

**Auteurs: Louise MARQUES PEDRO, Alexia MIRAL, Ivana RISTEVSKA**

« *Art is a world language that obliterates all frontiers* »  
SULLIVAN Michael, *Art and artists of twentieth-century China*

## **Introduction**

**Quel a été le trajet de l'artiste contemporain chinois, en passant par les transformations de son statut à travers l'histoire de Chine et son rayonnement à l'étranger, malgré la censure et la propagande dont il fait l'objet dans son pays ? Quelle était sa position et quel est son statut aujourd'hui, après toutes les turbulences historiques ?**

De façon générale, l'art en Chine reflète les changements de société, du néolithique à travers les dynasties, en passant par tous les changements politiques, économiques et sociaux. On trouve dans la peinture une forme privilégiée d'expression. Après avoir exprimé les turbulences du temps, les artistes, ainsi que les intellectuels, se retrouvent plongés sous les ordres des institutions de l'Etat et de la politique. L'art et la littérature doivent « glorifier » le prolétariat, le parti et le socialisme, mais aussi critiquer publiquement les ennemis.

L'élite artistique a été reconnue en Chine depuis longtemps. L'art chinois du début du XX<sup>e</sup> siècle est d'abord marqué, avec l'abdication du dernier empereur mandchou en 1912, par les tentatives de construction de la société sur de nouvelles bases. Les lettrés, privés des examens impériaux et donc d'un emploi dans l'administration, doivent se réinventer. Ils se muent en « intellectuels ». Les rapports étroits entre le pouvoir et les institutions culturelles constituent donc un enjeu important pour comprendre la figure de l'artiste dans la société chinoise. Dans l'histoire, artistes, intellectuels et fonctionnaires pouvaient être parfaitement incarnés dans une même personne : le lettré. L'empereur pouvait être lui-même un grand calligraphe, intellectuel et mécène, à l'image de Qian Long.

L'histoire de l'art en Chine jusqu'à la révolution culturelle montre l'évolution de l'artiste chinois et de sa place dans la société. La peinture chinoise est une discipline privilégiée par l'élite intellectuelle et sociale. La calligraphie est considérée en Chine ancienne comme le plus noble des arts. Le peintre lettré, membre d'une élite, parfois fonctionnaire de l'administration impériale, était formé à la calligraphie. Dès l'apparition du pinceau, de l'encre et du papier, la calligraphie se développe comme un art majeur. C'est avec cette

apparition que l'on rencontre la première élite artistique chinoise. À ce moment-là, les Chinois commencent à parler de la tradition de la calligraphie et de la peinture en mentionnant de nouveaux termes comme « peinture de lettrés », afin de les placer en tant que culture d'élite.

## Partie I

### De la révolution culturelle jusqu'aux années 1980 (Tian'anmen)

C'est en 1949 que la République Populaire de Chine est proclamée. L'art se met alors au service du pouvoir politique. Même la peinture chinoise traditionnelle est sommée de se transformer pour devenir un outil de propagande en faveur du parti et du socialisme sous la direction de ses dirigeants, malgré la profonde hésitation de nombreux artistes chinois marqués par la tradition. Des peintures comme « [In Revolution There Is Justice](#) » (1968) au Musée d'art de l'Université de Princeton illustrent un style développé dans une réaction délibérée contre les traditions de l'élite artistique (les lettrés) et de la calligraphie dans la Chine impériale. De telles réactions peuvent être observées dans l'utilisation de couleurs vives et le développement d'un script de calligraphie impersonnel et mécanique. La théorie de l'art de cette période a adopté le cri de l'art pour servir les objectifs de l'Etat. Contrairement à la tradition de l'art des élites lettrées, les nouvelles peintures étaient souvent anonymes ou signées par une division d'usine ou un groupe collectif. Les artistes n'ont plus que le réalisme socialiste pour s'exprimer.

La mort de Mao, mais aussi la fin de la Révolution culturelle ont permis le développement de nombreux groupes d'avant-garde. Cela a commencé dès la fin des années 1970 avec « Le groupe des Étoiles [\[1\]](#) » (Xingxing) dans lequel on retrouve de grands noms de l'art contemporain chinois. La réouverture de la Chine au monde fait aussi naître le mouvement moderniste des années 1980, connu dans le monde chinois et à l'international comme « Nouvelle Vague de 85 », « Mouvement artistique de 85 » ou encore « l'art d'avant-garde [\[2\]](#) ». Pendant cette période de reprise, beaucoup de phénomènes artistiques évoquent le modernisme occidental. Mais beaucoup d'artistes chinois d'avant-garde avaient déjà connaissance de l'existence de cet art occidental. C'est par diverses expositions et livres consacrés à la peinture que les artistes chinois se familiarisent avec les œuvres des artistes occidentaux. Ces artistes ont « subi » la trajectoire de leur civilisation et l'art chinois de cette période est le produit d'un contexte historique particulier.

Vers la fin de la décennie, le mot « avant-garde » était très utilisé, mais les critiques disaient

que ce mouvement était révolutionnaire. La fin de l'époque d'avant-garde est marquée par les manifestations de Tian'anmen entre avril et juin 1989. Au printemps 1989, les manifestations de la place Tian'anmen, furent réprimées brutalement et une nouvelle période d'étouffement de la liberté d'expression s'ensuivit en Chine. Au cours de cette décennie, des milliers d'artistes chinois émigrent et constituent une communauté d'artistes chinois d'outre-mer. La Révolution culturelle (1966-76) et les manifestations de la place Tian'anmen marquent un carrefour. Les valeurs artistiques traditionnelles ont été éviscérées, mais jamais complètement détruites.

Dès 1973, un groupe de jeunes artistes (sans formation artistique), se voue à observer des scènes de la nature et à les retranscrire à leur manière. Plus tard, ils nomment leur groupe « No Name Painting Society » (« Société de peinture sans nom ») et présentent leur première exposition en 1979. A la fin de la Révolution culturelle on assiste à un nouveau souffle de liberté dans l'art chinois, remettant en question l'art du passé proche. Les nouvelles figures de l'art chinois et les artistes se font face sur les nouvelles questions culturelles et une nouvelle ère commence pour l'art chinois.

Après l'ère de la Révolution culturelle, de nombreux artistes ont lutté pour se reconnecter aux styles traditionnels de la peinture et de la calligraphie, mais les anciennes méthodes d'apprentissage, telles que le tutorat avec un maître ou une formation dans un atelier, ont largement disparu. Chaque artiste aborde le problème de la recherche de la tradition et de l'identité de manière nouvelle. Certains se sont instruits à travers des reproductions photographiques, alors que d'autres ont adapté des techniques occidentales. D'autres encore ont choisi de confronter la peinture et la calligraphie traditionnelle, en établissant ainsi un dialogue reliant le passé et le présent.

La figure de l'artiste a été radicalement modifiée. A la fin des années 1970, les premiers artistes indépendants et contestataires sont apparus en Chine. Aussi, en 1989, l'exposition « [China/Avant-garde](#) » (Zhongguo xiandai yishuzhan) constitue le sommet de cette période de liberté, qui va pâlir quelques mois plus tard à la suite des événements de Tian'anmen. La même année on trouve Huang Yongping, Gu Dexin et Yang Jiechang à l'exposition « Magiciens de la terre »<sup>[3]</sup> au Centre Pompidou. Cette exposition accentue un tournant dans la vision de l'art non occidental en France et c'est la première fois que ces artistes chinois sont présentés et exposés en occident. Cet événement signe le début d'une présence continue et jamais interrompue sur la scène artistique internationale, solidifiée notamment par l'exil et l'immigration de nombreux artistes chinois qui créent alors une diaspora chinoise artistique.

## Des années 1980 à nos jours

Ce n'est qu'après 1992 qu'une exposition s'affiche comme relevant de « l'art contemporain ». Vers 1994, les termes « art contemporain » et « art expérimental » deviennent systématiquement employés et le nouvel art chinois apparaît aux yeux de l'Occident comme une partie de l'art contemporain international. Les années 1980 en Chine sont marquées par une forte mobilisation politique des artistes chinois d'avant-garde. Ce mouvement d'artistes marque la Nouvelle Vague Chinoise (1985-1986). Vers les années 1980, chaque information sur les mouvements occidentaux considérés comme « dégénérés » est interdite. Des artistes font partie d'une nouvelle génération d'artistes, une nouvelle élite, qui veulent être beaucoup plus informés et souhaitent connaître le succès à l'international.

Dans les années 1990, l'art en Chine se cache et devient plus underground, mais garde une grande force. A la fin des années 1990 et jusqu'en 2000, un débat émerge sur la question de l'usage du corps humain dans l'art, en réaction à une série d'expositions non officielles. Elles interviennent dans un contexte spécifique. En effet, les artistes qui se servent de cette nouvelle forme d'art tendent à « légitimer » l'art contemporain et essaient de rapprocher cette dernière du public et de la populariser.

L'art contemporain chinois d'aujourd'hui tient une place importante et significative sur le marché international de l'art. L'art mondial et l'art chinois, bien sûr, ont toujours puisé leurs inspirations dans les autres cultures et vice versa. Malgré tout, enraciné pendant des siècles dans la tradition, l'art chinois a survécu à de nombreuses fractures et s'éloigne de sa culture ancienne pour se focaliser vers des créations plus intimes et souvent sarcastiques, qui caractérisent le chaos politique et l'amertume du peuple chinois.

Que représente l'art chinois du siècle passé dans l'histoire mondiale de l'art ?

L'artiste chinois Zhu Wei [\[4\]](#) explique : « *L'art contemporain a émergé en Chine dans les années 1980-1990. Au début, les œuvres des artistes chinois contemporains étaient essentiellement achetées par des collectionneurs occidentaux. Avec l'émergence d'une classe moyenne chinoise, les acheteurs sont surtout devenus locaux. Puis, après 2005, l'art contemporain chinois a fait son apparition sur les marchés tant asiatiques qu'occidentaux.*

*Les artistes majeurs de l'art postmoderne chinois propulsés sur la scène internationale jettent un écran de fumée sur les enjeux politiques nationaux des dirigeants politiques chinois. Et l'art chinois non seulement en s'ouvrant au monde prouve une grande liberté d'expression et des accommodements possibles avec les autorités en place. Il prouve surtout qu'il existe en Chine de véritables pionniers qui explorent, comme en occident, les langages*

*divers que la création contemporaine traite. »*

Aujourd'hui l'art chinois s'est mondialisé. Il est devenu une force dynamique et influente dans un monde de l'art globalisé. Pendant cinq ans, la Chine a acquis la première place sur le marché de l'art. De nombreux musées s'ouvrent en Chine et les ventes d'artistes chinois atteignent des sommets.

À mesure que l'art expérimental et commercial chinois a pris sa place dans l'arène internationale, de nouvelles questions ont surgi sur l'identité des arts de la Chine. Ainsi se pose la question de la reconnaissance de l'artiste contemporain chinois et de son art en Chine et à l'international : comment l'art contemporain chinois est-il consommé ? Entre contrôle du Parti et presque liberté internationale, deux générations se démarquent.

## **Partie II**

### **L'art contemporain chinois dans les années 1990**

Mao Zedong : *« Mettre le passé au service du présent, et faire en sorte que ce qui est étranger serve à ce qui est national ».*

Aujourd'hui, si l'art contemporain chinois suscite l'intérêt de collectionneurs et de chercheurs occidentaux, il est clair que la peinture à l'huile ou les installations les plus « avant-gardistes » représentent la culture « moderne » chinoise, très officiellement montrée à l'étranger. Les expositions officiellement agréées qui se succèdent en Europe, aux États-Unis ou en Australie en sont la parfaite illustration. Et pourtant, même si les techniques des artistes chinois qui y sont exposés sont empruntées à l'Occident, seules les œuvres considérées par les Occidentaux comme « typiquement chinoises » sont achetées par les collectionneurs, par goût de l'exotisme et d'une idéologie « orientaliste ».

Pour participer à une exposition, il faut absolument faire partie d'une « association » de calligraphes, de peintres, de sculpteurs, ou de l'armée. Toute « association » est contrôlée par le Parti. Pour un artiste, se présenter comme candidat individuel à une exposition officielle est impossible.

Quand l'art expérimental fait son apparition au cours des années 1970 (à son apogée dans les années 1980), la première disposition du gouvernement fut de légitimer sa forme. Puisque la société n'offrait pas un environnement très favorable et que l'économie chinoise ne permettait pas aux artistes de devenir économiquement indépendants et de subvenir à leurs expériences individuelles, les artistes adoptèrent un mode de production collectif. Des

groupes se formèrent autour d'un certain nombre d'artistes et de critiques charismatiques. Cependant, l'art expérimental n'était guère visible dans l'espace public chinois. La planification économique empêchait le développement d'un marché artistique stable, régulier et identifiable. Les artistes étaient des travailleurs comme les autres, avec un salaire fixe et un logement attribué, ne pouvant pas se reposer sur le revenu de la vente de leurs œuvres. Dans cet environnement, furent mis en œuvre des critères dans le cadre d'« expositions artistiques nationales ». Si l'artiste s'écartait de ces critères, les portes de l'institution se fermaient devant lui. L'absence de marché et de collectionneurs rendait difficile l'apparition de nouvelles expositions.

Les jeunes artistes vivaient plutôt dans les grandes villes où se trouvaient les académies. Nombre d'entre eux, après leurs études, entraient à leur tour dans l'enseignement ou devenaient « académiciens », c'est-à-dire qu'ils restaient liés à une académie des beaux-arts, sans avoir à y enseigner. Jusqu'au début des années 1990, il n'existait en Chine aucun système de production et de diffusion artistique comparable à celui de l'Occident. Il n'y avait pas de galeries (commerciales ou non), les écoles étaient relativement closes sur elles-mêmes, et les collectionneurs très peu nombreux. La galerie nationale des Beaux-arts et les grandes expositions officielles montraient des œuvres réalistes-socialistes. Mais en 1989, l'exposition « China/Avant-garde » fut un échec. En effet, au sein d'un tel contexte politique, l'art expérimental ne pouvait gagner de légitimité. Les artistes se mirent à la recherche d'autres solutions. Puis au cours des années 1990, les groupes d'art expérimental de Pékin connurent spontanément notoriété et influence.

Au cours des années 1990, l'internationalisme émergent à Pékin, devint un facteur important et efficace. Les artistes commençaient à vendre leurs œuvres à l'étranger et des expositions internationales étaient de plus en plus fréquemment organisées. Permettant d'écartier les obstacles et ouvrant de nouvelles opportunités. Au milieu des années 1990, on assista également à l'apparition de galeries commerciales : RedGate et Courtyard à Pékin, ShanghArt à Shanghai. Le financement de ces galeries locales provenait d'investisseurs internationaux et leur clientèle était essentiellement étrangère.

En 1992, l'art chinois contemporain se voit représenté en Occident par les œuvres ressortissant au « réalisme cynique » et au « pop politique [5] ». Pour les touristes occidentaux, leur style évoquait une idéologie non occidentale et avait valeur de norme pour l'art chinois contemporain. Leur art est alors utilisé comme un point de référence pour identifier la culture chinoise. Or, l'interprétation par l'Occident de l'art chinois s'en trouvait faussée. Le succès de ces artistes les entraîna à élaborer un style « best-seller » international en y rajoutant divers ingrédients politiques. Ce qui encouragea également certains, parmi la jeune génération, à rejoindre les rangs des « dissidents ».[6] Même si la

peinture en reste le principal moyen, après 1995, la vidéo et la photo occupent une place croissante dans un certain nombre d'expositions à Pékin. Ce phénomène reflétait le refus des jeunes artistes de voir leurs œuvres « collectionnées ». Leur intention originale était de renverser la tendance au non-art (anti-art) et à la « sociologie vulgaire » (ou art vulgaire). Ainsi, le réalisme cynique, le pop politique et l'art vulgaire se retrouvèrent dans la catégorie de l'« avant-garde commerciale ».

La croissance économique rapide offrait de nouvelles possibilités et beaucoup d'artistes purent ainsi vivre sans contrainte d'un engagement total, et donc sans lien exclusif avec une galerie commerciale. Simultanément, le développement du marché provoqua l'apparition d'espaces non commerciaux, comme le Loft New Media Center à Pékin et BizArt à Shanghai. La motivation profonde de la création de ces lieux étant de réduire le mécontentement des artistes face au système. La prédominance d'un système tourné vers « l'extérieur » avait entraîné la domination, dans les expositions à l'étranger, du réalisme cynique, du pop politique et de l'art vulgaire. [7]

Depuis une vingtaine d'années s'est développé un marché de l'art de plus en plus vaste. La FIAC de Shanghai est typique du marché officiel. Elle expose les œuvres d'artistes reconnus par les institutions, c'est-à-dire par les académies et par le Parti. Un marché libre, passant par des courtiers et des galeries, s'est progressivement développé, essentiellement grâce à des collectionneurs chinois de la diaspora et se développe en marge des autorités. Certains galeristes occidentaux se sont aussi installés en Chine, parfois par Hong Kong, venant parfois directement d'Europe. Les acheteurs sont en général de riches hommes d'affaires chinois, de Hong Kong, Taiwan ou Singapour. De nombreux hommes d'affaires chinois n'hésitent pas à dépenser beaucoup d'argent. La reconnaissance sociale est primordiale et l'art représente toujours un enjeu de pouvoir et de statut social.

Une conséquence directe de cet attrait a été l'ouverture des galeries dirigées par des Chinois, galeries privées comme l'Up River Gallery à Chengdu ou la galerie Dongyu à Dongbei.[8] De plus, le manque d'espaces d'exposition en Chine a conduit les artistes à installer des espaces autogérés, en plus des galeries commerciales et des institutions. La multiplication des expositions internationales et l'intérêt manifesté pour l'art chinois à l'étranger sont à l'origine d'une appréhension plus sérieuse de ces lieux. Ainsi, et avec l'aide de quelques individus formés à l'étranger, l'art expérimental se développa rapidement. Le succès financier du réalisme cynique, de la pop politique et de l'art vulgaire attira l'attention des entrepreneurs et des médias internationaux.

La place du pop politique dans l'art contemporain est déterminée par deux conditions : l'une est politique, l'autre tient à la forme même du pop. En Chine, un artiste a peu de possibilité

d'exprimer librement son opinion sur l'histoire et la situation politique. Car toute action artistique qui contrevient aux règles du système peut être comprise comme un acte politique, puisque les contrôles exercés s'opposent toujours à la poursuite de la liberté par l'artiste. En Chine, être un artiste est un choix périlleux. Pour la société chinoise, la conscience individuelle de l'artiste est très dangereuse. Après l'exposition « L'art contemporain chinois » de 1989, la production artistique a beaucoup évolué ; et « l'esprit de 85 » qui soutenait le mouvement de libération intellectuelle a disparu. Les artistes de la génération 80 et les jeunes artistes se sont divisés. Les principaux membres du mouvement de 1985 appartenaient à la génération qui avait fait l'expérience de la Révolution Culturelle. Leur propre expérience leur avait donné le sens de leur responsabilité et de leur mission historique. Pour eux l'art est un moyen de se consacrer à la libération des esprits. Leurs œuvres contiennent de très nombreuses critiques de la réalité politique et de l'histoire.

La seconde période du pop art est beaucoup plus proche des modes de pensées occidentaux. Par sa forme, elle est très différente et reflète des valeurs d'une autre génération. Sa formation n'est plus simplement nationale, mais aussi internationale. Au début des années 1990, les œuvres majeures du pop politique ne sont ni politiques ni pop. Après 1990, trois causes sont à l'origine du changement culturel. Premièrement, les artistes de la nouvelle génération, nés dans les années 1960-70, commencent à produire ; ils ont assimilé l'art occidental, ses modes d'expression sans valeur « idéaliste ». Deuxièmement, l'existence d'un marché de l'art fait de l'art une valeur commerciale, même s'agissant des officiels et du style académique. La réussite commerciale devient le but de nombreux jeunes artistes d'avant-garde. Troisièmement, le changement social et le développement d'une culture de consommation provoquent indifférence politique et perte d'idéalisme. Les thèmes évoluent et la culture populaire se globalise. Les jeunes artistes récemment diplômés (principalement de l'école centrale des Beaux-arts), n'ont pas participé au mouvement de 1985. Ce qui la caractérise, ce n'est ni l'idéal historique, ni l'indifférence politique, mais la souffrance et l'ennui.

Pendant les années 1990, avec la poursuite de l'ouverture économique et l'expansion rapide du marché capitaliste, l'art chinois est entré dans une période de rencontre, de confrontation, de négociation et d'échange directs avec un marché de l'art international dominé par l'Occident. « Etre global » est devenu la nouvelle réalité. L'apparition de musées locaux ou d'espaces alternatifs montre une transformation du système : orienté vers l'extérieur (Occident), il devient « local ». Ce phénomène suscite des transformations dans le langage de l'artiste lui-même, car le contexte social de l'art expérimental s'en retrouve modifié. Avec le processus de la mondialisation qui continue, les différences idéologiques vont s'effacer et laisser place à des conflits liés au nouveau contexte de globalisation. Ainsi,



les différences idéologiques disparues, les artistes se tournent vers des phénomènes sociaux plus profonds (la sexualité, la pollution, l'urbanisation, l'insécurité, le féminisme, etc.).

### **Partie III**

## **Le cas d'Ai Weiwei : Qui est vraiment Ai Weiwei ? Figure déterminante de la redéfinition de l'élite artistique en Chine à travers la scène internationale**

Ai Weiwei (艾未未) est un artiste d'avant-garde, activiste, designer, architecte, auteur, éditeur, conservateur et cinéaste né en 1957 à Pékin. Ses parents, le poète dissident Ai Qing et sa femme Gao Ying, faisaient partie des intellectuels chinois. Son père a été accusé d'être communiste par le gouvernement nationaliste (Guomindang), puis emprisonné. Après la fondation de la République populaire de Chine, Ai Qing a une nouvelle fois été accusé, mais cette fois-ci, d'être de droite, au moment de la campagne anti-intellectuelle du Président Mao. Sa famille est exilée dans un camp de travail dans le Heilongjiang alors qu'Ai Weiwei n'avait encore qu'un an. Ils ont ainsi vécu cette situation pendant près d'une quinzaine d'années durant lesquelles son père été obligé d'effectuer des travaux forcés, y compris le nettoyage des toilettes publiques. C'est à ce moment qu'Ai Weiwei commence à se familiariser avec l'art en construisant des briques mais aussi du mobilier. Cette période a eu sur lui un impact profond.

Après la mort du président Mao en 1976, Ai Weiwei et sa famille sont autorisés à rentrer à Pékin. Il choisit alors de s'inscrire à l'Académie de cinéma de Pékin ou, en plus d'apprendre à dessiner et de découvrir l'univers de la photographie, il se passionne pour l'architecture. En quelques années, il commence à se faire une place sur la scène artistique non officielle de la capitale et devient l'un des premiers membres du groupe avant-gardiste, le « Groupe des Etoiles » (星星) en 1979, avec douze autres artistes dont entre autres Wang Keping, Huang Rui et Li Shuang. En 1981, il quitte la Chine pour les États-Unis et s'installe à New York en 1982. Cette même année il intègre la Parsons School afin d'y étudier le design mais abandonne en cours d'année. Après avoir séjourné 11 ans aux États-Unis, Ai Weiwei se fait une place sur la scène artistique contemporaine en prenant des photos de la ville, rassemblées comme œuvre : New York Photographs (1983-1993).

Après une période en tant que joueur de blackjack, Ai Weiwei tient sa première exposition personnelle « Old Shoes, SafeSex » à New York en 1988. Il retourne à Pékin cinq ans plus tard et coédite trois livres sur des interviews d'artistes occidentaux qu'il admire comme

Marcel Duchamp, Andy Warhol et Jeff Koons. Il établit des liens entre cette génération plus ancienne d'artistes et la génération émergente de Pékin. En 1999, il se construit une maison et un studio dans le nord de Pékin et en 2003 il fonde un studio d'architecture, FAKE Design. Cette même année, il est choisi pour représenter la Chine à la Biennale de Venise, le propulsant un peu plus sur la scène internationale. Il co-organise aussi une exposition à Shanghai intitulée « F \*\* k off » qui finit par attirer l'attention du gouvernement chinois.

Ai Weiwei a toujours été un activiste politique et depuis 1999 il n'a pas cessé d'être considéré comme une menace active par le gouvernement chinois. Malgré les efforts souvent radicaux de la part du gouvernement pour limiter sa communication avec le public, Ai Weiwei est plus motivé que jamais pour traiter directement des thèmes politiquement sensibles dans son pays comme l'emprisonnement, les frontières, la gestion gouvernementale de catastrophes naturelles ou même la censure d'internet. En 2005, il commence à s'exprimer par l'intermédiaire d'un blog de la société chinoise Sina, qui est aussi la plus grande plate-forme Internet en Chine. En 2009, le gouvernement chinois ferme ce blog, qui à l'époque recevait près de 100 000 vues par jour. C'est alors qu'Ai Weiwei se tourne vers les réseaux sociaux, tels que Twitter et Instagram afin de ne pas perdre le contact avec son public car *« en tant qu'artiste, vous avez l'obligation de faire savoir aux gens ce à quoi vous pensez et pourquoi vous faites cela. »*

L'un de ses travaux les plus célèbres reste le « Nid d'oiseau » construit en 2008, et qui fait référence au stade des Jeux olympiques de Pékin. Cependant, la construction de cet édifice a été la source de fortes détériorations dans ses relations avec les autorités chinoises. Un des points sur lequel Ai Weiwei n'a jamais lâché prise et s'est pleinement investi a été l'événement du séisme du Sichuan en mai 2008. Il a une fois de plus exprimé sa colère à travers les réseaux sociaux à propos de la mort de milliers d'écoliers en raison de la faible solidité de la structure des bâtiments scolaires dans la région, qui a remis sur la table le sujet de la corruption gouvernementale au sein des élites politiques chinoises. Dans l'espoir de passer sous silence cet embarras national, les membres du gouvernement n'ont pas publié de chiffres sur le nombre de morts (plus de 5 000 selon l'estimation la plus récente) et Ai Weiwei a alors commencé une enquête indépendante sur ce cas. Cette enquête a été interrompue en 2008 lorsque la police a pénétré dans sa chambre d'hôtel à Chengdu, le battant jusqu'à être hospitalisé pour une hémorragie cérébrale.

Dès lors, des mesures radicales à l'encontre de l'artiste ont été prises par le gouvernement du pays. Ai Weiwei a été placé en résidence surveillée pendant plusieurs semaines durant l'année 2010. L'année suivante, il lui a été interdit d'utiliser Twitter et sa maison était filmée par des caméras de surveillance du gouvernement. Cette même année, il a été arrêté à l'aéroport international de Pékin et détenu pendant 81 jours pour le motif d'évasion

fiscale. Il a par la suite été libéré et condamné à une forte amende que ses sympathisants chinois et internationaux ont remboursée par l'intermédiaire de dons. En juillet 2015, il a finalement pu récupérer son passeport qui lui avait été confisqué une fois de plus par le gouvernement afin qu'il ne puisse pas sortir du pays. En signe de protestation, l'artiste a placé chaque jour pendant 600 jours un bouquet de fleurs à l'extérieur de son studio. Il a depuis déménagé à Berlin et a tenu des expositions à Helsinki, à Paris et dans d'autres villes de l'Ouest.

L'impact d'Ai Weiwei est plus important en occident qu'il ne l'est en Chine, où il reste une personnalité controversée. Aux États-Unis tout comme en Europe, il est presque vénéré, à la fois comme artiste et militant politique qui a ouvert la voie à une prise de conscience de la culture contemporaine chinoise au sein de la communauté internationale. Une partie de ses œuvres les plus récentes ne sont autres que des actions simples visant à attirer l'attention sur les crises humanitaires. Les efforts d'Ai Weiwei dans ce domaine se concentrent sur les personnes vivant dans la pauvreté et l'oppression à travers le monde, et dont la voix n'est pas entendue. L'activisme sans crainte de cet artiste en faveur d'une plus grande liberté d'expression le pousse à persister dans l'idée que l'art peut avoir un pouvoir et serait même capable de changer notre société. Pour cela, il peut compter sur le soutien du grand public, mais aussi sur celui de la communauté artistique internationale dans son ensemble.

De cette façon, Ai Weiwei nous démontre que l'art politique est un sujet très sensible en Chine et qu'il ne reste traité en grande partie que par une génération plus ancienne. En effet, avec le processus inévitable de mondialisation qui se poursuit en s'accroissant, les différences d'idéologies vont s'atténuer. L'idéologie propre à un contexte historique et social en crise va disparaître (comme celui de la Guerre Froide dans la jeunesse d'Ai Weiwei) et laisser place à des conflits de valeurs propres à ce nouveau contexte de globalisation. Les différences idéologiques ayant disparu, les artistes n'auront d'avenir que s'ils se penchent sur des phénomènes sociaux plus profonds.

## **Le cas de Mao Yanyang : étoile montante de la scène artistique chinoise, sur la voie de la conquête internationale**

Mao Yanyang (毛彦阳) est un artiste chinois de la nouvelle génération né dans la région du Hunan, en Chine, en 1980. Il a obtenu sa licence à l'Académie des Beaux-arts du Sichuan, en 2002, dans le département de peinture à l'huile. Cette académie de renommée mondiale, est connue comme étant l'une des plus élitistes de Chine dans le domaine artistique. En

effet, elle compte dans ses rangs d'anciens élèves trois noms importants de la scène artistique chinoise : Zhang Xiaogang, Guo Wei et Zhou Chunya. Mao Yanyang a notamment été l'un des rares étudiants sélectionnés en master, qu'il a terminé en 2005. Cette même année, il participe à sa première exposition au musée He Xiangning de Shenzhen. Un an plus tard, il est sélectionné pour tenir sa première exposition internationale à Pusan, en Corée du Sud. En 2007, Mao Yanyang a été retenu parmi les 25 meilleurs artistes émergents, sur un total de près de 1300 candidats, pour concourir pour le Prix d'Art Chinois 2007 (Chinese Art Prize, CAP) qu'il remporte face au Directeur de l'exposition artistique allemande Art Cologne, Gerard Goodrow, ainsi qu'un prestigieux groupe de jurés. Ce prix fait de Mao Yanyang l'un des meilleurs jeunes talents d'art contemporain chinois.

Les œuvres de Mao ont été exposées au musée d'art contemporain BS1 de Pékin ainsi qu'aux musées Zhu Qizhan et Duolun à Shanghai en 2007. Il a depuis exposé en dehors de la Chine et notamment en Europe, à Art Cologne, mais aussi à New York. En 2008, Mao a été choisi pour participer à la Triennale asiatique de Manchester, au Royaume-Uni. Une bourse lui a également été accordée pour étudier au Centre d'Art chinois dans cette même ville. Les peintures de Mao Yanyang portent majoritairement sur la responsabilité que tiennent les médias dans l'histoire. Il fait appel à la mémoire collective et individuelle du spectateur en le mettant face à des scènes historiques ou à des personnalités qui lui permettent de se rendre compte qu'il n'est pas judicieux de se contenter exclusivement des images, textes ou encore des discours fournis directement par le système médiatique. Cependant, Mao peut traiter de sujets très différents qui ont déjà fait ou font de nos jours l'actualité. Il peut à la fois donner en représentation une scène de guerre, un couple des années 1950 qui s'embrassent passionnément devant « l'objectif » ou encore le précédent Pape, Benoît XVI.

Il est difficile de ne pas remarquer sur la plupart de ses œuvres, la présence de microphones. En voici la définition donnée par l'artiste lui-même : *« Le but principal des « microphones », dans le cadre de différents événements historiques, créent un effet surréaliste au centre de la représentation des conflits, et révèlent dans mes œuvres une absurdité dramatique mélangée à une hyperréalité. Cela devrait amener le spectateur à remettre en question la vérité des rapports médiatiques sur les événements historiques complexes. Personne ne peut comprendre exactement ce qui s'est passé dans l'histoire. »*

Ses œuvres sont une manière de souligner le fait que la conscience collective et individuelle est façonnée par les médias. Cependant, Mao ne s'exclut en rien de ce système. En intégrant, par exemple, des animaux dans ses peintures, Mao affirme l'attention qu'il porte à la protection de l'environnement et à l'influence directe de l'homme sur l'animal. Les animaux sont soumis au pouvoir de l'homme de la manière que les humains sont soumis à

l'influence des médias. C'est de cette façon que l'artiste incite le spectateur à agir au lieu de se dédouaner de ses responsabilités.

Ainsi Mao, comme une grande partie des artistes de la nouvelle vague, s'empare et dénonce à travers son art des sujets sociaux, culturels et politiques qui touchent actuellement notre société sans pour autant attaquer de façon directe son gouvernement et les membres qui le compose, à la différence d'Ai Weiwei. De cette façon, il évite la censure dans son pays. De plus, ses œuvres audacieuses ne s'adressent pas exclusivement au peuple chinois, mais à l'ensemble des populations du globe, car le problème de vérité et de contrôle d'influence dans le système médiatique est un problème qui se pose à toutes les sociétés de notre monde.

Néanmoins, cette nouvelle génération d'artistes n'est pas uniforme. Certains d'entre eux, bien que ne traitant pas de sujet politique directement, subissent encore la censure de l'Etat sur leur production artistique. C'est le cas pour le photographe chinois issu de cette nouvelle génération d'artiste, Ren Hang.

## Conclusion

*« L'art est devenu une construction autonome et non une activité passive soumise à des normes ou à des événements culturels. La soi-disant conception de l'art relève de la formation d'une conscience artistique qui détermine la nature de l'art (ce qu'il est) et sa fonction (à quoi il sert). » (LAO Zhu, L'histoire de l'art en Chine)*

Ce n'est qu'avant le début du XXe siècle et après les événements de Tian'anmen que l'on peut parler d'élite artistique. Les lettrés étaient reconnus par les différentes dynasties comme ayant un statut notable et élevé dans la société. Les différents événements politiques durant la période 1911-1979 leur ont fait perdre leur place. Et c'est après les événements de la fin des années 1980 (Tian'anmen), que les artistes trouvent une nouvelle forme de liberté leur permettant d'exprimer leur point de vue à l'égard de la politique chinoise. A la fin des années 1970, les premiers artistes indépendants et contestataires sont apparus en Chine. Aujourd'hui, avec la consécration du marché de l'art, ce statut est de plus en plus interrogé par la communauté artistique internationale.

On peut parler de la figure de l'artiste contemporain, sans évoquer son statut et celui de son œuvre. En effet, même si les années 1990 ont permis le développement d'autres pratiques de l'art (vidéo, photo), la peinture bénéficie aujourd'hui encore en Chine d'un véritable culte, celui du lettré ou en d'autres termes d'élite. L'artiste à travers l'histoire, armé seulement de sa main et de son pinceau, exprime les frustrations et les tourments d'un

peuple, les expose au monde malgré leurs différences (artistes officiels et non-officiels, de l'ancienne à la nouvelle génération, de l'avant-garde à l'expérimental), tous ont su s'exporter. Peu importe sa position, ses convictions, ses engagements, l'artiste chinois reste avant tout une élite qu'il soit en Chine ou à l'étranger.

## Notes

[1] Il s'agit en réalité d'un groupe politique révolutionnaire dont l'objectif était de réintroduire l'idée de l'art comme expression personnelle, après son usage exclusif pour les intérêts de l'État en tant qu'outil de propagande. Le groupe se créa au cours de l'organisation d'une exposition clandestine en face du Musée National d'Art de Pékin après avoir été privé d'un espace d'exposition officiel. Lorsqu'ils ont été forcés d'enlever leurs œuvres, il s'en est suivi une manifestation au nom des droits de l'homme. Ils ont fini par obtenir l'autorisation de tenir leur deuxième exposition dans la Galerie d'art chinoise elle-même. Le groupe a été ensuite dissout en 1983.

[2] Avant-garde : le terme se traduit dans le domaine musical et culturel par *xianfeng* et vient d'Europe. Il exprime l'opposition d'un petit groupe d'artistes à la culture dominante ou officielle, détruisant les règles anciennes pour en créer de nouvelles. L'« Avant-garde » a fait partie du mouvement de libération intellectuelle marquant une nouvelle période de l'histoire chinoise.

[3] L'exposition, qui présentait 101 artistes, est restée très célèbre, car elle a fait connaître les arts actuels non occidentaux d'Asie, d'Extrême Orient, d'Afrique, d'Amérique latine et du Pacifique. Elle va susciter un important débat sur plusieurs années.

[4] Zhu Wei (chinois : 朱伟) est un artiste chinois contemporain de la période post-Tian'anmen. Zhu est connu pour sa critique subtile de la politique et de la société d'une Chine en pleine évolution.

[5] Pop Art : le pop politique s'oppose non seulement aux règles officielles, mais permet par sa forme d'exprimer une pensée.

[6] Émergence au milieu des années 1990 du style « vulgaire »

[7] Mais pour certains, les œuvres des artistes sélectionnés dans le cadre de la Biennale de Venise de 1999 n'étaient pas représentatives.

[8] C'est d'ailleurs grâce à un homme d'affaires chinois que la revue indépendante *Modern*

*Calligraphy* a pu organiser en juin 1999 une exposition de très grande envergure à Chengdu, capitale du Sichuan, loin du pouvoir, c'est-à-dire ni à Shanghai ni à Pékin. Elle a réuni environ cinquante artistes contemporains, les plus célèbres en leur domaine, et les plus exposés aux polémiques. Cette exposition n'est pas passée par les autorisations officielles ; elle n'a pas été interdite, mais aucun membre de l'« Association des calligraphes de Chine » n'a voulu la cautionner.

## Références

### Ouvrages et articles

Ai Weiwei et Ambrozy Lee, *Ai Weiwei's Blog: Writings, Interviews, and Digital Rants, 2006-2009*, MIT Press, 2011.

Ai Weiwei, Martin Barnaby, Reignier-Guerre Karine et Wang Keping, *Ai Weiwei: histoire d'une arrestation*, Paris, Globe, 2016.

Ai Weiwei et Pins Anthony, *Ai Weiwei: Spatial Matters: Art Architecture and Activism*, MIT Press, 2014.

Andrews Julia F, *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979*, Berkeley, University of California Press, 1995.

Andrews Julia Frances, Shen Kuiyi, Spence Jonathan D, Guggenheim Museum Soho et Museo Guggenheim Bilbao, *A century in crisis: modernity and tradition in the art of twentieth-century China*, New York, Guggenheim Museum, 2003.

Biennale internationale d'art contemporain chinois de Montpellier et Frèches José, *Créateurs du nouveau monde: artistes chinois d'aujourd'hui*, Vauvert : Gallargues-Le Montueux, Au diable Vauvert ; Petit camarguais, 2005.

Clunas Craig, *Art in China*, Oxford; New York, Oxford University Press, 2009.

Erickson Britta, Xu Bing, Arthur M. Sackler Gallery (Washington D.C.) et Smithsonian Institution, *The art of Xu Bing: words without meaning, meaning without words*, Washington, D.C., Arthur M. Sackler Gallery, 2001.

Escande, Yolaine. « Chengdu 99 ». *Vacarme*, n° 11, p. 72-75.

Kai Yin, Gili Jean Antoine et Université Panthéon-Sorbonne (Paris), « Un écran idéologisé le

cinéma chinois de 1949 à 1966 », [s.n.], S.l., 2011.

Kraus Richard Curt, *The party and the arty in China: the new politics of culture*, Lanham, Md., Rowman & Littlefield Publishers, 2004.

Laing Ellen Johnston, *The winking owl art in the People's Republic of China*, Berkeley, University of California Press, 1988.

Lincot Emmanuel, « Libertaire ou anarchiste ? Le cas Ai Wei Wei », *MOCHI Monde chinois: Nouvelle Asie*, 29-1, 2012, p. 6-13.

Lincot Emmanuel, *La figure de l'artiste et le statut de son oeuvre en Chine contemporaine mélanges II*, Paris, Éd. You Feng, 2009.

Lincot Emmanuel, *Arts, propagandes et résistances en Chine mélanges I*, Paris, Éd. You Feng, 2008.

Lincot Emmanuel, « L'art contemporain chinois dans les années Deng Xiaoping », *perch Perspectives chinoises*, 82-1, 2004, p. 67-72.

Lincot Emmanuel et Institut catholique de Paris (éd.), *Arts, propagandes et résistances en Chine*, Paris, Editions You Feng, 2008.

Lincot Emmanuel, Jullien François et Université Paris Diderot - Paris 7, « Culture, Identité et réformes politiques: la peinture en République populaire de Chine (1979-1997) », [s.n.], S.l., 2003.

Lincot Emmanuel, Objois Françoise, Coridian Boris et Nativel Alexandre « Daltex », « Ai Wewei, éditions numériques et liberté de la presse », *MOCHI Monde chinois: Nouvelle Asie*, 35-3, 2013, p. 119-125.

Marlow Tim, Locke Adrian, Tancock John L, Rosbottom Daniel, Ai Weiwei et Royal Academy of Arts (Great Britain), *Ai Weiwei*, 2015.

Nuridsany Michel, *Quand la Chine réveille l'art contemporain. De Huang Yong Ping à Hu Weiyi*, Paris, Larousse, 2016.

Segraves J. M, « Michael Sullivan, Art and Artists of Twentieth-Century China », *CHINA REVIEW INTERNATIONAL*, 5-2, 1998, p. 557-560.



Smith Karen, Ai Weiwei, Smith Karen, Obrist Hans Ulrich et Fibicher Bernhard, *Ai Weiwei*, London; New York, Phaidon Press, 2010.

Sullivan Michael, *Art and artists of twentieth-century China*, Berkeley; Los Angeles; London, University of California Press, 1996.

Tinari Philip et Ciampi Mario, *Artistes en Chine*, London, Verba Volant, 2007.

## **Webographie**

Capps Kriston, « Ai Weiwei Is Turning His Spat With Lego Into a Global Tour », *CityLab*, <http://www.citylab.com/design/2015/10/why-lego-wont-sell-its-bricks-to-artists/412597/>.

Fournel Octave, « Art asiatique / Art chinois, ce qu'il faut savoir! », *LE MAG de MyArtMakers*, 8 décembre 2015, <http://www.myartmakers.com/le-mag/art-asiatique/>.

Informations Chine, « Ai Weiwei — Chine Informations », [http://chine.in/guide/weiwei\\_3836.html](http://chine.in/guide/weiwei_3836.html).

Pedroletti Brice, « Ai Weiwei, l'art de la provocation », *Le Monde.fr*.

Sooke Alastair, « Ai Weiwei review: a punkish, fighting spirit ».

« Exonerating The Present: Ai Weiwei Builds a Temple in Beijing ».

« Ai Weiwei », *Interview Magazine*, <http://www.interviewmagazine.com/art/ai-weiwei>.

« Ai Weiwei Biography, Art, and Analysis of Works », *The Art Story*, <http://www.theartstory.org/artist-ai-weiwei.htm>.

« China Elite Culture, Chinese Elite Culture, China Culture, China Traditional Culture », <http://www.seeraa.com/china-culture/china-elite-culture.html>.

« Chang Shuhong : d'élite en France à saint protecteur de Dunhuang », <http://www.chine-info.com/french/look/20141211/175152.html>.

« What drives Asia's most powerful art collectors? », <http://www.christies.com/features/Asia-Interviews-with-top-collectors-7426-1.aspx>.