'État de la cartographie, a annoncé que la nouvelle hauteur du mont Everest est de 8844,4 mètres].[166] Cette révision fait en réalité suite à une campagne de recherche chinoise lancée en mai 2005, visant à remesurer la hauteur du sommet sans prendre en compte l'épaisseur de neige qui le recouvre. Mais la coïncidence de la révision des chiffres et de l'expédition soi-disant menée par Xu Zhen joue en la faveur de l'artiste. Certains articles écrits à propos de l'œuvre acceptent finalement l'idée qu'il a pris part à cette expédition et qu'il est effectivement parvenu à couper le sommet de la montagne.

En cela l'œuvre dit beaucoup de la malléabilité et de la précarité de la notion de réalité. L'artiste explique également que la démarche est inspirée de l'éducation patriotique qu'il a reçue dès le plus jeune âge.

> Having received patriotic education since we were small, many of us have come to feel a dependence on achieving records like 'the most…' or 'the world's first…' Can we rid ourselves of this dependence. My feeling at the time was that some people would believe, but no one would verify. This was precisely the situation the work addressed.[167]

---

[165] Hans-Ulrich Obrist, "Xu Zhen", *Artforum*, January 2007.
[166] Shanghartgallery.com, "国家测绘局公布珠峰新高程为 8844.43 米", https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/texts/id/357, consulté le 25 mai 2022.
[167] Guo Xiaoyan, " Breaking Forecast: 8 key figures of China's New Generation Artists" in *Breaking Forecast: 8 Key Figures of China's New Generation Artists*, *Zhongjian: Xin shiji zhongguo yishu de ba ge guanjian xingxiang* 中坚：

> Ayant reçu une éducation patriotique depuis notre plus jeune âge, beaucoup d'entre nous en sont venus à ressentir une dépendance à l'égard de l'obtention de records du type « le plus… » ou « le premier au monde… » Pouvons-nous nous débarrasser de cette dépendance ? Mon sentiment à l'époque était que certaines personnes croient, mais que personne ne vérifie. C'était précisément la situation à laquelle cette œuvre fait référence.

Il explique encore que le sommet représente un faux sentiment de confiance et de fierté nationales. Comme l'indique le titre de l'œuvre, le fait de le couper est une sorte de pied de nez fait à cette éducation patriotique et à l'idéologie qui en est à l'origine. À une époque où les chiffres et les records font la fierté des dirigeants chinois, Xu Zhen coupe littéralement le sommet d'un élément hautement symbolique. Poussant la démarche, l'artiste fait également figurer dans l'exposition un historique des grandes dates qui ont marqué l'histoire de l'Everest. C'est tout naturellement qu'il place sa propre expédition dans la lignée de celle d'Edmund Hillary et du Sherpa Tenzing Norgay, les premiers à avoir atteint le sommet, ou celle de Tom Whittaker, le premier homme invalide à avoir réussi le même exploit.[168] "This artistic strategy was presumably intended to create a modern myth" [Cette stratégie artistique visait vraisemblablement à créer un mythe moderne] analyse Petra Pölzl.[169] Cette œuvre contient à elle seule une grande partie des dispositifs d'éloignement du réel que nous avons évoqué au cours de ce chapitre : la mise en place d'une fausse documentation, une mise en scène double – à la fois celle que propose la vidéo et la remise en scène de l'expédition à l'intérieur de l'espace d'exposition – et la création d'un « mythe » situé précisément entre la fiction et la réalité. L'ampleur du dispositif est impressionnante et ne peut que rappeler celle de la construction idéologique chinoise.

En 2018, dans une interview vidéo réalisée par le Tate Museum, Xu Zhen raconte encore l'expédition : "很艰难，因为我们要锻炼身体，有高原反应， 很累" [c'était très difficile parce que nous avons dû nous entrainer, il y a le mal de l'altitude, c'était très

新世纪中国艺术的八个关键形象, Shanghai 上海, Shanghai People's Publishing House 上海人民出版社, 2009, p.215.

[168] Shanghartgallery.com, " Himalaya (8848-1.86) 喜马拉雅山珠穆朗玛峰（8848-1.86）, 2006", https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/texts/id/362, consulté le 27 mai 2022.

[169] Petra Pölzl, "Xu Zhen doesn't fly. Nor does he need to!", in *Corporate – Xu Zhen (Produced by MadeIn Company)*, Kunsthaus Graz, 2015, p.87.

fatigant].[170] Plus de 10 ans après avoir réalisé cette farce, l'artiste maintient toujours le voile de l'hyper-écran.

b. Le paradoxe des *Phantom Landscape* de Yang Yongliang

En 2008, la Fondation chinoise pour la protection de l'environnement *Zhongguo huanjing baohu jijinhui* 中国环境保护基金会 lance une campagne publique de sensibilisation à la pollution et aux problèmes écologiques. Pour réaliser cette campagne, elle fait appel à l'agence de publicité J. Walter Thompson (JWT), une agence internationale implantée sur le sol chinois depuis 1990, qui propose une collaboration avec Yang Yongliang. Trois des affiches créées reprennent ainsi des œuvres de sa série des *Phantom Landscape*, dont des détails ou des reproductions complètes servent de support aux messages de la campagne nommée *Shanshui pian* 山水片. La première affiche est une reproduction de *Phantom Landscape II, No.1* sur laquelle est imprimé le slogan "*Shan fei shan shui fei shui* 山非山水非水就" [Les montagnes ne sont pas des montagnes, les eaux ne sont pas des eaux] (illustration 339). Cette expression inspirée des écrits de Qingyuan Xingsi 青原行思, un moine bouddhiste de la dynastie Tang, contient plusieurs niveaux de lecture. Il est tout d'abord possible de lire une référence au mode de création de l'artiste, qui sculpte les montagnes et les eaux à partir de photographies urbaines. On devine cependant que le message principal que cherche à faire passer la campagne est une mise en garde face à l'artificialisation des paysages. Le court texte qui est inscrit à côté de ce slogan, et qui se lit de droite à gauche et de haut en bas, dénonce en effet les ravages de la pollution industrielle et appelle à chérir la nature : "*zhen'ai ziran* 珍爱自然". La seconde affiche emprunte son titre à un *chengyu*, "*Shan qiong shui jin* 山穷水尽" qui signifie littéralement « Les montagnes se détériorent, les eaux s'épuisent » et qui est employé pour décrire une situation pour laquelle il n'existe pas d'issue (illustration 340). Dans le paysage de Yang Yongliang qui sert d'illustration à ce slogan, on ne reconnait que la Pearl Tower de Shanghai qui se dresse au sommet d'une colline tandis que les reliefs s'effondrent sous le poids des constructions et que la mer se déchaine. Cette fois, le court texte rappelle que les ressources offertes par la terre sont limitées et met en garde contre le réchauffement

[170] Youtube.com, "Xu Zhen – 'Artists Change the Way People Think'", Tate, https://www.youtube.com/watch?v=MOwj8S0K2I8&ab_channel=Tate, visionnée le 27 mai 2022.

climatique. À côté, un graphique sert d'illustration à cette hausse des températures. La dernière image a été extraite à *Phantom Landscape II, No.3* (illustration 341). Sur ce détail, on remarque immédiatement les files de véhicules qui enserrent les reliefs et se dirigent de façon menaçante vers les sommets du paysage montagneux. Le texte annonce en effet que "车流已取代涓涓细流" [le flux des voitures a déjà remplacé le ruissellement des cours d'eaux].

Pendant les deux premières décennies de la période de réformes, les efforts gouvernementaux – soutenus par le slogan 先污染後治理 [polluer d'abord, nettoyer ensuite] – se sont concentrés sur le développement économique à tout prix et quelles qu'en soient les conséquences. Si l'économie a effectivement prospéré, la qualité de l'air, de l'eau et des sols a considérablement pâti de l'expansion urbaine et du développement industriel. Au cours des années 2000, les conséquences écologiques du développement du pays sont de plus en plus perceptibles et remarquées. Un article de *The Guardian* de 2007 fait état de la situation.

> [U]p to 300 million people are drinking contaminated water every day, and 190 million are suffering from water related illnesses each year. If air pollution is not controlled, […] there will be 600,000 premature deaths in urban areas and 20m cases of respiratory illness a year within 15 years.[171]
>
> Jusqu'à 300 millions de personnes boivent de l'eau contaminée au quotidien et 190 millions souffrent chaque année de maladies liées à l'eau. Si la pollution de l'air n'est pas contrôlée, il y aura 600 000 décès prématurés dans les zones urbaines et 20 millions de cas de maladies respiratoires par an d'ici 15 ans.

À l'international, la Chine, qui est alors considérée comme l'usine du monde, est également désignée comme l'un de ses principaux pollueurs.[172] Confronté à cet état de fait, le discours officiel commence à souligner la nécessité de réorienter les priorités nationales d'une croissance économique galopante vers un modèle de développement plus durable. Ce changement, amorcé en 2007 avec l'annonce de la construction d'une civilisation écologique par Hu Jintao, est ensuite incarné dans de nombreux plans et slogans dont "绿水青山就是金山银山" [Des eaux claires et des montagnes vertes valent autant que des montagnes d'or et d'argent], prononcé par Xi Jinping en 2017. Cette nouvelle préoccupation se traduit également

[171] John Vidal, "Dust, waste and dirty water: the deadly price of China's miracle", *The Guardian*, mis en ligne le 18 juillet 2007, https://www.theguardian.com/world/2007/jul/18/china.environment, consulté le 27 mai 2022.
[172] Mark Lynas, "China in our hands, *The Guardian*, mis en ligne le 27 juin 2007, "https://www.theguardian.com/commentisfree/2007/jun/20/chinainourhands, consulté le 27 mai 2022.

par l'apparition d'images et de slogans, une *gongyi guanggao* 公益 广告 [publicité sociale] dont fait partie la campagne *Shanshui pian*. [173]

> Da sempre la pubblicità sociale cinese viene utilizzata anche come uno strumento alternativo alla propaganda per portare avanti priorità politiche ed ideologiche. Ed è proprio la questione ambientale a ricoprire una posizione cruciale nell'attuale agenda politica della leadership cinese.[174]
>
> La publicité sociale chinoise a toujours été utilisée comme un outil alternatif à la propagande pour faire avancer les priorités politiques et idéologiques. Et c'est précisément la question environnementale qui occupe une place cruciale dans l'agenda politique actuel des dirigeants chinois.

Dans l'article qu'elle lui a consacré, Giovanna Puppin précise que cette campagne relève d'un genre spécifique de publicité sociale, la publicité sociale pour la protection de l'environnement *huanbao gongyi guanggao* 环保公益广告. Elle souligne également le succès remporté par cette campagne publicitaire dont les images ont été affichées dans le métro de Shanghai, dont *renmin guanchang* 人民广场 la station la plus fréquentée, où un mur entier d'écrans plasma leur avait été réservé. Les slogans et les textes sont percutants, tout autant que les images de Yang Yongliang dont nous avons souligné l'attractivité dans le chapitre précédent de cette thèse. Si les paysages apocalyptiques de l'artiste peuvent sembler se prêter à merveille au sujet de la campagne, le choix des œuvres de Yang Yongliang pour illustrer ces affiches nous semble paradoxal, cela pour deux raisons principales.

Tout d'abord, la Fondation chinoise pour la protection de l'environnement, qui est à l'origine de cette campagne, est une fondation publique dirigée par le ministère de la Protection de l'environnement.[175] Nous ignorons quel rôle précis cet organe gouvernemental a joué dans l'orientation de la campagne mais il est probable qu'il ait eu, sinon un pouvoir décisionnaire, tout au moins un droit de regard. Dans les chapitres précédents, nous avons

[173] Giovanna Puppin rappelle que le premier exemple de publicité sociale date de 1986 et concerne déjà la protection de l'environnement.

[174] Giovanna Puppin, "Natura sublime, natura tossica: un caso studio sulla campagna di pubblicità sociale per la tutela ambientale Shanshui pian 山水篇", *Sinosfere*, 2019.

[175] Le site internet de la Fondation indique : "中华环境保护基金会成立于 1993 年 4 月，是民政部注册、生态环境部领导的从事环境保护公益事业的全国性公募基金会。" [La Fondation chinoise pour la protection de l'environnement a été créée en avril 1993. Il s'agit d'une fondation publique nationale de collecte de fonds enregistrée auprès du ministère des Affaires civiles et dirigée par le ministère de l'Écologie et de l'Environnement, engagée dans des entreprises de protection de l'environnement et de bien-être public.] Cepf.org.cn, "中华环境保护基金会简介 [À propos de la Fondation chinoise pour la protection de l'environnement]", mis en ligne le 22 février 2019, http://www.cepf.org.cn/Introduction_1/introduce/200907/t20090724_156714.htm, consulté le 27 mai 2022.

analysé les phénomènes d'accumulation et d'implosion que contiennent les œuvres de Yang Yongliang et qui traduisent une instabilité générale causée par l'invention chinoise hypermoderne. Il nous semble pour le moins paradoxal qu'une campagne soutenue par le gouvernement s'appuie sur des œuvres qui mettent précisément en avant les failles d'un mode de développement soutenu par le Parti. Au-delà de cette première contradiction, une seconde est intrinsèquement liée à l'hyper-écran. La campagne passe par des images fabriquées pour aborder des problématiques bien réelles. Peut-être parce que les « réalités alternatives » créées par Yang sont finalement assez crédibles, elle utilise des paysages artificiels pour parler de préoccupations sérieuses. Lorsque l'on regarde l'état des lieux alarmant que fait un article de *The Guardian* de 2007, on imagine que de véritables photographies des conséquences du développement du pays auraient peut-être été trop percutantes.[176] Contrairement aux nuages de pollution opaques et aux couches d'algues vertes qui recouvrent la surface des rivières, les œuvres de l'artiste sont esthétiquement plaisantes. Cet esthétisme maintient la réalité à distance, de la même manière que l'écran de fumée que nous décrivions plus haut. Le noir et blanc et les références multipliées au passé chinois – qu'il s'agisse de la peinture de *shanshui*, des *chengyu* ou du sens d'écriture traditionnel – participent du même effet. Dans l'introduction de ce chapitre, nous disions de l'hyper-écran qu'il est ce qui empêche d'accéder à la profondeur des choses, ce qui maintient à la surface, au niveau de l'apparence. Cette campagne, qui esthétise une réalité inquiétante, en est une illustration.

c. Les vies virtuelles de Cao Fei

Dans un article consacré à la relation qu'Ai Weiwei et Cao Fei entretiennent respectivement avec internet, Taliesin Thomas cite ces quelques mots prononcés par Ai Weiwei : "I work and live in the Internet. My virtual life has become my real life" [Je travaille et vit sur internet. Ma vie virtuelle est devenue ma vie réelle].[177] Cette déclaration va dans le

[176] "A selection of images showing how pollution is affecting China's landscape as it accelerates its agricultural and industrial production", The Guardian, mis en ligne le 18 juillet 2007, https://www.theguardian.com/news/gallery/2007/jul/18/china.pollution, consulté le 27 mai 2022.
[177] Taliesin Thomas, "The 'post-human' Internet dimension: Ai Weiwei and Cao Fei online", *Journal of Contemporary Chinese Art*, 1: 2+3, 2014, p.180.

sens de ce qu'annonçait Sherry Turkle en 1997 : "We are moving toward a culture of simulation in which people are increasingly comfortable with substituting representations of reality for the real" [Nous nous dirigeons vers une culture de la simulation dans laquelle les gens sont de plus en plus à l'aise avec le fait de substituer des représentations de la réalité à la réalité].[178] Nous souhaitons revenir sur l'œuvre qui est certainement la plus parlante à cet égard. Dans le chapitre précédent, nous avons abordé la construction documentaire et l'ancrage dans la réalité des créations que Cao Fei a réalisées sur la plateforme Second Life à l'occasion de la Biennale de Venise de 2007. C'est le lien à l'hyper-écran de ces œuvres qui se situent dans un espace intermédiaire entre réel et virtuel qui nous intéresse à présent.

Cao Fei a fait l'expérience de Second Life à travers China Tracy, son avatar sur la plateforme. Dans le monde virtuel, China Tracy, qui assite à des cours de l'université d'Harvard, s'engage dans des groupes politiques ou médite sous la mer, "experiences an existence entirely separate from her maker" [fait l'expérience d'une existence complètement séparée de celle de sa créatrice].[179] Pourtant, lorsque Cao Fei fait le récit de ces aventures, elle s'exprime à la première personne et décrit ces différentes expériences virtuelles comme étant les siennes. "我开始去尝试各种在真实世界中完全不同的生活方式，实现各种在现实中无法实现的事情" [J'ai commencé à expérimenter des modes de vie complètement différents du monde réel, à réaliser des choses que je ne pourrais pas réaliser dans la vraie vie].[180] L'avatar, qui est supposément une entité numérique à part entière, est intrinsèquement lié à celle qui l'incarne. "我觉得精神的东西还是你注入给这 Avatar，如果有它其实真的是一个空盒" [Je crois que l'on prête un élément spirituel à cet Avatar, sans quoi il ne serait vraiment qu'un récipient vide] explique l'artiste à l'occasion d'une interview.[181] Cette déclaration résonne particulièrement avec ce qu'elle fait dire à China Tracy dans la troisième vidéo de i. Mirror

> Always imagine human beings behind hollow digits. All those lonely souls. We are not what we originally are and yet we remain unchanged. Hopefully, there is new

[178] Sherry Turkle, *Life on The Screen–Identity in The Age of The Internet*, New York, Touchstone, 1995, p.23.
[179] Taliesin Thomas, "The 'post-human' Internet dimension: Ai Weiwei and Cao Fei online", p.192.
[180] Cao Fei, Global Virtual Community (China Tracy Pavilion at the 52nd Venice Biennale), *Quanqiu xuni gongtongti* (*52 jie Weinisi shuang nian zhan Zhongguo guan'Zhongguo cui xi*) 全球虚拟共同体 (52 届威尼斯双年展中国馆'中国翠西), Beijing, China Arts and Entertainment Group, 2007.
[181] Vimeo.com, "Cao Fei, interviewed by Xiaoyu Weng", *Kadist*, mise en ligne le 29 juillet 2014, https://vimeo.com/102047213, visionnée le 28 mai 2022.

> possibility of combination in our electronic second life, a new force which transcends this mortal coil.
>
> Imaginez toujours des êtres humains derrière ces chiffres creux. Toutes ces âmes solitaires. Nous ne sommes pas ce que nous sommes à l'origine et pourtant nous restons inchangés. Espérons qu'il existe une nouvelle possibilité de combinaison dans notre seconde vie électronique, une nouvelle force qui transcende cette spirale mortelle.

Les mots s'affichent progressivement à l'écran tandis que l'on entend le bruit des touches de clavier. À ce moment, on ne sait plus très bien qui de Cao Fei ou de China Tracy, qui de l'artiste ou de son avatar, est en train de les écrire.

S'interrogeant sur les enjeux que font naitre les espaces virtuels, Sherry Tukle met en avant plusieurs questionnements.

> The Internet has become a significant social laboratory for experimenting with the constructions and reconstructions of self that characterize postmodern life. In its virtual reality, we self-fashion and self-create. What kinds of personae do we make? What relation do these have to what we have traditionally thought of as the "whole" person? Are they experienced as an expanded self or as separate from the self? Do our real-life selves learn lessons from our virtual personae? Are these virtual personae fragments of a coherent real-life personality? How do they communicate with one another? Why are we doing this? Is this a shallow game, a giant waste of time? Is it an expression of an identity crisis of the sort we traditionally associate with adolescence? Or are we watching the slow emergence of a new, more multiple style of thinking about the mind?[182]
>
> Internet est devenu un important laboratoire social pour faire l'expérience des constructions et des reconstructions de soi qui caractérisent la vie postmoderne. Dans sa réalité virtuelle, nous nous façonnons et nous autocréons. Quels types de personnages créons-nous ? Quelle relation ont-ils avec ce que nous avons traditionnellement considéré comme la personne « entière » ? Sont-ils vécus comme une extension de soi ou comme séparés du soi ? Notre moi réel apprend-t-il des leçons de nos personnages virtuels ? Ces personnages virtuels sont-ils des fragments d'une personnalité réelle cohérente ? Comment communiquent-ils entre eux ? Pourquoi fait-on cela ? Est-ce un jeu superficiel, une énorme perte de temps ? Est-ce l'expression d'une crise d'identité du type de celle que nous associons traditionnellement à l'adolescence ? Ou assistons-nous à la lente émergence d'une nouvelle manière plus diverse de penser l'esprit ?

L'avatar est-il une extension de son créateur ? Ce dernier peut-il faire des expériences à travers le virtuel ? Ce sont des questions qui traversent le travail de Cao Fei. Au cours de son exploration de Second Life, elle a fait la connaissance de Hug Yue, l'avatar d'un autre joueur. Lorsqu'on le voit pour la première fois dans la seconde partie de *i. Mirror*, on découvre un

[182] Sherry Turkle, *Life on The Screen–Identity in The Age of The Internet*, New York, Touchstone, 1995, p.180.

jeune homme à la silhouette élancée qui joue du piano, habillé d'un élégant smoking noir. Alors qu'il fait la connaissance de China Tracy, on les observe discuter tous les deux dans une rame de métro, voler au-dessus d'une forêt tropicale ou faire un tour de montgolfière tandis que les messages qu'ils échangent s'affichent en bas de l'écran :

> Hug Yue: There is a crossover between FL and SL. As you know it is hard to separate feelings.
> China Tracy: For me I can just act myself in SL.
> HY: We all do that. We do not act. We simply be who we are.
> CT: Everybody is an actor in parallel world.
> HY: All the world is a stage…
> CT: Is my avatar my mirror?
> HY: Or it is a reflection of things… like aspirations
> CT: Sometimes I'm confusing the FL and SL
>
> Hug Yue : Il y a un croisement entre la FL et SL. Comme vous le savez, il est difficile de séparer les sentiments.[183]
> China Tracy : Moi, je peux juste être moi-même dans SL.
> HY : Nous faisons tous ça. Nous ne jouons pas. Nous sommes simplement qui nous sommes.
> CT : Tout le monde est acteur dans monde parallèle.
> HY : Le monde entier est une scène…
> CT : Mon avatar est-il mon miroir ?
> HY : Ou c'est le reflet de choses… comme des aspirations
> CT : Parfois, je confonds FL et SL

Cao Fei explique en effet qu'à mesure que leur relation s'est développée sur la plateforme elle a commencé à avoir des sentiments pour Hug Yue.

> I met "Hug Yue", and after a period of talking or dancing, this sort of environment could lead you to develop certain impressions of this avatar. Because he looked so handsome standing there – and add to that a romantic backdrop (which is rather typical in Second Life), music and a romantic atmosphere – the design of the movement mechanism, as well as the content of our dialogues, one could develop a new sort of feeling.[184]
>
> J'ai rencontré "Hug Yue", et après un temps passer à converser et à danser. Ce type d'environnement peut vous amener à développer certains sentiments pour un avatar. Parce qu'il était si beau debout là – et ajoutez à cela un paysage romantique (ce qui est assez typique dans Second Life), une musique et une atmosphère romantique – la conception du mécanisme de mouvement, ainsi que le contenu de nos dialogues, on pourrait développer une nouvelle forme de sentiment.

[183] "FL" est l'abréviation de "First Life" qui désigne la « vie réelle », tandis que "SL", la "Second Life", correspond à la vie virtuelle.

[184] Hans-Ulrich Obrist, "What's Next? Hans Ulrich Obrist Interviews Cao Fei", 2007, http://www.caofei.com/texts.aspx?id=19&year=2007&aitid=1, consulté le 23 mai 2022.

Ce qu'elle décrit comme étant une "infatuation", un « entichement » déborde sur la First Life puisqu'elle raconte avoir fini par rêver de l'avatar de Hug Yue. L'illusion prend fin au cours d'une discussion pendant laquelle Hug Yue lui révèle sa véritable identité. Il est un activiste communiste américain de 65 ans – un portrait bien éloigné de celui de l'éphèbe blond qu'elle pensait côtoyer.[185] Cette expérience amoureuse virtuelle fait pourtant écho à la réalité de nombreux internautes, tout particulièrement celle des internautes chinois, dont il a été montré que la vie numérique est considérablement plus développée que celle de leurs homologues occidentaux.[186]

La porosité entre le réel et le virtuel est à la base du travail de Cao Fei présenté à la Biennale de Venise de 2007 où étaient exposées *i. Mirror* et *RMB City*. L'installation et les évènements qui en découlent se partagent entre la First Life dans le pavillon de la Biennale, et la Second Life dans RMB City. Dans la ville virtuelle, Cao Fei avait installé un pavillon temporaire, le China Tracy Pavilion, dans lequel étaient exposées des photographies, des vidéos et des interviews réalisées et collectées lors de ses aventures avec son avatar. Dans ce pavillon virtuel, un vernissage était également organisé en même temps que le vernissage de la Biennale, et retransmis dans l'exposition vénitienne.

> China Tracy invited everyone in the online community to contribute to her virtual Chinese Pavilion and attend the opening party. Overnight, hundreds of "foreigners" flooded in and became actors or artists to run the Pavilion. China Tracy was no longer one person but a multiplicity of existences, and the National Pavilion was transformed into a trans-national and truly global event.[187]
>
> China Tracy a invité tous les membres de la communauté numérique à contribuer à son pavillon chinois virtuel et à assister à la soirée d'ouverture. Du jour au

[185] Quelques années plus tard, Cao Fei et Hug Yue se sont rencontrés en personne lors d'un voyage de l'artiste aux États-Unis.
Voir Wagner James Au, "The Second Life of Cao Fei", in *RMB City Catalogue*, 2007, accessible en ligne http://rmbcity.com/2007/12/the-second-life-of-cao-fei/, consulté le 27 mai 2022

[186] "It has been observed that Chinese users live a considerably more intensive digital life than their Western counterparts. The Economist weekly cited a Chinese survey in which two-thirds of respondents agreed with the statement 'It's possible to have real relationships purely online.' In contrast only one-fifth of Americans surveyed took the same view." [Il a été observé que les utilisateurs chinois vivent une vie numérique considérablement plus intense que leurs homologues occidentaux. L'hebdomadaire *The Economist* a cité une enquête chinoise dans laquelle les deux tiers des personnes interrogées étaient d'accord avec l'affirmation "Il est possible d'avoir de vraies relations purement en ligne". En revanche, seul un cinquième des Américains interrogés étaient du même avis.] Voir Liu Fengshu, Urban Youth in China: Modernity, the Internet and the Self, New York, Routledge, 2011, p.51

[187] Hou Hanru, "Politics of Intimacy: On Cao Fei's Work," in *Cao Fei: Journey*, Frac Ile de-France, Le Plateau & Vitamin Creative Space, 2008.

> lendemain, des centaines d'« étrangers » ont afflué et sont devenus acteurs ou artistes pour diriger le Pavillon. China Tracy n'était plus une personne mais une multiplicité d'existences, et le pavillon national s'est transformé en un évènement transnational et véritablement mondial.

RMB City, qui a bénéficié de nombreux investissements privés est décrite comme “a product of the international art world network that sees a primary investment in contemporary Chinese art” [un produit du réseau du monde de l'art international qui voit un investissement principal dans l'art contemporain chinois"].[188] Les bâtiments qui la composent sont loués ou vendus à des collectionneurs et des institutions qui peuvent alors y programmer des évènements ou des activités. Au cours des mois de Biennale, et dans les années qui ont suivi, RMB City a ainsi accueilli une douzaine d’évènements hybrides partagés entre espaces réels et virtuels. La première représentation de la performance *Master Q’s Guide to Virtual Feng Shui de Huang He* en 2009 et le Naked Idol in RMB City en 2010 – un concours de beauté entièrement nu au cours duquel les avatars participants ont défilé sans vêtements tandis que des juges leur posaient des questions – se sont par exemple déroulés sur Second Life. RMB City a également connu cinq cérémonies d’investiture, qui ont donné le titre de Maire de la ville à différentes personnalités du monde de l’art contemporain : Uli Sigg, Jerome Sans ou Alexandra Munroe. Finalement, la performance *RMB City Opera* imaginée par Cao Fei pour Artisisma 16 à Turin s’est déroulée simultanément en ligne et hors ligne, et a fait dialoguer des performeurs virtuels et réels qui intéragissaient en temps réel.

Soulignant la porosité qui existe entre le virtuel et le reel, Cao Fei explique “it is perhaps no longer important to draw the line between the virtual and the real, as the order between these two has become blurred” [il n’est peut-être plus vraiment important de marquer une différence entre le virtuel et le réel puisque la ligne qui les sépare s’est estompée].[189] C’est une réflexion similaire qui a conduit Stéphane Vial à écrire que « [n]ous sommes sortis de la rêverie du virtuel. Aujourd’hui nous n’avons plus le sentiment d’être projetés dans des “mondes virtuels”, mais plutôt de vivre avec des “interfaces numériques” ».[190] Avec ce projet, Cao Fei donne à voir la transparence de l’hyper-écran et l’ancrage du virtuel dans le réel et du

[188] Alice Ming Wai Jim, “The different world of Cao Fei”, *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, May-June 2012.
[189] Caofei.com, “i. Mirror, 2007”, http://www.caofei.com/works.aspx?id=9&year=2007&wtid=3, consulté le 27 mai 2022.
[190] Stéphane Vial, *L’Être et l’écran – Comment le numérique change la perception*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p.183.

réel dans le virtuel. L'œuvre suggère finalement que la distinction n'est peut-être pas à faire entre réel et illusion ou entre réel et virtuel mais entre les différentes strates de réels qui s'imbriquent en hypermodernité.

Conclusion

CONCLUSION

> Tant qu'ils continuent à vivre leur rêve chinois, ils ne se rendent pas compte qu'ils vivent eux-mêmes dans une prison beaucoup plus grande et que leurs pieds et leurs esprits sont toujours enchaînés.
>
> Ma Jian, 2019

Bilan

Dans son article "Re-imagining the city: Shanghai Dream-Theater and the New Shanghai Surreal", Thomas Berghuis décrit une forme d'esthétique nouvelle – le New Shanghai Surreal – détectée dans les œuvres des artistes résidant à Shanghai dans les années 2000.[1] Il conçoit cette esthétique comme la traduction de la difficulté de ces artistes à appréhender la réalité qui les entoure, celle d'une ville hypermoderne prise entre un développement économique rapide, une culture de consommation grandissante et une urbanisation effrénée. Il conclut cependant cet article avec le questionnement suivant :

> I would also like to argue that there is particular stylistic and aesthetic discourse to be found in these recent artworks from China, including those that are produced in Shanghai. These stylistic discourses take place amid a local discourse on how artists vdeal with concerns of the conditions of existence […] The challenge now is to find a term that will allow the stylistic and aesthetic discourse of these works to be better understood as a whole.[2]
>
> J'émets également l'hypothèse qu'il existe un discours stylistique et esthétique particulier dans les œuvres d'art récentes en provenance de Chine, y compris celles qui sont produites à Shanghai. Ces discours stylistiques se situent au sein d'un discours local sur la façon dont les artistes appréhendent leurs conditions d'existence […] L'enjeu est désormais de trouver un terme qui permette de mieux appréhender le discours stylistique et esthétique de ces œuvres dans leur ensemble.

[1] Thomas Berghuis, "Re-imagining the city: Shanghai Dream-Theater and the New Shanghai Surreal", *TAASA Review*, vol. 16 no.3, 2007.
[2] Thomas Berghuis, "Re-imagining the city: Shanghai Dream-Theater and the New Shanghai Surreal", 2007.

Élargissant le spectre du "Shanghai Dream-Theater" – qu'analyse Thomas Berghuis – à l'invention chinoise hypermoderne dans son ensemble, l'objet de notre recherche répond précisément à l'interrogation de l'auteur. Cette thèse s'est intéressée aux œuvres de huit artistes ayant grandi et vécu dans le contexte de l'invention chinoise hypermoderne. Elle propose finalement non pas un terme – comme le suggérait Thomas Berghuis – mais trois motifs communs à l'ensemble des œuvres de ces artistes. Les motifs de l'hyper, de l'écran et de l'hyper-écran constituent autant de prismes d'analyse permettant de rapprocher et de mettre en lien des œuvres caractérisées leur diversité.

Le motif de l'hyper traduit les formes d'accélération et d'excès intrinsèques à l'hypermodernité. Il se manifeste dans des œuvres dont on pourrait dire qu'elles sont « décapées par l'accélération », de même que Paul Virilio décrivait des paysages « décapés par la vitesse ».[3] *Kaleidoscope Wallpaper* de Chen Hangfeng ou *Whose Utopia* de Cao Fei sont parcourues de mouvements mécaniques aussi précis que fascinants. Ce sont ces mêmes mouvements qui frisent l'absurde avec *Rumba 01 & 02* de Cao Fei*,* ou *Untitled* (2007) de Xu Zhen. Le dynamisme hypermoderne se traduit également par des phénomènes d'accumulation que l'on retrouve aussi bien dans les paysages de Yang Yongliang que dans les salles de restaurant de Tamen ou les papiers découpés de Chen Hangfeng, dans lesquels les immeubles, les objets ou les logos se multiplient jusqu'à faire imploser le cadre des œuvres. L'invitation à la circulation, l'injonction hypermoderne au déplacement touchent *An Estranged Paradise*, *Milkman* ou *Seven Intellectuals in a Bamboo Forest* où des mouvements de flux, de traversée ou de passage répondent aux déplacements de personnages plongés dans des états de stagnation mouvante qui les conduisent jusqu'à la dérive. Dans un environnement en constante transformation, la vitesse et l'envergure des changements sont finalement à l'origine d'un sentiment accru d'imprévisibilité qui touche l'atmosphère des œuvres aussi bien que leurs personnages. Il se cristallise autour de figures que nous avons qualifiées de « figures de l'intranquillité » et dont la présence inquiétante rappelle l'omniprésence de l'instabilité. Nous avons mis en lien le motif de l'hyper avec l'invention chinoise hypermoderne qui fait de la persistance des transformations la seule constante, l'unique point de stabilité. Le pouvoir chinois met le progrès sur un piédestal, présente

[3] Marc Augé, *Non-lieux — Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p.134.

l'innovation comme le seul moyen de survivre et invite à marcher pour ne pas tomber, à continuer à avancer pour garder l'équilibre. Cette fuite en avant à marche forcée engage le pays dans un "slippery-slope phenomenon", tel que le qualifie Harmut Rosa, un phénomène de la pente glissante qui tend à rendre permanente une transition qui devrait être temporaire.

Le motif de l'écran découle de cette situation paradoxale que nous avons associée à la liminalité permanente. Stade intermédiaire d'un processus de transition en trois étapes, la liminalité est caractérisée par la suspension et l'indétermination. Lorsqu'elle prend une forme permanente, comme c'est le cas en hypermodernité, le temps de la transition s'étend infiniment sans jamais trouver de résolution. Le motif de l'écran-liminal se manifeste tout d'abord dans des œuvres caractérisées par une indéfinition spatio-temporelle. Ces créations, aussi bien les vidéos de Yang Fudong que les photo-montages de Yang Yongliang, font intervenir des personnages issus de temporalités différentes mis en scène dans des paysages en noir et blanc. Fragmentant la narration et brouillant les repères, elles développent une esthétique de l'irrésolu dans laquelle les morceaux de dialogues et les bribes d'actions ne culminent jamais en une fin conclusive. L'écran liminal s'exprime dans d'autres œuvres, faisant d'elles les espaces d'une attente prolongée et alanguie. Nous avons opéré un rapprochement entre ces œuvres et les rouleaux peints traditionnels dans lesquels la présence d'écrans participe de la structuration de l'espace pictural, assurant aussi bien la partition que l'écoulement, le déroulement narratif du rouleau. Les personnages féminins que mettent en scène *New Women* et *The Couloured Sky: New Women II* de Yang Fudong donnent au contraire l'impression d'errer dans un espace indéfini qu'il leur est impossible de quitter. Elles semblent prisonnières d'une narration qui se répète, enfermées « entre deux écrans ». De même, pris dans le territoire intermédiaire de l'œuvre, les protagonistes de *Haze and Fog* de Cao Fei expriment l'engourdissement provoqué par une transition permanente. Ils illustrent la déclaration de Chen Wei qui explique que "[a]fter being exposed to such rampant modernization for the past few decades, we are all numb to the endless change." [Après avoir été exposés à une modernisation omniprésente et généralisée au cours des dernières décennies, nous sommes tous engourdis par ce changement sans fin.] [4] Dans ses photographies, cette anesthésie se traduit par une fumée épaisse qui enrobe les personnages ;

[4] Wu Peiyue, "The Artist Snapping China's Alienated Young Clubbers", *Sixth Tone*, mis en ligne le 24 octobre 2019, https://www.sixthtone.com/news/1004727/the-artist-snapping-chinas-alienated-young-clubbers, consulté le 23 mai 2022.

une atmosphère brumeuse que l'on retrouve également dans les photo-montages de Yang Yongliang. Ce motif nous a amené à proposer une approche nouvelle de ces œuvres, nous intéressant à la brume qui les entoure plus qu'à l'engagement que l'on lit facilement dans le travail de l'artiste – qu'il s'agisse de la nostalgie pour une forme traditionnelle d'art ou d'un discours à portée écologiste. Finalement l'écran-liminal culmine dans une esthétique de la suspension que nous avons, entre autres, observée dans les photographies de Jiang Pengyi.

L'indéfinition de la liminalité permanente pousse à une recherche d'ordre et de structure que nous avons identifiée dans le motif de la capture d'écran. Les artistes multiplient les dispositifs de capture comme pour tenter de se raccrocher à une réalité fuyante. S'appuyant sur une colonne documentaire, des œuvres telles que *i. Mirror, Strangers* ou encore *3 Minutes* flirtent avec le genre en capturant des « fragments de réalité » qui s'intègrent à leur narration. Les artistes regroupent encore dans leurs œuvres des collections de traces, un ensemble de signes qui dessine les contours d'une archéologie du présent. Les objets ou les déchets se multiplient dans les œuvres de Chen Hangfeng, de Jiang Pengyi et de Tamen qui s'apparentent finalement à de véritables cabinets de curiosités. Si elle répond à une recherche de structure, la multiplication des cadres et des reflets dans ces témoignages du contemporain annonce l'omniprésence d'images qui servent de prismes pour envisager la réalité.

Le motif de l'hyper-écran témoigne de la difficulté à appréhender une réalité malléable modelée par un ensemble de discours et d'images précisément façonnés et mis en scène. Pour l'identifier dans les œuvres, nous nous sommes appuyée sur l'analyse de Bruce Bégout qui explique que « l'arrachement au réel constitue la condition préalable à l'introduction dans le monde de la fantaisie pure ».[5] Dans les œuvres de notre corpus, le motif de l'hyper-écran prend tout d'abord la forme de « dispositifs de déréalisation ». Le premier concerne l'image « synthétique » – une image précisément façonnée pour produire un certain type d'impression – dont le langage est omniprésent dans les créations des artistes. L'image publicitaire, marketée et prête à consommer, se retrouve dans les photographies des séries *Don't Worry It Will Be Better* et *Ms. Huang at M Last Night* de Yang Fudong de même que dans les tableaux de Tamen. Cette étude de l'image nous a amenée à proposer une nouvelle

[5] Bruce Bégout, *Zéropolis*, Paris, Éditions Allia, 2002, p.21.

approche des toiles du duo et des sculptures de la série *Eternity* de Xu Zhen. Nous suggérons que le sujet de ces œuvres n'est pas une confrontation entre traditions chinoises et modernité occidentale mais qu'elles mettent en scène un ensemble d'éléments hautement symboliques placés sur un même plan qui les réduit au rang d'images. La société d'images que nous avons décrite va finalement au-delà de celle que décrivait Jacques Ellul dans laquelle le visuel a remplacé l'oral.[6] C'est une société construite sur des images, une société remplacée par ses images. Le second « dispositif de déréalisation » concerne la mise en scène et le spectacle. Il touche aussi bien les personnages des œuvres de Tamen et les Cosplayers de Cao Fei que la ville-décor dans laquelle ils évoluent. La mise en scène est plus prégnante encore dans les œuvres pour lesquelles les artistes ont spécifiquement créé des décors particulièrement élaborés. *The Fifth Night, In the Waves* ou *Moving Mountain* ont chacune été filmées en studio. Mettant finalement en scène l'artificialité même du décor, Yang Fudong et Chen Wei sèment, dans leurs œuvres, des indices qui invitent le spectateur à questionner la réalité de ce qui lui est présenté. Après avoir identifié et analysé les dispositifs d'arrachement au réel que contiennent les œuvres, nous nous sommes intéressée aux « mondes de fantaisie » qu'ils font naître. Ces réalités alternatives ne sont, à notre sens, pas la seule résultante du développement des nouvelles technologies, de la place grandissante d'internet et du virtuel, et de l'impact du marketing dans la vie des citoyens chinois. Nous avons montré qu'elles sont à mettre en lien avec la combinaison de ces différents éléments associée à l'invention chinoise puis au « Rêve chinois ». En imbriquant la fiction et la réalité de la même manière qu'ils s'imbriquent en Chine, les œuvres étudiées soulignent à la fois la part de fiction qui réside dans l'idéologie et l'incertitude qui en résulte. Ainsi la vision qu'elles proposent de l'avenir est beaucoup plus nuancée que celle que projettent les discours idéologiques du Parti. Elles traduisent finalement toute la difficulté à imaginer un futur qui oscille entre réalité et fiction, entre rêve et dystopie.

Perspectives

Cette thèse est construite sur l'analyse de créations qui forment un ensemble si disparate qu'il peut être difficile d'imaginer lui donner un sens. Pour l'étudier, nous avons

[6] Jacques Ellul, *La Parole humiliée*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

souhaité rester au plus près des œuvres. C'est à notre sens dans l'ambivalence constante entre ce qui est clairement dit et ce qui est suggéré, et dans la multitude des interprétations possibles, que se trouve la richesse interprétative. Notre étude nous a amenée à identifier trois motifs qui sont autant de nouvelles clés de lecture et d'analyse des œuvres dans lesquelles ils sont entremêlés. Cette vision kaléidoscopique nous a permis de donner à voir les différentes facettes d'œuvres dont nous espérons être parvenue à traduire la richesse. En prenant cette orientation, nous avons fait le choix de ne pas aborder la question de la réception des œuvres, ou bien celle du rôle que l'art contemporain en Chine a pu jouer dans le processus de construction et de développement orchestré par les autorités chinoises. Ces deux approches, qui se situent hors de nos domaines de connaissance et de compétence, pourraient faire l'objet de nouvelles études.

Il nous semble, par ailleurs, que le motif de l'hyper-écran, dont nous avons proposé une ébauche dans le dernier chapitre de cette thèse, pourrait être encore exploré et approfondi dans de futures recherches. Nous sommes d'avis que ce motif décelé dans les œuvres de notre corpus est susceptible de se développer à mesure de l'intensification de l'hypermodernité chinoise et de la progression du « Rêve chinois ». L'exposition collective *Science Fiction and Hallucination* présentée début 2022 au Museo nazionale delle arti del XXI secolo de Rome, et dont Cao Fei était la commissaire offre certainement plusieurs exemples de créations concernées par ce motif.[7] Il pourrait alors être intéressant de chercher à le repérer dans le travail d'autres artistes de Chine, mais également dans celui d'artistes contemporains à une échelle internationale. Nous l'avons exposé, nous associons l'hyper-écran à ce qui empêche d'accéder à la profondeur, ce qui fait rester à la surface, au niveau de l'apparence. S'il se manifeste comme un motif dans les créations contemporaines, c'est parce qu'il se diffuse et se multiplie dans nos vies hypermodernes. Il est bien sûr à trouver dans les images retouchées qui remplissent les *feeds* des réseaux sociaux ou dans la multiplication et le développement des plateformes numériques et virtuelles. Nous le décelons également dans les fake news et les théories complotistes, tout comme dans différentes formes de propagande ; celle qui a accompagné la gestion de la crise de la Covid-19 en Chine ou bien celle qui justifie, à ce jour encore, les atrocités commises par les troupes russes en Ukraine. L'ère de l'hyper-écran nous fait naviguer entre des discours et images qui constituent autant

[7] L'exposition était présentée du 10 mars au 25 avril 2022.

de nouvelles réalités qui s'ajoutent au réel initial ou le remplacent. C'est ainsi que nous suggérions que l'hyper-écran est la quintessence du spectacle. Il est, à notre sens, le produit d'une époque où la distinction n'est plus à faire entre réalité et fiction, ou entre réalité et spectacle mais entre différentes formes de réels qui s'imbriquent et s'entremêlent.

Face à ces nouvelles réalités, les œuvres que nous avons analysées soulignent la difficulté à appréhender un réel qui file à toute allure, qui s'éternise ou qui se voile. Loin de la rhétorique gouvernementale chinoise, elles montrent des failles, des signes d'instabilité, d'inquiétude ou d'incertitude dans lesquels nous lisons autant d'indices et d'invitations au « désenchantement ». Nous citions plus haut l'avertissement que formulait Geremie Barmé dans les années 1990.

> Whereas people as viewers, consumers, and citizens may to an extent become critical agents of these very clichés and repetitions, jaded by the info-blitz and content […] this does not necessarily free them from the enmeshing power of the images and the narratives behind them.[8]
>
> Si, en tant que spectateurs, consommateurs et citoyens les individus peuvent devenir des agents critiques de ces mêmes clichés et répétitions, fatigués du bombardement d'informations et de contenus, […] cela ne veut pas dire qu'ils se libérerons du pouvoir des images et des récits qu'elles contiennent.

Ses craintes se voient confirmées trois décennies plus tard et c'est alors l'écrivain Ma Jian qui s'inquiète. « Tant qu'ils continuent à vivre leur rêve chinois, dit-il à propos de ses concitoyens, ils ne se rendent pas compte qu'ils vivent eux-mêmes dans une prison beaucoup plus grande et que leurs pieds et leurs esprits sont toujours enchaînés. »[9] Si la création artistique n'est pas un vecteur de libération de ces images et de l'hyper-écran dans son ensemble, nous envisageons tout du moins les œuvres que nous avons analysées comme un moyen de prendre conscience de leur existence. Elles répondent en cela à l'appel de Daniel J. Boorstin qui écrivait que

> We must first awake before we can walk in the right direction. We must discover our illusions before we can even realize that we have been sleepwalking. The least and the most we can hope for is that each of us may penetrate the unknown jungle of images in which we live our daily lives. That we may discover anew where dreams

[8] Geremie R. Barmé, *In the Red – On Contemporary Chinese Culture,* New York, Columbia University Press, 1999, p.252.
[9] Aurélie Marcireau « Entretien avec Ma Jian », *Le Nouveau magazine littéraire*, juin 2019, no. 13.

> and where illusions begin. This is enough. Then we may know where we are, and each of us may decide for himself where he wants to go.[10]
>
> Nous devons d'abord nous réveiller avant de pouvoir marcher dans la bonne direction. Nous devons découvrir nos illusions avant même de réaliser que nous avons été somnambules. Le moins, et le mieux, que l'on puisse espérer, est que chacun d'entre nous s'infiltre dans la jungle d'images inconnue dans laquelle nous vivons au quotidien. Que nous découvrions à nouveau où commencent les rêves et où démarrent les illusions. C'en est assez. Alors nous saurons peut-être où nous en sommes, et chacun de nous pourra décider par lui-même où est-ce qu'il souhaite aller.

Les œuvres sont, à notre sens, un moyen de « découvrir nos illusions ». C'est en ce sens que nous écrivons qu'elles invitent au « désenchantement », qu'elles incitent à dissiper le voile. Face à l'incube du 21e siècle, décrit par Gregory B. Lee, qui "envelops its citizens, who have been induced into a dream-like sleep, stifled with somniferous propaganda, consumer goods and the promise of a brighter future" [enveloppe ses citoyens qui ont été plongés dans un sommeil sans rêve, étouffés par une propagande somnifère, des biens de consommation et la promesse d'un avenir meilleur], les œuvres et les indices que nous y avons décelés invitent à faire la lumière sur l'absurde de la fuite en avant à marche forcée et du progrès pour le progrès, sur l'artificialité des images et de leur mise en scène ou sur l'écran de fumée que constituent les constructions idéologiques hypermodernes.[11] De ce point de vue, notre lecture s'inscrit à l'inverse de celle que développe Chris Berry dont l'analyse de certaines œuvres de Cao Fei l'amène à conclure que cette dernière invite à un « réenchantement de la ville ». Le chercheur identifie, en effet, une "magical quality" [un caractère magique] dans les moments de danse de *Haze and Fog*, la mise en scène des ouvriers de *Whose Utopia* ou celle de la série *Hip Hop*. Il analyse cette particularité comme "something her work brings to the city […], a quality that can be understood as an attempt at re-enchantment and redemption" [une qualité que son travail apporte à la ville […], une qualité qui peut être comprise comme une tentative de réenchantement et de rédemption].[12] Avec cet article, Berry fait référence au « désenchantement » auquel la modernité a très souvent été associé, et à la capacité de l'art et de la culture à « réenchanter ». Dans le contexte que nous avons décrit, nous sommes d'avis que l'hyperconsommation, le virtuel, les réseaux sociaux, l'omniprésence des images,

[10] Daniel J. Boorstin, *The Image—A guide to pseudo-events in America*, New York, First Vintage Books Edition, 1992 (1987), p.261.
[11] Gregory B. Lee, *China Imagined – From European Fantasy to Spectacular Power*, London, Hurst & Company, 2018, p.168.
[12] Chris Berry, "Images of urban China in Cao Fei's 'magical metropolises'", *China Information*, Vol.29(2), 2015.

les fake news, ou les discours idéologiques constituent autant de formes d' « enchantements » hypermodernes dont les œuvres de notre corpus permettent de dissiper certains des voiles.

Lorsque nous exposions notre conception de l'art contemporain, nous soulignions le fait que l'art et les artistes peuvent être engagés sans être militants pour autant. En mettant en lumière les hyper-écrans qui nous entourent et en appelant à en prendre conscience, les œuvres que nous avons analysées font preuve d'un engagement aussi fort que subtil. Elles participent, à notre sens, au « réveil des consciences » qu'Edgar Morin appelle de ses vœux.[13] Nous citerons, pour finir, l'épigraphe de son essai *Réveillons-nous !*.

> Nous ne savons pas ce qui nous arrive et c'est précisément ce qui nous arrive », écrit José Ortega y Gasset. Quelle est cette ignorance ? Est-ce une myopie à l'égard de tout ce qui dépasse l'immédiat ? Une perception inexacte de la réalité ? Un somnambulisme généralisé ? Qu'arrive-t-il à la France ? Au monde ?
>
> Essayons d'éveiller nos consciences.[14]

[13] Edgar Morin, *Réveillons-nous !,* Paris, Éditions Denoël, 2022, p.39.
[14] Edgar Morin, *Réveillons-nous !,* 2022, p.3.

Bibliographie

Ouvrages théoriques et généraux

ALBERTI Leon Battista, *De la peinture,* traduction et préface de Jean-Louis Schefer, Paris, Macula, Dédale, 1992.

ASH Alec, *Wish Lanterns – Young Lives in China*, London, Picador, 2016.

AUBERT Nicole, *Le culte de l'urgence*, Paris, Flammarion, 2003.

AUGÉ Marc, *Non-lieux — Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

AUGÉ Marc, *Où est passé l'avenir ?*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

BACHELARD Gaston, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie José Corti, 1990 (1943).

BARMÉ Geremie R., *In the Red – On Contemporary Chinese Culture*, New York, Columbia University Press, 1999.

BAUDRILLARD Jean, *La Société de consommation*, Paris, Éditions Denoël, 1970.

BAUDRILLARD Jean, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 2003 (1978).

BAUMAN Zygmunt, *Liquid Times — Living in an Age of Uncertainty*, Cambridge, Polity Press, 2007.

BÉGOUT Bruce, *Zéropolis*, Paris, Éditions Allia, 2002.

BELTING Hans, *Miroir du monde : l'invention du tableau dans les Pays-Bas*, Paris, Hazan, 2014.

BENJAMIN Walter, *Petite histoire de la photographie*, Paris, Société française de photographie, 1998.

BENJAMIN Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, London, Verso, 1998 (1963).

BING CHAN Roy, *The Edge of Knowing, Dream, History and Realism in Modern Chinese Litterature*, Washington, University of Washington Press, 2018.

BONNET Eric (dir.), *Esthétiques de l'écran : lieux de l'image*, Paris, L'Harmattan, 2013.

BOORSTIN Daniel J., *The Image—A guide to pseudo-events in America*, New York, First Vintage Books Edition, 1992 (1987).

BOUGON François, *Dans la tête de Xi Jinping,* Paris, Actes Sud, 2017.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 2000 (1998).

BROWN Kerry, *China's Dream—The Culture of Chinese Communism and the Secret Sources of Its Power*, Cambridge, Polity Press, 2018.

BROWN Kerry, *The New Emperors: Power and Princelings in China*, New York, I. B. Tauris, 2014.

BROWN Kerry, *The World According to Xi – Everything You Need to Know About the New China*, London / New York, I.B.Tauris & Co, 2018.

BÜRGER Peter, *Théorie de l'avant-garde*, Paris, Questions théoriques, 2013 (1974).

CABESTAN Jean-Pierre, *Le système politique chinois. Un nouvel équilibre autoritaire*, Paris, Presses de Sciences Po, 2014.

CALLAHAN William A., *China Dreams—20 Visions of the Future*, New York, Oxford University Press, 2013.

CAMPANELLA Thomas J. Campanella, *The Concrete Dragon – China's Urban Revolution and What It Means to the World*, New York, Princeton Architectural Press, 2008.

CHAKRABARTY Dipesh, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, Princeton University Press, 2000.

CHENG François, *Vide et plein – Le langage pictural chinois*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

CHIK Caroline, *L'image paradoxale, fixité et mouvement*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2011.

CLARK Paul, *Youth Culture in China – From Red Guards to Netizens*, New York, Cambridge University Press, 2012.

CLÉVENOT Dominique (dir), *Esthétiques du voile*, Toulouse, Presses Universitaire du Mirail, 2014.

DAVENNE Christine, FLEURENT Christine, *Cabinets de curiosités, La passion de la collection*, Paris, Éditions de la Martinière, 2011.

DAVIS Deborah S. (Dir.), *The Consumer Revolution in Urban China*, Berkeley, University of California Press, 2000.

DEBORD Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 (1988).

DEBORD Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992 (1967).

DING Jeffrey, *Deciphering China's AI Dream. The context, components, capabilities, and consequences of China's strategy to lead the world in AI*, Oxford, University of Oxford, 2018.

EAGLETON Terry, *After Theory*, New York, Basic Books, 2003.

EAGLETON Terry, *The Illusions of Postmodernism*, Oxford, Blackwell Publishers, 1996.

ELLUL Jacques, *La Parole humiliée*, Paris, Éditions du Seuil, 1981.

ELLUL Jacques, *La Technique ou l'enjeu du siècle*, Paris, A. Colin, 1954.

ELLUL Jacques, *Le Bluff technologique*, Paris, Pluriel, 2010 (1988).

ELSNER Jon and CARDINAL Roger (ed.), *The Culture of Collecting*, Harvard University Press, 1994.

FEWSMITH Joseph, *China since Tiananmen, From Deng Xiaoping to Hu Jintao*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008 (2001).

FLAUBERT Gustave, « Lettre à Louis de Cormenin, 7 juin 1944 », *Correspondances*, t. 1, Paris, Gallimard, 1973.

FONG Mei, *One Child, The Story of China's Most Radical Experiment*, Boston, Houghton Mifflin Harcourt, 2016.

FOUCAULT Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1999.

FRESNAULT-DERUELLE Pierre, *Des images lentement stabilisées – Quelques tableaux d'Edward Hopper*, Paris, L'Harmattan, 1997.

GERNET Jacques, *Le Monde chinois, T.3 L'Époque contemporaine*, Paris, Armand Colin, 2005.

GIDDENS Anthony, *The Consequences of Modernity*, Cambridge, England: Polity Press, 1990.

GLADSTON Paul, *Contemporary Chinese Art, A Critical History*, London, Reaktion Books, 2014.

GRIFFITHS James, *The Great Firewall of China – How to Build and Control an Alternative Version of the Internet*, London, Zed Books, 2019.

GROVIER Kelly, *Art Since 1989*, London, Thames and Hudson, 2015.

HAYS GRIES Peter, *China's New Nationalism — Pride, politics and diplomacy*, Los Angeles, University of California Press, 2004.

HEINICH Nathalie, *Le Paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*, Paris Gallimard, 2014.

HEINICH Nathalie, *Le Triple jeu de l'art contemporain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998.

HOROWITZ Noah, *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market*, Princeton, Princeton University Press, 2011.

HUBER Jörg and ZHAO Chuan (ed.), *A New Thoughtfulness in Contemporary China Critical Voices in Art and Aesthetic*s, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2011.

HULME Alison (ed.), *The Changing Landscape of China's Consumerism*, Oxford, Chandos Publishing, 2014.

JIMENEZ Marc, *La querelle de l'art contemporain*, Paris, Gallimard, 2005.

JING Wang, *Brand New China–Advertissing, Media and Commercial Culture*, London / Cambridge, Harvard University Press, 2008.

KHAN Sulmaan Wasif, *Haunted by Chaos: China's Grand Strategy from Mao Zedong to Xi Jinping*, Cambridge, Harvard University Press, 2018.

KLEIN Naomi, *No Logo: Taking Aim at the Brand Bullies*, New York, Picador USA, 2000 (1999).

KÖPPEL-YANG Martina, *Semiotic Warfare: A Semiotic Analysis, the Chinese Avant-Garde*, 1979-1989, Hong Kong, Timezone 8, 2003.

LEE Gregory B., *China Imagined – From European Fantasy to Spectacular Power*, London, Hurst & Company, 2018.

LEE Gregory B., *Un spectre hante la Chine – Fondements de la contestation actuelle – Une histoire politico-culturelle 1978-1990*, Lyon, Tigre de Papier, 2012.

LEE Gregory B., *Troubadours, Trumpeters, Troubled Makers: Lyricism, Nationalism and Hybridity in China and Its Others, London,* C Hurst & Co Publishers, 1996.

LEE Kai-Fu, Chen Qiufan, *AI 2041—Ten Visions for Our Future*, New York, Penguin Random Housse, 2021.

LEE Kai-Fu, *I.A. La plus grande mutation de l'histoire*, Paris, Les Arènes, 2019.

LI Shiyan, *Le vide dans l'art du XXe siècle, Orient / Extrême-Orient*, Aix-Marseille Université, Presses Universitaires de Provence, 2014.

LINCOT Emmanuel, *Peinture et pouvoir en Chine (1979-2009) : une histoire culturelle*, Paris, You Feng, 2010.

LIPOVETSKY Gilles, *L'Ère du vide – Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1989.

LIPOVETSKY Gilles, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Éditions Grasset, 2004.

LIU Fengshu, *Urban Youth in China: Modernity, the Internet and the Self*, New York, Routledge, 2011.

LOUIE Kam (ed.), *The Cambridge Companion to Modern Chinese Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

LÜ Peng, *Histoire de l'art chinois au XXe siècle*, Paris, Somogy, 2013.

LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Les éditions de minuit, 1979.

MA Winston, *China's Mobile Economy–Opportunities in the Largest and Fastest Information Consumption Boom*, West Sussex, John Wiley & Sons, 2017.

MAROLT Peter, KURT HEROLD David (eds.), *China Online — Locating society in online spaces*, New York, Routledge, 2015.

MARX Karl et ENGELS Friedrich, *L'idéologie allemande*, Paris, Éditions sociales, 1988.

MILLET Catherine, *L'art contemporain : histoire et géographie*, Paris, Flammarion, 2021.

MORIN Edgar, *Réveillons-nous !,* Paris, Éditions Denoël, 2022.

MOULIN Raymonde, *Le marché de l'art, mondialisation et nouvelles technologies*, Paris, Flammarion, 2009.

NOE Christoph and STEINER Cornelia, *Young Chinese Artists — The next generation*, New York, Prestel Verlag, 2008.

OTTINGER Didier, *Hopper – Ombre et lumière du mythe américain*, Paris, Gallimard, 2012.

PIGEAUD Jackie (dir.), *Nues, nuées, nuages*, XIVe entretiens de la Garenne Lemot, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

POLLACK Barbara, *Brand New Art From China: A generation on the rise*, London/New York, IB Tauris, 2018.

PUEL Caroline, *Les 30 ans qui ont changé la Chine*, Paris, Buchet-Chastel, 2011.

QIN Shao, *Shanghai Gone: Domicide and Defiance in a Chinese Megacity*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2013.

RICOEUR Paul, *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Éditions du Seuil, 1997 (1986).

RIGEN Stein, *The Perfect Dictatorship: China in the 21st Century*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2016.

ROSA Hartmut Rosa, SCHEURMAN William (ed.), *High-Speed Society: Social Acceleration, Power, and Modernity*, The Pennsylvania State University, The Pennsylvania State University Press, 2009.

ROSENBERG David, *A History of Chinese Photography*, Paris, Galerie Paris-Beijing, 2012.

ROSENBERG Harold, *The De-Definition of Art*, Chicago, University of Chicago press, 1983.

RYCKMANS Pierre, *Traduction et commentaires de Shitao – Les propos sur la peinture du moine citrouille-amère*, Paris, Plon, 2007.

SANOUILLET Michel, (ed.), *Duchamp du signe*, Paris, Flammarion, (1975) 1994.

SANT'ELIA Antonio, *Manifesto dell'architetura futurista*, Roma, Gangemi editore, 2015 (1914).

SHEPARD Wade, *Ghost Cities of China — The Story of Cities without People in the World's Most Populated Country*, Zed Books, London, 2015.

SIMMEL Georg, *Les Grandes villes et l'esprit* suivi de *Sociologie des sens*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2013 (1989).

THOMASSEN Bjørn, *Liminality and the Modern: Living Through the In-Between*, Farnham, Ashgate, 2014.

THORNTON Sarah, *Seven Days in the Art World*, London, Granta, 2008.

TODOROV Tzvetan, *Éloge de l'individu : essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Paris, Seuil, 2004.

TURKLE Sherry, *Life on The Screen–Identity in The Age of The Internet*, New York, Touchstone, 1995.

VAN GENNEP Arnold, *Les Rites de passage,* Paris, A. et J. Picard, 2000 (1909).

VELTHUIS Olav, *Talking Prices*, Princeton, Princeton University Press, 2005.

VEYNE Paul, *L'inventaire des différences*, Paris, Seuil, 1976.

VIAL Stéphane, *L'Être et l'écran – Comment le numérique change la perception*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

VILLARD Florent, *Critique de la vie quotidienne en Chine à l'aube du XXIe siècle avec les Gao Brothers*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2015.

VIRILIO Paul, *Esthétique de la disparition*, Paris, Galilée, 1989.

VIRILIO Paul, *L'Inertie polaire*, Paris, Christian Bourgeois éditeur, 2002.

WAJCMAN Gérard, *Fenêtre, chroniques du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, 2004.

WHITTAKER Iona (dir), *Chen Wei : Natures mortes*, Hong Kong, Thicuir, 2013.

WILLIAMS Austin, *China's Urban Revolution – Understanding Chinese Eco Cities*, London, Bloomsbury Publishing, 2017.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Culture and Value*, Oxford, The University of Chicago Press, 1977.

WU Hung, *The Double Screen: Medium and Representations in Chinese Painting*, London, Reaktion Books, 1996.

WU Hung, *Zooming In — Histories of Photography in China*, London, Reaktion Books, 2016.

XI Jinping 习近平, *Xi Jinping tan zhigui li zheng* 习近平谈治国理政, Beijing 北京, Waiwen chubanshe 外文出版社, 2014.

ZOLA Émile, *Mes haines*, Paris, Flammarion, 2012 (1866).

Chapitres d'ouvrages

ADAMS Henry, "A law of acceleration", in Hartmut Rosa, William Scheurman (ed.), *High-Speed Society: Social Acceleration, Power, and Modernity*, The Pennsylvania State University, The Pennsylvania State University Press, 2009.

ARNAUD Jean, « Les métamorphoses du voile/écran » in Dominique Clévenot (dir), *Esthétiques du voile*, Toulouse, Presses Universitaire du Mirail, 2014.

BAUDRILLARD Jean, "The system of collecting", in Jon Elsner and Roger Cardinal, *The Culture of Collecting*, Harvard University Press, 1994.

BRAESTER Yomi, "The Architecture of Utopia: From Rem Koolhaas' Scale Models to RMB City", in Jeroen de Kloet and Lena Scheen, *Spectacle and the City: Chinese Urbanities in Art and Popular Culture*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2014.

BURNHAM Jack, "Art and Technology: The Panacea That Failed", in Kathleen Woodward, *The Myths of Information*, Coda Press, Madison, Wisconsin, 1980.

CHARLES Sébastien, « L'Individualisme paradoxal », in Gilles Lipovetsky, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Éditions Grasset, 2004.

DEWEY John, "The mania for speed and motion" in Hartmut Rosa, William Scheuerman ed., *High-Speed Society: Social Acceleration, Power, and Modernity*, The Pennsylvania State University, The Pennsylvania State University Press, 2009.

ESCANDE Yolaine, « Nuages, brumes et vapeurs : le souffle cosmique dans la peinture et la philosophie chinoises » in Jackie Pigeaud (dir.), *Nues, nuées, nuages*, XIVe entretiens de la Garenne Lemot, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

FRASER David, « Inventing Oasis: Luxury Housing Advertisements and Reconfiguring Domestic Space in shanghai », in Deborah S. Davis (Dir.), *The Consumer Revolution in Urban China*, Berkeley, University of California Press, 2000.

GAO Shiming, "The Dismantling and Re-Construction of Bentu ('This Land' or 'Native Land'): Contemporary Chinese Art in the Post-colonial Context, in Jörg Huber et Zhao Chuan, *A New Thoughtfulness in Contemporary China Critical Voices in Art and Aesthetic*s, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2011.

GEERTZ Clifford, « Ideology as a Cultural System », *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 2000.

GERTH Karl, "Consumerism in contemporary China" in Tanweer Akram, Salim Rashid (eds), *Faith, Finance and Economy*, London, Palgrave Macmillan, 2020.

LEE Pamela "The prehistory of globalization" in James Elkins (ed.), *Art and Globalization*, Pennsylvania State University, The Pennsylvania State University Press, 2010.

LI Xianting, "Major trends in the development of contemporary Chinese art" in *China's New Art, Post-89*, Hong Kong, Asia Art Archives, 2001.

PASCUITO Elsa, « Le simulacre à l'épreuve de l'hyperréalité », in Yves Citton et Angela Braito (dir.), *Technologies de l'enchantement*, Grenoble, UGA Éditions, 2014.

PUPPIN Giovana, “Advertising and China: How does a love/hate relationship work?, in *The Changing Landscape of China’s Consumerism*, Oxford, Chandos Publishing, 2014.

ROSA Hartmut, “Social acceleration: Ethical and political consequences of a desynchronized high-speed society, in Hartmut Rosa, William Scheuerman (ed.), *High-Speed Society: Social Acceleration, Power, and Modernity*, The Pennsylvania State University, The Pennsylvania State University Press, 2009.

SZAKOLCZAI Arpad, « Conclusion to Part II: Modernity as permanent liminality » in Arpad Szakolczai, *Reflexive Historical Sociology*, Routledge, London, 2000.

TURNER Victor, “Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites of Passages”in Victor Turner, *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Rituals*, Ithaca, Cornell University Press, 1994.

WU Hung, “A case of being contemporary: conditions, spheres, and narratives of contemporary Chinese art” in Okwui Enwezor, Nancy Condee and Terry Smith (ed.), *Antinomies of Art and Culture*, Duke University, Duke University Press, 2008.

XIN Wang, “In pursuit of status: the rising consumerism of China’s middle class”, in Alison Hulme (ed.), *The Changing Landscape of China’s Consumerism*, Oxford, Chandos Publishing, 2014.

Catalogues et livrets d’expositions

Art of Change New Directions from China [cat. exp.], London, Hayward Publishing, 2012.

Cao Fei [cat. exp.], Center for Chinese Contemporary Art, 2013.

Cao Fei Global Virtual Community (China Tracy Pavilion at the 52nd Venice Biennale), *Quanqiu xuni gongtongti (52 jie Weinisi shuang nian zhan Zhongguo guan'Zhongguo cui xi)* 全球虚拟共同体 (52 届威尼斯双年展中国馆'中国翠西) [cat. exp.], Beijing, China Arts and Entertainment Group, 2007.

Cao Fei: Journey [cat. exp.], Frac Ile de-France, Le Plateau & Vitamin Creative Space, 2008.

Cao Fei: PRD Anti-heroes [cat. exp.], Sittard, Museum Het Domein, 2006.

China's New Art, Post-89 [cat. exp.], Hong Kong, Asia Art Archives, 2001.

COLLIE Bryan, JOEL Louise, TAI Mikala (eds), *Yang Yongliang* [cat. exp.], Melbourne, Melbourne International Fine Arts, 2010.

Corporate – Xu Zhen (Produced by MadeIn Company) [cat. exp.], Kunsthaus Graz, 2015.

Daily Prosperity: Installation by Chen Hanfeng Xinxinxiangrong：Chen Hangfeng geren zhuangzhi zuopin zhan 欣欣向荣： 陈航峰个人装置作品展 [cat. exp.], Shanghai, Art Labour Gallery, 2008.

GUO Xiaoyan, "Breaking Forecast: 8 key figures of China's New Generation Artists" in *Breaking Forecast: 8 Key Figures of China's New Generation Artists*, *Zhongjian: Xin shiji zhongguo yishu de ba ge guanjian xingxiang* 中坚：新世纪中国艺术的八个关键形象 [cat. exp.], Shanghai 上海, Shanghai People's Publishing House 上海人民出版社, 2009.

Jiang Pengyi [cat. exp.], Hong Kong, Blindspot Gallery, 2013.

Jiang Pengyi 蒋鹏奕 [cat. exp.], Hong Kong, Blindspot Gallery 刺點畫廊, 2013.

Magiciens de la terre [cat. exp.], Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1989.

My Generation: Young Chinese artists [cat. exp.], Tampa, Tampa Museum of Art, 2014.

Outside Within New Works by Tamen li wai tamen xiaozu xin zuo zhan 里外他们小组新做展 [cat. exp.], Art+ Shanghai Gallery 艺术+上海画廊, 2014.

PIROTTE Philippe (ed.), *Yang Fudong* [cat. exp.], Kunsthalle Zürich, JRP Ringier, 2013.

Power and Beauty Is Devastating – And Hopeful [cat. exp.], Minneapolis Institute of Art, 2018.

Power Station: Part II [cat. exp.], Oslo, Astrup Fearnley Museum of Modern Art, 2007.

RMB City - Cao Fei: SL Avatar: China Tracy, *renmin cheng zhai - Cao Fei: di er rensheng huashen: Zhongguo cui xi* 人民城寨 - 曹斐: 第二人生化身: 中国. 翠西 [cat. exp.], Guangzhou, Vitamine Creative Space, 2008.

RMB City Catalogue [cat. exp.], 2007, accessible en ligne http://rmbcity.com/2007/12/the-second-life-of-cao-fei/, consulté le 27 mai 2022.

Tamen – The Lost Heaven [cat. exp.], Chansha, Hunan Fine Arts Publishing House, 2010.

The Real Thing, Contemporary art from China [cat. exp.], Liverpool, Tate Liverpool, 2007.

Twin Tracks: Yang Fudong Nanyuanbeizhi: Yang Fudong 南轅北轍: 楊福東 [cat. exp.], Shanghai, Shanghai Bookstore Publishing House, 上海書店出版社, 2015.

Xu Zhen: A MadeIn Company Production Xu Zhen meiding gongsi chupin 徐震没定公司出品 [cat. exp.], Beijing 北京, New Star Press 新星出版社, 2014.

Yang Fudong [cat. exp.], Milano, Skira / Torino, Castello Rivoli, 2006.

Yang Fudong: Seven Intellectuals in Bamboo Forest [cat. exp.], Stockholm, Jarla Partilager, 2008.

Yang Yongliang – Paysages [cat. exp.], Paris, Broché, 2012.

Yang Yongliang [cat. exp.], Shanghai, Magda Danysz, 2011.

Young Chinese Artists: The Next Generation [cat. exp.], New York, Prestel Verlag, 2008.

ZHANG Peili (ed.), *The Works of Yang Fudong* [cat. exp.], Shanghai, OCT Contemporary Art Center, 2013.

ZHOU Minhao (ed.), *Yang Yongliang Artificial Wonderlands* [cat. exp.], Beijing, Galerie Paris-Beijing, 2013.

Chapitres de catalogues et de livrets d'expositions

ALDANA REYES Xavier, "Disconnection, apathy and chopped fingers: On Cao Fei's metropolitan zombies", in *Cao Fei* [cat. exp.], Center for Chinese Contemporary Art, 2013.

BECCARIA Marcella, "Yang Fudong, the Foreigner and the Search for Poetic Truth", in *Yang Fudong* [cat. exp.], Milano, Skira / Torino, Castello Rivoli, 2006.

CATCHING Rebecca, "Logomania – Contemporary patterns" *Biaozhi ye fengkuang–dangdai tu'an* 标志也疯狂–当代图案 in *Daily Prosperity: Installation by Chen Hanfeng Xinxinxiangrong：Chen Hangfeng geren zhuangzhi zuopin zhan* 欣欣向荣： 陈航峰个人装置作品展 [cat. exp.], Shanghai, Art Labour Gallery, 2008.

CHINNERY Colin, "Identity and Authenticity – Yang Fudong's Work and Contemporary China", in Philippe Pirotte (ed.), *Yang Fudong* [cat. exp.], Kunsthalle Zürich, JRP Ringier, 2013.

CHOW Rey, "What Does It Mean to Enjoy Life? Yang Fudong's An Estranged Paradise" in Philippe Pirotte (ed.), *Yang Fudong* [cat. exp.], Kunsthalle Zürich, JRP Ringier, 2013.

CIRIC Biljana, "Reality Behind the Door, The Challenge of Art Institutionalization in China" in *Power Station: Part II*, Oslo [cat. exp.], Astrup Fearnley Museum of Modern Art, 2007.

DANYSZ Magda, "Yang Yongliang and the Merzbau aesthetics", in *Yang Yongliang* [cat. exp.], Shanghai, Magda Danysz, 2011.

FEI Dawei, "The problem of Chinese Artists Working Overseas" in *China's New Art, Post-89* [cat. exp.], Hong Kong, Asia Art Archives, 2001.

GLADSTON Paul, “Somewhere (and nowhere) between modernity and tradition” in *Art of Change New Directions from China* [cat. exp.], London, Hayward Publishing, 2012.

GROOM Simon, “The Real Thing” in *The Real Thing, Contemporary art from China* [cat. exp.], Liverpool, Tate Liverpool, 2007.

GU Zheng 顾铮, “The Visualization of Destruction: About Jiang Pengyi's Photography” *Ba huimii shijui hua-guanyu Jiang Pengyi de sheying* 把毁灭视觉化 - 关于蒋鹏奕的摄影, in *Jiang Pengyi* 蒋鹏奕 [cat. exp.], Hong Kong, Blindspot Gallery 刺點畫廊, 2013.

GU Zheng, “Images Derived from ‘Incidental Inspiration’ – Yang Fudong’s Photography and Installation Works” in Zhang Peili (ed.), *The Works of Yang Fudong* [cat. exp.], Shanghai, OCT Contemporary Art Center, 2013.

HILL Katie, “Notes: On Haze and Fog”, in *Cao Fei* [cat. exp.], Center for Chinese Contemporary Art, 2013.

HO Rui An, “The orient that may or may not arrive: Yang Fudong’s The Fifth Night” in Philippe Pirotte (ed.), *Yang Fudong* [cat. exp.], Kunsthalle Zürich, JRP Ringier, 2013.

HOU Hanru, “Cao Fei, a cosplayer who recounts alternative histories”, in *Cao Fei: PRD Anti-heroes* [cat. exp.], Sittard, Museum Het Domein, 2006.

HOU Hanru, “Politics of Intimacy: On Cao Fei’s Work,” in *Cao Fei: Journey* [cat. exp.], Frac Ile de-France, Le Plateau & Vitamin Creative Space, 2008.

KÖPPEL-YANG Martina, “Compelling Images of a Distant Life: Video as Expansion of reality” in Martina Köppel-Yang, Wu Hung, Tina Yapelli (eds), *Zooming into focus Contemporary Chinese Photography and Video from the Haudenschild Collection* [cat. exp.], University Art Gallery - San Diego State University, 2003.

LI Zhenhua, “Image is film: Interview with Yang Fudong, in Yang Fudong”, in Zhang Peili (ed.), *The Works of Yang Fudong* [cat. exp.], Shanghai, OCT Contemporary Art Center, 2013.

MARDSEN Rachel, “Cao Fei: An introduction”, in *Cao Fei* [cat. exp.], Center for Chinese Contemporary Art, 2013.

MARTIN Jean-Hubert, « La planète tout entière enfin… » in *Magiciens de la terre* [cat. exp.], Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1989.

MICKLE Allie, “Yang Yongliang’s commentary on humans and nature” in *Power and Beauty is devastating – and hopeful* [cat. exp.], Minneapolis Institute of Art, 2018.

MÜNTER Ulrike, “We are others”, in *Tamen – The Lost Heaven* [cat. exp.], Chansha, Hunan Fine Arts Publishing House, 2010.

MÜNTER Ulrike, “We are the others”, in *Tamen – The Lost Heaven* [cat. exp.], Chansha, Hunan Fine Arts Publishing House, 2010.

NESBIT Molly, “Wild Shanghai Grass”, in *Yang Fudong: Seven Intellectuals in Bamboo Forest* [cat. exp.], Stockholm, Jarla Partilager, 2008.

NI Weihua 倪衛華, ”Reconstructing Images: Critique on Reality Beyond Historical Dimension—Interpretation of Yang Yongliang’s Photographic Art”, in Bryan Collie, Louise Joel, Mikala Tai (eds), *Yang Yongliang* [cat. exp.], Melbourne, Melbourne International Fine Arts, 2010.

PIROTTE Philippe, “Yang Fudong’s unhomely dwelling through an Estranged Paradise”, in Philippe Pirotte (ed.), *Yang Fudong* [cat. exp.], Kunsthalle Zürich, JRP Ringier, 2013.

POLLACK Barbara, “My Generation, To Be Young, Gifted, and Chinese in a Post-Mao China” in *My Generation: Young Chinese artists* [cat. exp.], Tampa, Tampa Museum of Art, 2014.

PÖLZL Petra, “Xu Zhen doesn’t fly. Nor does he need to!”, in *Corporate – Xu Zhen (Produced by MadeIn Company)* [cat. exp.], Kunsthaus Graz, 2015.

ROSENBERG David, « Le miroir du temps » in *Yang Yongliang – Paysages* [cat. exp.], Paris, Broché, 2012.

SANS Jérôme, “Interview with Cao Fei”, in Breaking Forecast: 8 Key Figures of China's New Generation Artists, *Zhongjian: Xin shiji zhongguo yishu de ba ge guanjian xingxiang* 中坚：新世纪中国艺术的八个关键形象 [cat. exp.], Shanghai 上海, Shanghai People's Publishing House 上海人民出版社, 2009.

STANHOPE Zara “Interview with Yang Fudong” in *Twin Tracks: Yang Fudong*, 南轅北轍: 楊福東 [cat. exp.], Shanghai, Shanghai Bookstore Publishing House, 上海書店出版社, 2015.

STUART Jan, “Yang Yongliang’s visionary Landscapes” in Zhou Minhao (ed.) *Yang Yongliang Artificial Wonderlands* [cat. exp.], Beijing, Galerie Paris-Beijing, 2013.

SURI R.A. “Yang Yongliang: Field of Impermanence” in Bryan Collie, Louise Joel, Mikala Tai (eds), Yang Yongliang, Melbourne, Melbourne International Fine Arts, 2010.

TINARI Philip, “MadeIn, Roar!”, in *Xu Zhen: A MadeIn Company Production Xu Zhen meiding gongsi chupin* 徐震没定公司出品 [cat. exp.], Beijing 北京, New Star Press 新星出版社, 2014.

TINARI Philip, “Moving Forward: Xu Zhen in Conversation”, in *Xu Zhen: A MadeIn Company Production Xu Zhen meiding gongsi chupin* 徐震没定公司出品 [cat. exp.], Beijing 北京, New Star Press 新星出版社, 2014.

WAGNER James Au, “The Second Life of Cao Fei”, in *RMB City Catalogue* [cat. exp.], 2007, accessible en ligne http://rmbcity.com/2007/12/the-second-life-of-cao-fei/, consulté le 27 mai 2022.

WANG Xiaomeng, “The past and present of Tamen”, in *Outside Within New Works by Tamen li wai tamen xiaozu xin zuo zhan* 里外他们小组新做展 [cat. exp.], Art+ Shanghai Gallery 艺术+上海画廊, 2014.

Littérature et poésie

ORWELL George, *1984*, New York, Signet Classics, 1949.

BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Larousse, 2007 (1957).

CALVINO Italo, *Les Villes invisibles*, Paris, Gallimard, 2013 (2002).

KEROUAC Jack, *On the Road*, London, Penguin Books, 2011 (1957).

PESSOA Fernando, *Le Livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1988 (1982).

YU Hua 余华, *Shi ge cihui Zhong de Zhongguo* 十个词汇中的中国 [La Chine en dix mots], Pingzhuang 平装, maitian chuban 麦田出版, 2011.

MA Jian, *China Dream*, Paris, Flammarion, 2019 (2018).

Articles

"A New Model Exemplifies the Art Museum Boom in China: Yang Chao in Conversation with Zheng Shengtian", *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol.13 No.5, 2014.

"A Special Report on China: Growth Prospects – Beware the Middle-income Trap", *The Economist*, 25 June 2011.

"Apple in China: Better days ahead", *The Economist*, 7 December 2013.

"Artist Chen Wei's abstract photographs explore the experience of nightclubbing in China", *Hunger*, 17th March 2017.

"Bullet Time", *The Economist*, 17 May 2007.

"Chen Wei: The Last Man", *Leap*, No. 160, 2016.

"China and the Internet, Zhang on-line", *The Economist*, 12 November 1998.

"China and the Internet: The Great Wall wired'", *The Economist*, 5 February, 1998.

"China in space: How long a reach", *The Economist*, 28 September 2013.

"China Telecom - Dialling the markets - The world's fastest telecoms restructuring", *The Economist*, 17 october 2002.

"China: The everywhere stores", *The Economist*, 28 October 2017.

"China's luxury boom: The Middle Blingdom", *The Economist*, 19 February 2011.

"China's middle class: 225m reasons for China's leaders to worry", *The Economist*, 9 July 2016.

"China's mobile internet: WeChat's world" *The Economist*, 6 August 2016.

"China's Economic Power, Enter the Dragon", *The Economist*, 8 March 2001.

"China's Space Programme: Shooting the Moon", *The Economist*, 27 September 2008.

"Chinese consumers: From noodles to poodles", *The Economist*, 2 July 2016.

"Consumer goods: The mystery of the Chinese consumer", *The Economist*, 9 July 2011.

"Country Cousins, Discrimination Against Rural Migrants Is China's Apartheid", *The Economist*, 6 April 2000.

"E-business in China, From Scratch", *The Economist,* 31 August 31 2000.

"Fast food in China: Here comes a whopper", *The Economist*, 25 October 2008.

"Fast food in China: Here comes a whopper", *The Economist*, 25 October 2008.

"How to make China even richer. Let the peasants own their land", *The Economist,* 25 March 2003.

"Hu's in Charge", *The Economist*, 18 August 2005.

"Innovation in China: Patents, Yes; Ideas, Maybe", *The Economist*, 16 October 2010.

"Mobile phones in China: A billion voices calling?", *The Economist*, 30 August 2001.

"Special report: China and the internet - China's internet: A giant cage" *The Economist*, 6 April 2013.

"Spreading their wings", *The Economist*, 4 September 2003.

"Television: China's got viewers", *The Economist*, 20 November 2010.

"Urbanisation: The great sprawl of China" *The Economist*, 24 January 2015.

"Virtual pleasures: Cyber-hedonism", *The Economist*, 7 February 2009.

"Xi Jinping: The man who must change China ", *The Economist*, 27 October 2012.

"Xu Zhen's impossible is nothing, a discussion", *Yishu Journal of Contemporary Art*, Vo.8 No.3, 2009.

BERG Daria & STRAFELLA Giorgio, "'Twitter Bodhisattva': Ai Weiwei's Media Politics", *Asian Studies Review*, 39:1, 2015.

BERGHUIS Thomas, "Re-imagining the city: Shanghai Dream-Theater and the New Shanghai Surreal", *TAASA Review*, vol. 16 no.3, 2007.

BERRY Chris, "Images of urban China in Cao Fei's 'magical metropolises'", *China Information*, Vol.29(2), 2015.

BROUDEHOUX Anne-Marie, "Images of Power: Architectures of the Integrated Spectacle at the Beijing Olympics", *Journal of Architectural Education*, Vol. 63, No. 2, Changing Asia (March 2010), pp.52-62.

CARRAI Maria Adele, "Chinese Political Nostalgia and Xi Jinping's Dream of Great Rejuvenation", *International Journal of Asian Studies*, 2020.

CATCHING Rebecca, “The annals of Chen Hangfeng: Exploring history, economic change, and cultural confluence through the language of video” *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, vol 18, no 1, 2019.

CHUN Julie, “Mise-en-scène: Cinematheque Chen Wei and Cheng Ran”, *Yishu Journal of Chinese Contemporary Art*, Vol. 14 No. 5, 2015.

CONNERY Cristopher, “Better City, Better Life”, *boundary 2*, 38:2, 2011.

CYR Marie Genevieve, “China: Hyper-Consumerism, Abstract Identity”, *Cuaderno de Economia*, No.78, 2018.

DE NIGRIS Ornella, “The Infrastructural Shift in Contemporary Chinese Art: Biennials and Contemporary Art Museums”, *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 15 No.1, 2016.

DIRLIK Arif, “The idea of a ‘Chinese model’: A critical discussion”, *China Information*, 26 (3), 2012.

FERDINAND Peter, “Westward ho—the China dream and ‘one belt, one road’: Chinese foreign policy under Xi Jinping”, *International Affairs*, 92: 4, 2016.

GASKIN Sam, “A conversation with Yang Fudong”, *Ocula*, 2 October 2015.

GLADSTON Paul, “Deconstructing Gao Minglu: critical reflections on contemporaneity and associated exceptionalist readings of contemporary Chinese art”, *Journal of Art Historiography*, Number 10, June 2014.

HOU Hanru, “Everyday Miracles”, *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, 6:2, 2009, June, pp.8-13.

HOU Hanrou, “In Defense of Difference: Notes on Magiciens de la terre, Twenty-five Years Later”, *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, May-June 2014.

HUBBERT Jennifer, “Better City, Better Life? Urban Modernity at the Shanghai Expo”, *The Asia-Pacific Journal*, Volume 17, Issue 4, Number 3, 2019.

HYUN Bang Shin, “Urbanization in China”, *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, 2nd edition, Volume 24, 2015, pp.973-980.

KAM Wing Chan & LI Zhang, “The Hukou system and rural-Urban Migration in China: Processes and Changes”, *China Quaterly*, n°160, 12/1999, pp.818-855.

KÖPPEL-YANG Martina, “The ping-pong policy of contemporary Chinese art”, *Yishu Journal of Contemporary Chinese art*, June 2004.

KÓVSKAYA Maya, “Heros of the mundane: the syncretic imagination of Cao Fei”, *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, December 2006.

LIAUW Laurence, “Leaping Forward, Getting Rich Gloriously, and Letting a Hundred Cities Bloom” “New Urban China”, *Architectural Design*, vol. 78, No. 5, September/October 2008.

LINCOT Emmanuel, « Libertaire ou anarchiste ? Le cas Ai Wei Wei », *Monde chinois*, 2012/1 (N° 29), p. 6-13.

MAERKLE Andrew, “Yang Fudong on the beauty of living”, *Japan Times*, 2010.

MARCIREAU Aurélie « Entretien avec Ma Jian », *Le Nouveau magazine littéraire*, juin 2019, no. 13.

MARINELLI Maurizio, “Urban revolution and Chinese contemporary art: A total revolution of the senses”, *China Information*, 1-22, 2015.

MCNAMARA T.J., “Snow falls on time and place”, *NZ Herald*, 17 October 2015.

MIAN Mian, “The Nostalgic Revolution of Chen Wei”, *Kaleidoscope Asia*, Issue 3, Spring & Summer, 2016, pp.82-89.

MING WAI JIM Alice, “The different world of Cao Fei”, *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, May-June 2012.

MOTHE Peter, “DOXA Gets Overrun by Zombies in Haze and Fog”, *Straight*, May 1st, 2015.

MOVIUS Lisa, “Shanghai's East Bund on the rise as museums building boom continues”, *The Art Newspaper*, 20 February 2018.

NERI Corrado, “China has a natural environment, too! Consumerist and ideological eco-imaginaries in the cinema of Feng Xiaogang”, *Interactions, Association for Computing Machinery*, 2013, pp.91-107.

OBRIST Hans-Ulrich, “Xu Zhen”, *ArtForum*, January 2007.

PIROTTE Philippe, “Indecent proposal”, *Parkett*, No. 96, 2015.

PITTWOOD Linda Jean, “Flipping through a magazine: The consumed and consuming ‘woman’ in Contemporary Chinese art”, *Journal of Contemporary Chinese Art*, Vol. 6 No. 1, 2019, pp.113-129.

PUPPIN Giovanna, “Natura sublime, natura tossica: un caso studio sulla campagna di pubblicità sociale per la tutela ambientale Shanshui pian 山水篇”, *Sinosfere*, 2019.

QUADRIO Davide, COWAN Noah, “Yang Fudong”, Kaleidoscope, no. 19, octobre 2013.

SAYEJ Nadja, “Chen Wei’s Images Reveal the Mysteries of Chinese Club Culture”, *Vice*, March 28, 2017.

SCHULTZ Charles, “Cao Fei with Charles Schultz”, *The Brooklyn Rail*, 3 October 2014.

SEUX Christine, « Ecran(s) », *Le Télémaque. Philosophie, Education, Société*, n°45, Presses universitaires de Caen, 2014.

SO Alvin, “The Chinese model of development: Characteristics, interpretations, implications”, *Perspectives on Global Development and Technology*, 2014.

STORM Jordan, “Your utopia is ours”, *Fillip*, 2006.

STRECKER Alexander, “Artificial Wonderland Interview”, *Lens Culture*, 1st January, 2016.

SULLIVAN Michael, “Notes on early Chinese screen painting” Artibus Asiae, Vol. 27, No. 3, 1965, pp.239-264.

SZAKOLCZAI Arpad, “Living Permanent Liminality: The recent transition experience in Ireland”, Irish Journal of *Sociology,* 22, 2014.

THOMAS Taliesin, “The ‘post-human’ Internet dimension: Ai Weiwei and Cao Fei online”, *Journal of Contemporary Chinese Art*, 1: 2+3, 2014, pp.177-199.

VOIROL Olivier, « Idéologie : concept culturaliste et concept critique », *Actuel Marx*, vol. 43, no. 1, 2008, pp.62-78.

WADE Gavin, “The making of a modernity—Cao Fei interviewed by Gavin Wade”, *Kaleidoscope*, Issue 19, 2013.

WANG Jie, “The ghost at the gymnasium”, *Shanghai Daily*, 22 February 2008.

WANG Meiqin, “Officializing the Unofficial: Presenting New Chinese Art to the World”, *Modern Chinese Literature and Culture*, vol. 21, no. 1 (Spring 2009), pp. 102-140.

WEINSTOCK Michael, “System City – Infrastructure and the space of flow”, Architectural Design, no. 224, juillet 2013.

WIEHAGER Renate, “Utopia mon amour Cao Fei. La Town”, 2014.

WOLF Laurent, « Exposition », *La Société d’Édition de Revues*, 2013/4, pp.532-536.

YANG Yongliang “The Peach Blossom Colony - Artist Statement”, 6 june 2011.

ZHANG Yaxuan, “An Interview with Yang Fudong: The uncertain feeling, An Estranged Paradise”, *Yishu Journal of Contemporary Chinese Art*, September 2004.

ZHOU Rong, “Leaving Utopia China”, “New Urban China”, *Architectural Design*, vol. 78, No. 5, September/October 2008.

Articles en ligne

"A selection of images showing how pollution is affecting China's landscape as it accelerates its agricultural and industrial production", *The Guardian*, mis en ligne le 18 juillet 2007, https://www.theguardian.com/news/gallery/2007/jul/18/china.pollution, consulté le 27 mai 2022.

"China's memory manipulators", *The Guardian*, mis en ligne le 8 juin 2016, https://www.theguardian.com/world/2016/jun/08/chinas-memory-manipulators, consulté le 16 octobre 2021.

"Inclusion of Xi's Thought Highlight of Amendment to CPC Constitution", *Xinhua*, 29 octobre 2017, http://news.xinhuanet.com/english/2017-10/29/c_136713559.htm, consulté le 3 janvier 2018.

"*Yangfudong: Shenhua, nuxing yu yi hui dianying——cong "yugongyishan" kaishi de daoxu* 杨福东：神话、女性与意会电影——从《愚公移山》开始的倒叙 [Yang Fudong: Mythes, femmes et films intuitifs - Flashbacks de "Yu Gong déplace les montagnes"] " Leap, mis en ligne le 1er mars 2017, http://www.leapleapleap.com/2017/03/杨福东：神话、女性与意会电影-从《愚公移山/?lang=zh-hans, consulté le 10 juillet 2022.

ABBRUGIATI Perle, « Visions de l'Ailleurs dans Les villes invisibles d'Italo Calvino », *Cahier d'études romanes*, 23, 2011, https://journals.openedition.org/etudesromanes/661, consulté le 25 mai 2022.

AN Baijie, « Xi Jinping Thought Approved for Party Constitution », *Xinhua*, 24 octobre 2017, http://www.chinadaily.com.cn/china/19thcpcnationalcongress/2017-10/24/content_33644524.htm, consulté le 8 janvier 2018.

ANDREASON Karin, "Chen Wei's best photograph: a Chinese nightclub fantasy", *The Guardian*, mis en ligne le 30 avril 2014, https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/apr/30/chen-wei-best-photograph-china-nightclub?CMP=gu_com, consulté le 23 mai 2022.

BAUDRILLARD Jean, « Le complot de l'art », *Libération*, 20 mai 1996, https://www.liberation.fr/tribune/1996/05/20/le-complot-de-l-art_170156/, consulté le 25 juin 2022.

BENHAMOU-HUET Judith, "Yang Fudong: the Chinese masterpiece of the 2000s at Fondation Louis Vuitton", https://judithbenhamouhuet.com/yang-fudong-the-chinese-masterpiece-of-the-2000s-at-fondation-louis-vuitton/, consulté le 16 mai 2022.

CADELL Kate, "At Alibaba's futuristic hotel, robots deliver towels and mix cocktails", *Reuters*, 22 janvier 2019, https://www.reuters.com/article/us-alibaba-hotels-robots-idUSKCN1PG21W, consulté le 29 octobre 2021.

CARUSO Andrew, "Inside the Design Mind: Yang Yongliang", *Metropolis*, mis en ligne le 11 février 2013, https://metropolismag.com/projects/inside-the-design-mind-yang-yongliang/, consulté le 23 mai 2022.

CHARLES Sébastien, « De la postmodernité à l'hypermodernité », *Argument*, vol. 8 no. 1, automne 2005 – Hiver 2006, http://www.revueargument.ca/article/2005-10-01/332-de-la-postmodernite-a-lhypermodernite.html , consulté le 3 octobre 2021.

CHEN Wei, "Noon Club", *Flash Art*, mis en ligne le 16 janvier 2017, https://flash---art.com/article/noon-club/, consulté le 23 mai 2022.

DEBORD Guy, "Théorie de la dérive", https://www.larevuedesressources.org/theorie-de-la-derive,038.html, consulté le 1er novembre 2021.

DERRIDA Jacques, « Trace et archive, image et art », Collège iconique, *INA*, 25 juin 2022, https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2018/02/trace-et-archive-image-et-art.pdf, consulté le 23 mai 2022.

FAN Feifei, "JD.com opens first unmanned sorting center", *China Daily*, 3 août 2017, https://www.chinadaily.com.cn/business/tech/2017-08/03/content_30338693.htm, consulté le 29 octobre 2021.

FARAGO Jason, "A (Grudging) Defense of the $120,000 Banana", *New York Times*, mis en ligne le 8 décembre 2019, https://www.nytimes.com/2019/12/08/arts/design/a-critics-defense-of-cattelan-banana-.html, consulté le 27 mai 2022.

FARAGO Jason, “An Artist Warns of a Robot-Ruled Future. Or Is It Our Present? Let’s Discuss.”, *New York Times*, 23 août 2018, https://www.nytimes.com/2018/08/23/arts/design/cao-fei-china-guggenheim-discussion.html, consulté le 29 octobre 2021.

FULLERTON Jamie and JIN Paula, “Yang Fudong's best photograph: seven intellectuals in a boat suspended in the air”, *The Guardian*, mis en ligne le 11 avril 2018, https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/apr/11/yang-fudong-best-photograph-seven-intellectuals-in-a-boat-suspended-in-the-air-china-interview, consulté le 23 mai 2022.

GOLDSMITH Belinda, “Ethnic children faked at Games opening”, *Reuters*, mis en ligne le 18 août 2008, https://www.reuters.com/article/us-olympics-fake-idUSSP2154320080815, consulté le 25 mai 2022.

JINDRICH Chalupecký, “Les ready-made de Duchamp et la théorie du symbole”, *Artibus et Historiae*, vol. 7, no. 13, 1986, https://doi.org/10.2307/1483253, consulté le 24 octobre 2021.

JING Shuiyu, “Rapid growth on Burger King's mainland menu”, *China Daily*, 2 janvier 2019, https://www.chinadaily.com.cn/a/201901/02/WS5c2c0b4aa310d91214051f86.html, consulté le 10 octobre 2021.

JOHNSON Ian, “China’s memory manipulators”, *The Guardian*, 8 juin 2016, https://www.theguardian.com/world/2016/jun/08/chinas-memory-manipulators, consulté le 16 octobre 2021.

KENT Jo Lin, “Faking Their Way to a Perfect Olympics”, *ABC News*, mis en ligne le 12 août 2008, https://abcnews.go.com/International/China/story?id=5565191&page=1, consulté le 25 mai 2022.

KUO Lily, “Inside Chengdu: can China's megacity version of the garden city work?”, *The Guardian*, 4 février 2019, https://www.theguardian.com/cities/2019/feb/04/if-we-have-to-leave-we-leave-the-downside-of-life-in-chinas-park-city, consulté le 10 mai 2022.

LEE Changnam, « La constellation comme association : l'affect, le corps et la communauté dans les textes des années 1920-1930 de Walter Benjamin »,

Sociétés, vol. 120, no. 2, 2013, https://www.cairn.info/revue-societes-2013-2-page-137.htm#re18no18, consulté le 11 mai 2021.

LEE Joyce, "Expressing the Chinese Dream – Imagery and ideograms in the "Chinese Dream" campaign posters send a message to an increasingly pluralized society", *The Diplomat*, 28 mars 2014, https://thediplomat.com/2014/03/expressing-the-chinese-dream/, consulté le 16 octobre 2021.

LESAGE-MÜNCH Anne-Sophie, « La Banane de Maurizio Cattelan : an other f**** ready-made ? », *Connaissance des arts*, mis en ligne le 13 décembre 2019, https://www.connaissancedesarts.com/non-classe/la-banane-de-maurizio-cattelan%E2%80%89-f-ready-made%E2%80%89-11130018, consulté le 27 mai 2022.

LI Jiabao, "Senior official calls for policy to increase domestic demand", *China Daily*, 8 mars 2012, https://www.chinadaily.com.cn/business/2012-03/08/content_15958132.htm, consulté le 10 août 2021.

LI Zhenhua, "Yang Fudong", *Bomb Magazine*, mis en ligne le 1er janvier 2012, https://bombmagazine.org/articles/yang-fudong/, consulté le 24 mai 2022.

LIM Louisa et BERGIN Julia, "Inside China's audacious global propaganda campaign", *The Guardian*, mis en ligne le 7 décembre 2018, https://www.theguardian.com/news/2018/dec/07/china-plan-for-global-media-dominance-propaganda-xi-jinping, consulté le 9 août 2021.

LYNAS Mark, "China in our hands, *The Guardian*, mis en ligne le 27 juin 2007, "https://www.theguardian.com/commentisfree/2007/jun/20/chinainourhands, consulté le 27 mai 2022.

LYONS Linda and LIU Diana, "Worry and stress rise in China", *Gallup*, mis en ligne le 8 février 2016, https://news.gallup.com/poll/189077/worry-stress-rise-china.aspx, consulté le 26 octobre 2021.

MALIK Courtney, "Yang Fudong", *ArtForum*, https://www.artforum.com/picks/university-of-california-berkeley-art-museum-and-pacific-film-archive-bam-pfa-43491, consulté le 24 mai 2022.

MILLWARD Steven, "Chinese ecommerce giant shows off its first ever 'robot warehouse'", *TechInAsia*, 6 septembre 2017,

https://www.techinasia.com/china-fully-automated-sorting-center-jd-ecommerce, consulté le 29 octobre 2021.

OBRIST Hans-Ulrich, “What’s Next? Hans Ulrich Obrist Interviews Cao Fei”, 2007, http://www.caofei.com/texts.aspx?id=19&year=2007&aitid=1, consulté le 23 mai 2022.

OSGOOD Miles, “What Everyone Got Wrong About the Last Beijing Olympics’ Opening Ceremony”, *Slate*, mis en ligne le 3 février 2022, https://slate.com/culture/2022/02/2008-beijing-olympics-opening-ceremony-zhang-yimou-meaning.html, consulté le 25 mai 2022.

PAGÈS Claire, « Les postmodernismes philosophiques en question », *Tumultes,* vol. 34, no. 1, 2010, pp. 115-134, https://www.cairn.info/revue-tumultes-2010-1-page-115.htm, consulté le 24 juillet 2020.

PALUMBO Jacqui, “New 'future city' to rise in southwest China”, *CNN*, 10 février 2021, https://edition.cnn.com/style/article/chengdu-future-city-design-competition-masterplan/index.html, consulté le 10 mai 2022.

PERLEZ Jane, MOZUR Paul, ANSFIELD Jonathan, “China’s Technology Ambitions Could Upset the Global Trade Order”, *The New York Times*, 7 November 2017, https://www.nytimes.com/2017/11/07/business/made-in-china-technology-trade.html, consulté le 1er août 2021.

PHILIPS Tom, “A human rights activist, a secret prison and a tale from Xi Jinping's new China” *The Guardian*, 3 january 2017, https://www.theguardian.com/world/2017/jan/03/human-rights-activist-peter-dahlin-secret-black-prison-xi-jinpings-new-china, consulté le 10 mai 2022.

PISANI Joseph, “McDonald's plans to nearly double restaurants in China”, *USA Today*, https://eu.usatoday.com/story/money/2017/08/08/mcdonalds-plans-nearly-double-restaurants-china/548184001/, consulté le 10 octobre 2021.

POIRSON-ATLAN Aurélie, « Yang Fudong réalise un court métrage pour Prada », *Apar.TV*, mis en ligne le 29 janvier 2010, https://www.apar.tv/publicite/yang-fudong-realise-un-court-metrage-pour-prada/, consulté le 24 mai 2022.

RICKMANS Pierre, « Les propos sur la peinture de Shitao – Traduction et commentaire », in *Arts asiatiques*, tome 14, 1966. pp. 79-150,

www.persee.fr/doc/arasi_0004-3958_1966_num_14_1_959, consulté le 6 novembre 2021.

ROXBURGH Helen, “China's radical plan to limit the populations of Beijing and Shanghai”, *The Guardian*, 19 mars 2018, https://www.theguardian.com/cities/2018/mar/19/plan-big-city-disease-populations-fall-beijing-shanghai, consulté le 10 août 2021.

SEED John, “The Possibilities and Problems of Fabricated Sculpture”, mis en ligne le 30 janvier 2016, http://www.johnseed.com/2016/04/the-possibilities-and-problems-of.html, consulté le 24 mai 2022.

SHAMBAUGH David, “China's Propaganda System: Institutions, Processes and Efficacy.” *The China Journal*, no. 57, 2007, pp. 25–58, www.jstor.org/stable/20066240, consulté le 9 août 2021.

SMITH Karen, “The trance team”, Site internet de Chen Hangfeng, 27 février 2014, http://www.chenhangfeng.org/en/articles/6.html, consulté le 25 octobre 2021.

SU Jiede, “In Datong, a Crumbling Legacy of China’s Most Extreme Urban Makeover”, *Sixth Tone*, mis en ligne le 10 octobre 2020, https://www.sixthtone.com/news/1006277/in-datong%2C-a-crumbling-legacy-of-chinas-most-extreme-urban-makeover, consulté le 3 octobre 2021.

TANNER Marcia, “‘Yang Fudong: Estranged Paradise’ at BAM/PFA”, *Berkeleyside*, mis en ligne le 15 octobre 2013, https://www.berkeleyside.org/2013/10/15/review-yang-fudong-estranged-paradise-at-bampfa, consulté le 24 mai 2022.

VALANCE Hélène, « Interview de Didier Ottinger, commissaire de l’exposition *Edward Hopper* au Grand Palais (10 octobre 2012 - 3 février 2013) », *Transatlantica* [Online], no.2, 2012, mis en ligne le 25 mai 2013, http://journals.openedition.org/transatlantica/5913Didier, consulté le 6 novembre 2021.

VIDAL John, “Dust, waste and dirty water: the deadly price of China's miracle”, *The Guardian*, mis en ligne le 18 juillet 2007, https://www.theguardian.com/world/2007/jul/18/china.environment, consulté le 27 mai 2022.

WANG Serenitie, “China's tech workers burn out mentally and physically in the '996' rat race”, *CNN*, 28 mai 2019, https://edition.cnn.com/2019/05/27/health/china-996-tech-workers-intl/index.html, consulté le 26 octobre 2021.

WANG Yuchuan, “JD Launches Unmanned Delivery Vehicles in Tianjin in Smart City Push”, *JD Corporate blog*, 18 janvier 2018, https://jdcorporateblog.com/jd-launches-unmanned-delivery-vehicles-tianjin-smart-city-push/, consulté le 29 octobre 2021.

WANG Zhenghua, “Expand domestic market demand”, *China Daily*, 5 mai 2012, http://www.chinadaily.com.cn/bizchina/2012-05/23/content_15958238.htm, consulté le 10 août 2021.

WHITTAKER Iona, “Artist Profile: Miao Ying”, *Rhizome*, mis en ligne le 8 juillet 2015, https://rhizome.org/editorial/2015/jul/08/artist-profile-miao-ying/, consulté le 10 juillet 2022.

WU Peiyue, “The Artist Snapping China’s Alienated Young Clubbers”, *Sixth Tone*, mis en ligne le 24 octobre 2019, https://www.sixthtone.com/news/1004727/the-artist-snapping-chinas-alienated-young-clubbers, consulté le 23 mai 2022.

XING Tai, « Pékin fait fermer les échoppes de bric et de broc », *Courrier International*, mis en ligne le 5 décembre 2017, https://www.courrierinternational.com/article/chine-pekin-fait-fermer-les-echoppes-de-bric-et-de-broc, consulté le 10 août 2021.

YANG Xifan, “A ghost town in the heart of China”, *Der Spigel*, 12 octobre 2011, https://www.spiegel.de/international/world/management-disaster-a-german-ghost-town-in-the-heart-of-china-a-791392.html, consulté le 8 octobre 2021.

Blogs

Nao, “The poetry and brief life of a Foxconn worker: Xu Lizhi (1990-2014)”, mis en ligne le 29 octobre 2014, https://libcom.org/blog/xulizhi-foxconn-suicide-poetry, consulté le 30 octobre 2021.

Sites internet

5nd.com, “Yang Peiye 杨沛宜”, http://www.5nd.com/profile/14142.htm, consulté le 25 mai 2022.

Amazon.com, https://www.amazon.com/Amazon-Prime-Air/b?ie=UTF8&node=8037720011, consulté le 29 octobre 2021.

Baike.baidu.com, “*70 Hou yishu—shichang gaibian Zhongguo hou de yidai* 70 后艺术—市场改变中国后的一代”[Art post-70 – La generation après que le marché ait change la Chine], mis en ligne le 12 août 2005, https://baike.baidu.com/item/70后艺术—市场改变中国后的一代/14487927, consulté le 10 mai 2022.

Baike.baidu.com, “*Xin shiji huangqiu zhongxin* 新世纪环球中心” [Centre mondial du nouveau siècle], https://baike.baidu.com/item/%E6%96%B0%E4%B8%96%E7%BA%AA%E7%8E%AF%E7%90%83%E4%B8%AD%E5%BF%83/6205215?fr=aladdin, consulté le 10 août 2021.

Barbaralondon.net, “Interview with Cao Fei”, https://www.barbaralondon.net/cao-fei/, consulté le 23 mai 2022.

Benhouge.com, http://www.benhouge.com/writings/?p=215, consulté le 25 octobre 2021.

Caofei.com, “i. Mirror, 2007”, http://www.caofei.com/works.aspx?id=9&year=2007&wtid=3, consulté le 27 mai 2022.

Cepf.org.cn, “*Zhonghua huanjing baohu jijin hui jianjie* 中华环境保护基金会简介 [À propos de la Fondation chinoise pour la protection de l'environnement]”, mis en ligne le 22 février 2019, http://www.cepf.org.cn/Introduction_1/introduce/200907/t20090724_156714.htm, consulté le 27 mai 2022.

Chenhangfeng.com, “Bubble City, Bubble Life 泡沫城市，泡沫人生, 2010”, http://www.chenhangfeng.org/cn/worksInfo/18.html, consulté le 25 mai 2022.

Chenhangfeng.org, “*Just Poo It* 放胆拉, 2007”, http://www.chenhangfeng.org/cn/worksInfo/37.html, consulté le 12 mai 2022.

Chenhangfeng.org, “Logomania series 疯狂标志系列, 2006”, http://www.chenhangfeng.org/en/worksInfo/26.html, consulté le 12 mai 2022.

Chenhangfeng.org, “Wind from the West 风渐左西”, http://www.chenhangfeng.org/cn/worksInfo/17.html, consulté le 12 mai 2022.

Chinamediaproject.org, “Li Datong’s Open Letter”, mis en ligne le 28 février 2018, https://chinamediaproject.org/2018/02/28/li-datongs-open-letter/, consulté le 10 mai 2022.

CNRTL.com, « Écran », https://www.cnrtl.fr/etymologie/%C3%A9cran, consulté le 16 mai 2022.

CSIS.org, “Made in China 2025”, mis en ligne le 1er juin 2015, https://www.csis.org/analysis/made-china-2025, consulté le 16 mai 2020.

Ent.sina.com, “*Lin Miaoke Yang Peiye: Aoyun AB jiao de rensheng AB ju* 林妙可杨沛宜：奥运 AB 角的人生 AB 剧” , mis en ligne le 28 mars 2010, http://ent.sina.com.cn/s/m/2010-03-28/09512911365.shtml, consulté le 25 mai 2022.

Larousse.fr, « Hyper- », https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/hyper-/40980, consulté le 3 octobre 2021.

Mc Kinsey & Company, “China Consumer Report 2021”, mckinsey.com, mis en ligne le 18 décembre 2019, https://www.mckinsey.com/featured-insights/china/china-consumer-report-2020-the-many-faces-of-the-chinese-consumer, consulté le 10 octobre 2021.

Metmuseum.com, “Phantom Landscape III, 2007”, https://www.metmuseum.org/art/collection/search/77040#:~:text=Phantom%

20Landscapes%20III%202007&text=Yang%20Yongliang%20created%20the%20exquisite,ink%20washes%20evoke%20visual%20poetry, consulté le 17 mai 2022.

News.sina.com, "*Qingzhu woguo shouci zai ren hangtian feixing yuanman chenggong* 庆祝我国首次载人航天飞行圆满成功" [Célébrons le succès complet du premier vol spatial habité chinois], mis en ligne le 8 novembre 2003, http://news.sina.com.cn/c/2003-11-08/10051080035s.shtml, consulté le 16 mai 2020.

Npc.gov.cn, "Report on the Outline of the Tenth Five-Year Plan for National Economic and Social Development", mis en ligne le 3 mars 2021, http://www.npc.gov.cn/zgrdw/englishnpc/Special_11_5/2010-03/03/content_1690620.htm, consulté le 10 août 2021.

Oma.com, "Chengdu Future Science and Technology City Launch Area Masterplan and Architecture Design", https://www.oma.com/projects/chengdu-future-science-and-technology-city-launch-area-masterplan-and-architecture-design, consulté le 10 mai 2022.

OpenNet Initiative, "Internet Filtering in China in 2004-2005: A Country Study," avril 2005, https://opennet.net/blog/2005/06/internet-filtering-china-2004-2005, consulté le 22 mai 2022.

Shanghartgaallery.com, "Xu Zhen, Calm 平静", https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/work.htm?workId=10663, consulté le 12 mai 2022.

Shanghartgaallery.com, "Xu Zhen, *My Heart Was Touched Last Year* 去年曾经让我心动", https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/work.htm?workId=7830, consulté le 12 mai 2022.

Shanghartgaallery.com, "Xu Zhen, *Never Falls*, 2006", https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/work.htm?workId=9491, consulté le 29 octobre 2021.

Shanghartgallery.com, “ Himalaya (8848-1.86) 喜马拉雅山珠穆朗玛峰（8848-1.86）, 2006”, https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/texts/id/362, consulté le 27 mai 2022.

Shanghartgallery.com, “*8848-1.86* list of all elements《8848-1.86》相关物件清单”, https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/texts/id/491, consulté le 25 mai 2022.

Shanghartgallery.com, “Text of Video: 8848-1.86 《8848-1.86》录像文字, 2006”, https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/texts/id/3959, consulté le 25 mai 2022.

Shanghartgallery.com, “The Colored Sky: New Women II 天色· 新女性 II, 2014”, https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/work.htm?workId=20877, consulté le 16 mai 2022.

Shanghartgallery.com, “The Fifth Night (Rehearsal)”, 2013, https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/texts/id/4444, consulté le 24 mai 2022.

Shanghartgallery.com, “Wishing Well 许愿池, 2017”, https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/work.htm?workId=26164, consulté le 25 mai 2022.

Shanghartgallery.com, “国家测绘局公布珠峰新高程为 8844.43 米”, https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/texts/id/357, consulté le 25 mai 2022.

Shanghartgallery.com, “陌生天堂, 1997-2002”, https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/work.htm?workId=3259, consulté le 12 mai 2022.

Shanghartgallery.com, « Brochure de l’exposition de Chen Wei à ShanghArt Beijing, 2017 » , https://www.shanghartgallery.com/galleryarchive/handout.htm?id=8307, Téléchargée le 25 mai 2022.

Singledayfrance.com, https://singledayfrance.com/#presentation, consulté le 10 octobre 2021.

Starbucks.com.cn, https://www.starbucks.com.cn/en/about/, consulté le 10 octobre 2021.

Weibo.com, https://weibo.com/xiaopapi?is_all=1, consulté le 22 mai 2021.

Worldbank.org, https://www.worldbank.org/en/country/china/publication/urban-china-toward-efficient-inclusive-sustainable-urbanization, consulté le 16 mai 2020.

Xinhuanet.com, "*Guowuyuan yinfa "Zhongguo zhizao 2025"* 国务院印发《中国制造2025》"[Le Conseil des Affaires d'État a publié « Made in China 2025 »], mis en ligne le 19 mai 2015, http://www.xinhuanet.com/politics/2015-05/19/c_1115331338.htm, consulté le 1er août 2021.

Thèses

BOUTONNET Thomas, *Vers une « société harmonieuse » de consommation ? Discours et spectacle de l'harmonie sociale dans la construction d'une chine « civilisée » (1978-2008)*, Thèse de doctorat, Université Lyon 3, 2009.

ELCHIGER Julia, *Un éloge du flou par et dans la photographie*, Thèse de doctorat, Université de Strasbourg, 2010.

LAZARUS Annie, *La Critique d'art contemporaine chinoise. Modèles théoriques et visions de l'histoire : les outils conceptuels des critiques d'art chinois*, Thèse de doctorat, Aix-Marseille Université, 2015.

MARTINAUD Aurélie, *Peinture et présence. Expérience du contemporain et méta-tradition dans l'œuvre de He Jiaying*, Thèse de doctorat, Aix-Marseille Université, 2016.

Documentaire

Hikari productions, « Si j'étais pékinois », ARTE France, 2019, visionné le 12 juin 2020.

Vidéos

"Alibaba IPO: Jack Ma's Original Sales Pitch in 1999", mise en ligne par Bloomberg Quicktake, 8 septembre 2014, Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=Up9-C4_8dVo&t=54s, visionnée le 29 octobre 2021.

"Cao Fei, *Whose Utopia*, 2006" https://www.youtube.com/watch?v=OB0qJC2sp_0&t=165s, visionnée le 26 octobre 2021.

Chenhangfeng.com, *"*Chen Hangfeng, *Kaleidoscope Wallpaper"*, http://www.chenhangfeng.org/cn/worksInfo/22.html, visionnée le 25 octobre 2021.

Vimeo.com, "Cao Fei, interviewed by Xiaoyu Weng", *Kadist*, mise en ligne le 29 juillet 2014, https://vimeo.com/102047213, vionnée le 28 mai 2022.

Youtube.com, "Cao Fei Interview: Constructing 'Whose Utopia'", M+ Museum, 2018, https://www.youtube.com/watch?v=tSvNpFE8uPs, visionnée le 26 octobre 2021.

Youtube.com, "Xu Zhen – 'Artists Change the Way People Think'" , Tate, https://www.youtube.com/watch?v=MOwj8S0K2I8&ab_channel=Tate, visionnée le 27 mai 2022.

Table des matières

REMERCIEMENTS 7

SOMMAIRE 9

REMARQUES PRELIMINAIRES 11

INTRODUCTION 12
La farce de l'Everest de Xu Zhen et la banane de Maurizio Cattelan 13
Le prisme de l'art contemporain 14
Contexte de la recherche 16
Les *Xin Xin Renlei* 新新人类 (XXRL) 18
Corpus, méthode et problématique 21
Déroulé du plan 25

CHAPITRE 1 — LA TOILE
L'INVENTION CHINOISE ET LE DEVELOPPEMENT D'UN ART CONTEMPORAIN EN CHINE 27

I. L'invention chinoise : quarante ans de bouleversements (1978-2018) 31
1. 1978-1989 : mise en place de la logique de réforme 32
2. 1989-2000 : vers une économie socialiste de marché 36
3. 2001-2018 : de la renaissance au « Rêve chinois » 41
   a. Sur la première marche du podium : de « Made in China » à « Made in China 2025 » 42
   b. L'idéologie au secours des contradictions du développement 46

II. Qu'est-ce que l'art contemporain ? Qu'est-ce que l'art contemporain en Chine ? 54
1. Qu'est-ce que l'art contemporain ? 55
   a. La rupture moderne 57
   b. Le paradigme de l'art contemporain 63
2. La naissance de l'art contemporain en Chine 67
   a. Apparition d'une scène artistique contemporaine en Chine 68
   b. L'art contemporain en Chine est-il contemporain ? 71
   c. L'art contemporain en Chine est-il chinois ? 74
3. Les Xin Xin Renlei 新新人类 (XXRL) : les premiers artistes contemporains en Chine 79

CHAPITRE 2 — LE CADRE
UNE CONSTELLATION D'ARTISTES AU CŒUR DE L'INVENTION CHINOISE HYPERMODERNE (1998-2018) 85

I. Huit artistes : huit étoiles 88
1. Une constellation d'artistes 88
2. Corpus : un laboratoire des transformations hypermodernes 90
   a. Cao Fei 曹斐 90

b. Chen Hangfeng 陈航峰 ... 92
c. Chen Wei 陈维 ... 93
d. Jiang Pengyi 蒋鹏奕 ... 94
e. Tamen 他们 ... 95
f. Yang Fudong 杨福东 ... 96
g. Yang Yongliang 杨泳梁 ... 98
h. Xu Zhen 徐震 – MadeIn Company 没顶公司 ... 99

II. L'« hyper » -modernité chinoise ... 100
1. « Postmoderne » ou « hypermoderne » ? ... 101
2. Au cœur de l'invention chinoise hypermoderne ... 105
a. L'urbanisation de masse : entre démesure et utopie ... 107
Transformations du paysage ... 108
Utopie et démesure ... 112
b. Société de l'hyper-consommation ... 117
L'injonction gouvernementale à la consommation ... 118
"宁愿坐在宝马里哭,也不愿坐在自行车上笑" ... 121
L'ère des « vies marketées » ... 125
c. Nationalisme et « solution » chinoise ... 129
L'idéologie nationale : de l'école à la maison ... 130
"奔梦路在脚下": De la solution chinoise au « Rêve chinois » ... 134
d. Le numérique chinois : l'écran du divertissement sous contrôle ... 139
L'écran du divertissement ... 139
Le divertissement sous contrôle ... 146

CHAPITRE 3 — HYPER
PORTRAITS D'UN UNIVERS EN MOUVEMENTS ... 155

I. Une fuite en avant à marche forcée ... 159
1. La mécanique du mouvement : de la fascination à l'absurde ... 163
a. Les mécanismes de la fascination ... 164
b. De l'innovation à l'absurde ... 175
2. Trop-plein ... 183
a. De l'accumulation ... 184
b. …à l'implosion ... 191

II. L'instabilité hypermoderne ... 195
1. Du non-lieu à la dérive ... 195
a. Non- lieux : le réel comme lieu de transit ... 199
b. *Seven Intellectual in Bamboo Forest* 《竹林七贤》de Yang Fudong : un parcours à la dérive ... 209
2. Œuvres de l'intranquillité ... 216
a. Fébrilité, intranquillité, « vugacité » ... 217
b. Figures de l'intranquillité ... 224

CHAPITRE 4 — ÉCRAN
SUR LE SEUIL : ENTRE SUSPENSIONS ET CAPTURES D'ECRAN ... 235

I. L'écran liminal : liminalité permanente et esthétique de la suspension absolue ... 240
1. Enfermés dans une section de rouleau peint : de la liminalité à la liminalité permanente comme conséquence hypermoderne ... 241
a. De la liminalité à la liminalité permanente ... 241

b. Flottements spatio-temporels ... 245
c. Enfermées dans une section de rouleau peint, la liminalité des *New Women* de Yang Fudong ... 252
2. Vers une esthétique de la suspension absolue ... 261
a. Intermèdes : espaces d'attente et d'ennui ... 263
b. Les atmosphères brumeuses de Yang Yongliang et de Chen Wei : un « silence éternel » ... 274
c. Esthétique de la suspension absolue ... 287

II. Captures d'écrans : de la quête de structure au cabinet de curiosité ... 293
1. Cadrages : appréhender la réalité ... 296
2. Captures d'écrans ... 302
a. Des œuvres-documentaires : capturer pour documenter ... 303
b. Garder la trace : de la collection au cabinet de curiosité ... 315

CHAPITRE 5 — HYPER-ECRAN
JETER LE VOILE : DU SPECTACLE A L'HYPER-ECRAN ... 327

I. Dispositifs d'« arrachement au réel » ... 332
1. Images de la société, société d'images ... 333
a. Le langage de l'image ... 336
b. « De la chair à l'ivoire » : l'image façonnée ... 342
2. Spectacle et mise en scène : la mise en lumière de l'apparence ... 347
a. Construire la mise en scène : des personnages dans le décor de la ville ... 350
b. La mise en lumière de l'apparence ... 361

II. Réalités alternatives : entre fiction et réalité ... 366
1. Réalités alternatives ... 367
a. Écrans de fumée : le faux authentique et le vrai fictionnel ... 371
b. Entre rêve et dystopie : les incertitudes du « Rêve chinois » ... 381
2. Le voile de l'hyper-écran ... 393
a. *8848-1,86 m* : la farce de Xu Zhen ... 394
b. Le paradoxe des *Phantom Landscape* de Yang Yongliang ... 398
c. Les vies virtuelles de Cao Fei ... 401

CONCLUSION ... 408
Bilan ... 409
Perspectives ... 413

BIBLIOGRAPHIE ... 419
Ouvrages théoriques et généraux ... 421
Chapitres d'ouvrages ... 429
Catalogues et livrets d'expositions ... 431
Chapitres de catalogues et de livrets d'expositions ... 434
Littérature et poésie ... 437
Articles ... 438
Articles en ligne ... 445
Blogs ... 451
Sites internet ... 452
Thèses ... 456
Documentaire ... 457
Vidéos ... 457

TABLE DES MATIERES ... 458

Motifs de l'« hyper », de l'« écran » et de l'« hyper-écran » : trois manifestations de l'invention chinoise hypermoderne dans l'art contemporain en Chine (1998-2018)

Cette recherche est basée sur l'analyse et l'étude des œuvres de Cao Fei 曹斐, de Chen Hangfeng 陈航峰, de Chen Wei 陈维, de Jiang Pengyi 蒋鹏奕, de Tamen 他们, de Yang Fudong 杨福东, de Yang Yongliang 杨泳梁 et de Xu Zhen 徐震. Nés au sortir de la Révolution culturelle (1966-1976), ces huit artistes sont parmi les premiers à ne pas avoir fait l'expérience de l'ère maoïste mais à avoir connu la Chine des réformes. Cette thèse propose une lecture et une analyse des œuvres à la lumière du contexte dans lequel elles ont été créées. Celui qui nous intéresse est une période de profondes transformations qui a accompagné ce que nous appelons « l'invention chinoise hypermoderne » ; quatre décennies qui ont vu naître la Chine du 21e siècle, au rythme des réformes et des campagnes gouvernementales qui se sont succédé depuis la première vague de réformes lancée par Deng Xiaoping et jusqu'au déploiement du « Rêve chinois » de Xi Jinping à partir de 2013. Notre recherche s'attache à identifier et à analyser les tendances, les éléments ou les atmosphères qui se répètent d'une œuvre à l'autre chez huit artistes aux pratiques singulières. Elle est articulée autour de trois motifs : l' « hyper », l'« écran », et l' « hyper-écran que nous interprétons comme autant de manifestations de l'invention chinoise hypermoderne. Ce faisant, il s'agit également de s'interroger sur ce que la présence de ces motifs dit en retour de l'hypermodernité chinoise et, plus largement, des sociétés hypermodernes au 21e siècle.

Mots-clés : Art contemporain, Chine, Chine des réformes, Hypermodernité, « Rêve chinois ».

Patterns of the "hyper", the "screen" and the "hyper-screen": three manifestations of the hypermodern Chinese invention in contemporary art in China (1998-2018)

This research is based on the analysis and study of the works of artists Cao Fei 曹斐, Chen Hangfeng 陈航峰, Chen Wei 陈维, Jiang Pengyi 蒋鹏奕, Tamen 他们, Yang Fudong 杨福东, Yang Yongliang 杨泳梁 and Xu Zhen 徐震. Born in the aftermath of the Cultural Revolution (1966-1976), these eight artists are among the first not to have experienced the Maoist period but to have experienced the reform era. This thesis proposes a reading of their works in the light of the context in which they were created. The context of interest is a period of profound transformation that has accompanied what we call the "hypermodern Chinese invention"; four decades that have seen the birth of 21st century China, at the pace of successive government reforms and campaigns from the first wave of reforms launched by Deng Xiaoping through to the roll-out of Xi Jinping's "Chinese Dream" from 2013. This thesis seeks to identify and interpret the trends, elements or atmospheres that are repeated from one work to the next by eight artists with singular practices. It is articulated around three patterns: the "hyper", the "screen", and the "hyper-screen", which we interpret as manifestations of the Chinese hypermodern invention. We also question what the existence of those particular patterns says about Chinese hypermodernity and, more broadly, about hypermodern societies in the 21st century.

Key words: Contemporary Art, China, Reform era, Hypermodernity, "Chinese Dream".