

Mémoire de master 1 sous la direction de M. Frédéric Maurin
Institut des études théâtrales à la Sorbonne Nouvelle Paris III
Nora Jaccaud 2009-2010

Du corps à l'ouvrage

Le corps engagé dans la performance chinoise



Remerciements

Frédérique Maurin ; Pierre Jaccaud ; Kamila Regent ;
Monsieur Danan ; Sarah Wilson ; Adrien Sina ; Institut
d'études théâtrales de la Sorbonne Paris III ; Courtauld Institut
à Londres ; Live Art Agency à Londres

Sommaire

Avertissement au lecteur	5
Introduction	6
Partie 1 : Entrée en matière	9
Un certain regard sur la Chine : Empire de l'uniformisation? ...	9
Contextualisation de la performance en Chine au regard de l'Occident	13
L'influence occidentale.....	16
L'avant-garde chinoise (1978-1989)	17
La conception du corps en Chine	20
Ébranlement de la tradition et de ses contraintes : la place de la performance et du corps sur la scène contemporaine chinoise. Un corps engagé?.....	22
Partie 2 : La performance comme acte pur	25
A. Un corps à corps entre la nature et le corps de l'artiste	25
Un corps à corps en douceur.....	26
Un duel entre l'artiste et la nature.....	29
Un accord impossible.....	32
B. Les limites du corps	34
Une recherche de transcendance par la douleur?	35
La place du spectateur face au corps engagé de l'artiste.....	41
C. Le corps matière	43
Le corps-matériau	44
Le corps dans le corps	47

Partie 3 : Le corps engagé dans un discours social et politique	50
A. Le statut de l'artiste	52
Quand l'absurde critique	50
L'artiste se mettant en danger pour dénoncer son statut	59
B. L'identité	63
L'identité individuelle : la nudité déjouant les codes de la nature et de la culture.....	63
L'identité collective : l'individu au sein du groupe	68
 Conclusion.....	 76
 Bibliographie	 83

NB Les photographies du corpus sont disponibles dans un CD d'annexe joint au mémoire.

Avertissement au lecteur

Notre étude de la scène performative chinoise se base principalement sur l'étude de documents de seconde main. Un grand nombre des images et du matériel vidéo dont nous disposons provient certainement des artistes en question et donc représente leurs choix de présentations des performances. Il faut garder à l'esprit qu'ainsi notre vision des performances ne sera toujours qu'une vision partielle de la performance. Ces images seront envisagées ici comme une base d'information, nous pouvons donc les considérer comme des références iconographiques¹.

Pour ce qui est de la transcription et de la traduction des termes chinois dans notre travail (les noms des personnes, des livres, des titres de documents chinois), nous utilisons la transcription officielle en pinyin, qui signifie littéralement, en mandarin, « épeler les sons » et nous nous référons plus spécifiquement au hanyu pinyin, qui signifie « épeler les sons de la langue des Han » (la langue des Han étant la langue majoritaire en Chine, le mandarin). Ce système est un système de romanisation (transcription phonétique en écriture latine) du mandarin, langue chinoise officielle utilisée en République populaire de Chine depuis 1958.

¹ Le terme de « référence iconographique » a été utilisé par Ailing Liu. Voir Ailing Liu, *Formation et développement du théâtre de rue et de plein air. De la Chine à Taiwan : historique et analyse*, Doctorat sous la direction de Martine de Rougemont, Université de la Sorbonne Nouvelle, UFR d'Études théâtrales, 2006.

Introduction

Une approche sensible de la performance

A la différence des arts plastiques qui créent des objets et des traces physiques, du théâtre qui requiert souvent un lieu et une logistique pouvant difficilement échapper à la censure, la performance est un art de l'urgence et de tous les possibles dont chaque artiste réinvente la définition². La performance est libre. Une fois présentée, elle se loge dans les mémoires : ses traces sont virtuelles, hors des notions d'emballage nécessaires à l'objectal. Elle voyage et se transmet par les mots, les sentiments ; sa communication passe forcément par divers filtres subjectifs qui enrichissent et participent au processus. Médium artistique à dimension humaine, elle ne s'adresse guère qu'à quelques centaines de spectateurs, chaque artiste créant une communauté d'expériences. C'est un art sans médiation entre l'artiste et son spectateur. Un art qui intègre en soi le public qui devient la mémoire face à l'oubli, prenant part à la transmission ou à la disparition de l'œuvre – car sa durée de vie dépend de la pertinence du propos et peut-être du besoin de la sphère publique. Les spectateurs deviennent des collaborateurs du fait de leur simple présence. De plus, le temps de la performance est un élément déterminant tout comme le lieu où elle se déroule. Les protocoles propres à chaque œuvre définissent un champ critique qui peut devenir référentiel, voire mythique.

La performance s'apparente le plus souvent à un acte qui est comme un cri de vie ou même de survie dont le corps est l'outil principal. Si chaque acte artistique engage le corps, si chaque œuvre est en quelque sorte la trace de mouvements et de gestes, la performance plus que tout autre pratique montre la trajectoire du corps qui devient œuvre en soi. En Chine, la performance est une réelle manifestation de l'expérience de la liberté, de l'expression de la libération du corps devenu vecteur. Elle

² Roselee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames&Hudson, 2001, p.9 « Nulle autre forme d'expression artistique n'a jamais bénéficié d'un manifeste aussi illimité, puisque chaque artiste de performance en donne sa propre définition, par le processus et le mode d'exécution même qu'il choisit ».

est un médium d'émancipation idéal. D'une part, elle requiert un matériau simple d'accès : le corps. D'autre part, elle se déroule en un lieu et un temps incontrôlables et peut donc échapper plus facilement à la surveillance. Dans un pays artistiquement et intellectuellement opprimé comme la Chine, elle est un terrain de liberté et donc d'authenticité. Ainsi, alors que « la création commence par la transgression de codes, non seulement artistiques mais aussi sociaux »³, le corps peut échapper au contrôle, devenant le médium idéal des artistes qui veulent dépasser les limites qui leur sont imposées.

En Chine, l'art est souvent dirigé : d'abord par les théories de l'art classique, ensuite par la propagande, maintenant par le marché de l'art. La recherche du succès est à l'origine de nombreuses vocations. La performance est peut-être le seul médium qui peut se rendre invisible à la censure et à la pression de la réussite sociale. C'est un art qui affronte, voire qui confronte la société dans une suite de questionnements sincères. Depuis quelques années, la Chine est un pays en permanente mutation qui offre un terrain d'expression passionnant pour les artistes. Les changements en cours transforment la relation à l'espace des habitants, et le corps est ce moyen simple et évident permettant de se confronter directement à l'environnement.

L'engagement des artistes pourrait s'apparenter à la formule « mettre du cœur à l'ouvrage » et le glissement sémantique « du corps à l'ouvrage » correspond à notre volonté explicite de traduire l'authenticité et la sincérité des performeurs qui s'engagent corps et âme dans leurs pratiques. Dans un pays sous haute surveillance, où chaque manifestation indépendante est une prise de risque absolu, les artistes n'hésitent pas à mettre leurs corps en danger jusqu'aux limites de la douleur.

Se saisir du corps comme sujet et objet de recherche correspond à un engagement profond qui prend en compte un domaine vaste aux frontières indéterminées et parfois paradoxales. Grâce au souffle du créateur, libre de ses

³ Bérénice Angremy, « Art, Action, China, The Myth of Performance Art in China », in *Made in China*, Danmark, Louisiana Museum of Modern art, 2007, p. 80, "All creative practice begins with the transgression of codes: not only artistic, but also social codes".

mouvements, de ses actes, toute performance est animée par un corps souverain, malgré l'importance du joug idéologique dominant. Le courage et l'investissement esthétique de l'artiste contemporain chinois ont été les moteurs de notre recherche et nous conduisent à nous demander comment envisager le corps dans la performance chinoise. Peut-on parler de « corps engagé » ? Si oui à quelle fin et quel sens y prêter ?

Le « corps engagé » est une hypothèse que nous allons décliner en nous référant à toute une série de performances en Chine. Cette idée selon laquelle le corps serait le « véhicule » de revendications existentielles et artistiques s'étayera au fur et à mesure d'un cheminement d'une performance à l'autre, d'un artiste à l'autre. Il est pour cela important de contextualiser le lecteur à l'histoire de l'art et de l'éclairer sur la place du corps en Chine. L'idée de corps à corps entre la nature et l'homme ou l'individu et la société guideront les deux étapes suivantes de ce parcours.

Entrée en matière

Partie 1

Un certain regard sur la Chine : empire de l'uniformisation ?

La Chine n'échappe pas à la mondialisation, bien au contraire : elle en est la grande admiratrice. Deng Xiaoping, au début des années 1980-90, chercha à occuper les esprits de la population avec autre chose que la politique ou la rébellion. Ainsi, il fit en sorte que la population devienne de plus en plus consumériste et matérialiste, en faisant l'éloge de l'argent et du pouvoir d'achat. Pour la première fois depuis longtemps, ce fut l'individu qui se retrouvait au centre, et non le groupe⁴. La richesse et le plaisir devinrent les clés de la nouvelle économie et le moteur de la grande majorité. Selon Daniel Brine, « petit à petit, les gens commencèrent à remplacer leur idéalisme par le pragmatisme »⁵. Il ajoute à cela l'idée selon laquelle, dix ans après Tian Anmen, « le corps a remplacé l'esprit », et que, pour la plupart des personnes, « le plaisir physique s'est substitué à la pensée » et que « l'idéalisme est devenu l'objet de mépris et du ridicule »⁶.

On assiste donc, comme partout, au règne du corps. Celui-ci envahit le quotidien visuel : les corps s'exposent, vendent, se vendent, et leur superficialité est à l'image de notre monde devenu en grande partie virtuel. Mais le corps, dans sa vérité la plus

⁴ La période sous Mao fut celle de la prédominance du groupe sur l'individu. L'individu devait non pas penser à lui-même, mais toujours à sa place dans les multiples groupes auxquels il devait appartenir (le groupe que formait sa famille, le groupe que constituait son parti, son quartier, etc.).

⁵ Daniel Brine, Yang, Shu, *Chinalive*, London, Chinese Arts Center, 2005, « It was a slow process, but people were replacing idealism with pragmatism ». p.13

⁶ Idem « The body had replaced the mind as the main focus of attention. For many people physical pleasure had replaced thought, and idealism has largely become the object of contempt and ridicule. »

tactile, la plus odorante, remplie des flux et des fluides de la vie, est rejeté par la tyrannie médiatique. Le corps vivant – ses pulsations – est absent du discours commun. Tout particulièrement en Chine, un véritable culte de la beauté est au centre du mécanisme commercial - et cela en opposition totale à la politique en place sous Mao ou à la vision du corps dans les philosophies chinoises. En effet, le corps en Chine, depuis l'arrivée de Mao jusqu'à sa mort, était un corps uniformisé, avec pour norme commune aux hommes et aux femmes une représentation unisexe : les prénoms et les pronoms différenciant les hommes des femmes disparurent pour laisser place à la dénomination commune à tous de « camarades ». Tous les camarades devaient porter le même uniforme – pantalon et veste Mao – sans distinction sociale ni sexuelle. Les femmes devaient abandonner leurs coquetteries et s'identifier aux femmes travaillant comme des hommes, qui étaient alors des figures glorifiées par la propagande communiste.

Autre victime de l'uniformisation en Chine, l'art. Et cela, non seulement pendant le règne du grand Timonier, mais bien avant et après sa mort. D'une part, la Chine a cette particularité d'être un pays qui a connu une organisation institutionnelle totalitaire dont ni l'occupation des pouvoirs suprêmes par des barbares⁷ (Mongols sous la dynastie des Yuan et Mandchous sous la dynastie des Qing), ni la création de la république de Chine le 1^{er} janvier 1912, selon les termes de José Frèches⁸ n'ont remis en question la centralisation du pouvoir décisionnel sur tous les fronts. L'art en Chine fut longtemps très codifié. Les objets d'art de la Chine ancienne ne furent regroupés réellement sous la dénomination « histoire d'art » qu'au XIX^e siècle et très certainement rassemblés sous cette appellation par les Occidentaux, comme le certifie Craig Clunas dans l'introduction à son ouvrage d'histoire de l'art en Chine⁹. En effet,

⁷ Barbare était l'appellation utilisée par les Han, pour désigner tous les chinois non Han c'est-à-dire appartenant à l'une des 55 autres ethnies présentes en Chine. Le terme pouvait à l'occasion être aussi utilisé pour parler de toute personne étrangère.

⁸ José Frèches, *Il était une fois la Chine, 4500 ans d'histoire*, Paris, XO éditions, 2005. « Du légisme naît donc l'empire, un système politique centralisé à l'extrême et incarné par un empereur "fils du ciel" ; une pyramide strictement hiérarchisée qui survit tout au long des siècles, y compris lorsque des non-chinois occupent le pouvoir suprême ; une organisation totalitaire dont l'avènement de la république de Chine le 1^{er} Janvier 1912, ne modifie guère les fondements, tant elle est ancrée dans les mentalités... »

⁹ Voir Craig Clunas, *Art in China*, Oxford, Oxford History of Art/Oxford University Press, 1997.: « Chinese art is quite a recent invention, not much more than a hundred years old.

les arts chinois étaient codifiés et c'est à cet égard qu'ils ne répondaient pas à l'appellation d'art : ces objets (peintures, vases, statues, statuettes...) pouvaient avoir différentes fonctions : une fonction spirituelle, par exemple, avec la calligraphie et les *Tianshan*¹⁰ (peintures de paysages) qui permettaient autant au calligraphe qu'au détenteur de l'objet de les utiliser à des fins méditatives ou de recueillement ; une fonction religieuse avec les statuettes et les multiples ornements des temples bouddhiques, taoïstes, confucianistes ; une fonction rituelle et mortuaire avec les dessins, statues, statuettes et stèles des tombes. D'autre part, notons que la pratique des arts¹¹ en Chine résulte d'un entraînement long et répétitif, lui-même très codifié. Pour étayer cette théorie nous pouvons nous pencher sur le traité théorique de Shitao : *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère*¹². Shitao¹³ était un moine et un peintre, calligraphe éminent du XVIIe siècle en Chine qui a rédigé une théorie picturale de référence (encore aujourd'hui). Cette théorie montre à quel point l'art fut longtemps l'objet des seuls lettrés et, imaginer s'en écarter était impensable. En effet, l'art était strictement réglementé dans sa pratique des lois picturales par des rituels. Par exemple, la peinture devait toujours s'attacher à présenter une nature puissante, majestueuse et mystérieuse, l'homme dans ce paysage devant être un détail, peu visible. De plus, la peinture était avant tout un moyen d'accès à l'harmonie, étant donné qu'il s'agit d'une démarche spirituelle. Fabienne Verdier, dans son autobiographie, raconte son initiation à la peinture chinoise auprès d'un maître en Chine qui lui fit pratiquer pendant

Although the textiles, pieces of calligraphy, paintings, sculptures, ceramics, and other works of art shown in this book date from a period of 5000 years, the idea of grouping this body of material together and calling it "Chinese art" has a much shorter history. No one before the nineteenth century saw all these objects as constituting part of the same field of enquiry, despite the existence of a long and sophisticated tradition of writing about art, collecting art, and showing and consuming art by successive élites within that country. Rather it was in nineteenth century Europe and North America that "Chinese art" was created ». Traduction: « L'art chinois est une invention plutôt récente, qui n'a pas plus de cent ans d'histoire. Même si les textiles, les calligraphies, peintures, sculptures, céramiques, et autres œuvres d'art reproduits dans ce livre appartiennent à une époque remontant à 5000 ans, l'idée de regrouper cet ensemble d'objets et de l'appeler "art chinois" a une histoire bien plus courte. Personne avant le XIXème siècle ne considère ces objets comme appartenant au même domaine d'enquête, malgré la longue tradition des élites nationales qui ont écrit sur l'art, collectionné, exposé et consommé. C'est plutôt en Europe et en Amérique du nord au XIXème siècle que "l'art chinois" fut inventé ». p.9

¹⁰ *Tianshan* signifie : montagne et eau. L'eau et la montagne étaient les composantes principales des peintures de paysages en Chine.

¹¹ La peinture mais aussi le cirque, l'opéra, la musique...

¹² Pierre Ryckmans, *Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère*, Paris, Plon, 2007.

¹³ Un des nombreux surnoms choisis par Zhu Ruoji, de son vrai nom. Shitao veut dire « vague de pierre ».

plusieurs années « l'unique trait de pinceau » inspiré de la théorie de Shitao. Selon Shitao, toute la peinture réside dans le premier trait de pinceau ; ainsi, il s'agit, dans les premiers temps de l'apprentissage, de répéter pendant plusieurs années ce seul trait unique qui signifie aussi le terme « un » en chinois. Symboliquement, tout commence à partir de cette singularité du trait unique – l'unité : le début dispose déjà du tout.¹⁴

Sous la République populaire de Chine, l'art¹⁵ a connu une autre uniformisation ou du moins d'autres règles : celles de l'art de propagande, très inspirées dans les années 1950 par le style du réalisme socialiste soviétique¹⁶. Là encore, les écoles d'art ne laissaient aucune liberté de créer de la nouveauté, il s'agissait avant tout de faire un art pour et avec le peuple : les artistes devaient aller dans les campagnes et représenter la patrie au travail¹⁷. Toute autre forme n'était pas reconnue et sa pratique, dangereuse. Ensuite, il y eut la sanglante et terrible révolution culturelle (1966-1976) qui voulait, selon son slogan officiel, « se débarrasser de toutes les vieilleries » : cette époque fut le témoin de la destruction d'une grande partie du patrimoine artistique impérial chinois. Et paradoxalement aucune nouveauté réelle ne naquit. Une fois la révolution culturelle terminée, à la réouverture des Académies et des universités d'art, les cours consistaient encore en l'apprentissage d'un art politiquement correct – un art académique ou encore un art réaliste socialiste. Ce n'est qu'avec les infiltrations occasionnelles venues d'Occident que les jeunes étudiants ont pu commencer à repenser leur art et à siniser les influences occidentales.

¹⁴ Voir à cette occasion le livre de Fabienne Verdier, *L'Unique Trait de pinceau*, Paris, Albin Michel, 2001, ainsi que son autobiographie, *Passagère du silence*, Paris, Albin Michel, 2003.

¹⁵ Nous parlons des arts visuels.

¹⁶ De nombreux échanges avec Moscou étaient alors en place. Des professeurs russes venaient apprendre aux étudiants chinois la peinture du social réalisme à l'huile. Les meilleurs étudiants étaient alors envoyés à Moscou. Pour plus d'informations voir Craig Clunas, *Art in China*, Oxford, *op.cit.*, p.212

¹⁷ Des hommes et des femmes en bonne santé tenant leurs outils de travail à la main, par exemple.

Contextualisation de la performance en Chine au regard de l'Occident.

Alors que l'Occident voyait apparaître la première publication de l'histoire de la performance par Roselee Goldberg en 1979, la Chine, elle, ne connaissait même pas encore cette forme d'expression artistique. Alors que la performance en Occident fut « reconnue technique d'expression artistique à part entière dans les années 1970 »¹⁸ et qu'elle dispose d'une généalogie remontant au début du XX^{ème} siècle, les artistes performeurs travaillant en Chine se battent encore à l'heure actuelle pour la reconnaissance et surtout l'entière liberté de cet art encore très surveillé et censuré, ne disposant que d'une très courte histoire¹⁹. Aujourd'hui, un seul livre s'attache à retracer une histoire de la performance en Chine, c'est le travail du chercheur australien Thomas Berghuis, *Performance Art in China*²⁰ publié en 2005 aux éditions Timezone8 en Chine. Malheureusement, ce livre est encore indisponible en Europe. La performance chinoise est peu connue – à la différence des enjeux de spéculation que sont devenus les artistes chinois et leur travail dans ce gigantesque marché mondialisé. Quand on parle d'art chinois, en général, nous pensons aux nombreuses peintures et sculptures qui remplissent les maisons de ventes aux enchères telles que Christie's ou Sotheby's. Prenons par exemple les peintures de visages en fous rires de Geng Jianyi²¹ ou les portraits austères de familles chinoises de Zhang Xiaogang²², sans parler du mouvement de Pop Art chinois qui connaît un grand succès. Ces grandes salles de ventes offrent d'ailleurs aujourd'hui des formations spécialisées dans l'art contemporain chinois²³. La performance n'étant pas vendable, reste en arrière ; pourtant, à l'image de l'histoire des idées et de l'art occidental, elle occupe aussi en

¹⁸ Roselee Goldberg, *op.cit*, p.7

¹⁹ La première performance connue à ce jour date de 1979 (Wang Peng).

²⁰ Thomas Berghuis, *Performance Art in China*, Hong Kong, TimeZone 8, 2005.

²¹ Photographies en annexe, voir dossier « peintures contemporaines ».

²² Photographies en annexe, voir dossier « peintures contemporaines ».

²³ Remarquons que cette formation est unique en son genre. On ne dispose pas de formation pour l'art contemporain africain, indien, coréen, japonais, etc. Seule la scène chinoise dispose de telles formations de prestige chez Sotheby's et Christie's. Cette réalité traduit les intérêts financiers qui sont en jeu en Chine pour le marché de l'art international.

Chine la place d'une « avant avant-garde » selon le terme employé par Roselee Goldberg²⁴. La performance en Chine a été le terrain d'action des artistes précurseurs chinois.

La performance apparaît en Chine réellement dans les années 1980. Après dix années de terreur et de répression violente de 1966 à 1976 pendant la révolution culturelle, les écoles d'art rouvrent leurs portes aux étudiants. Mais celles-ci enseignent alors un art d'un formalisme académique qui empêche toute innovation, toute création au-delà des frontières admises. La production artistique issue de cette nouvelle génération révèle et critique le paradoxe d'une société hésitante entre communisme et capitalisme²⁵. La critique passe alors par une forme de provocation : les artistes se regroupent et cherchent à montrer leur art malgré les portes fermées des musées nationaux. Ainsi, la première manifestation publique d'un art non-officiel remonte au mois de septembre 1979, avec le groupe « les Étoiles » – dont les chefs de file étaient Wang Keping et Ma Desheng – qui décide d'exposer ses toiles et ses sculptures sur les grilles d'un jardin proche de la Galerie nationale des Beaux-arts de Pékin. Ces toiles, en rupture avec ce qui se fait dans les écoles et les expositions officielles, sont très influencées par l'Occident et les mouvements comme l'expressionnisme ou le postimpressionnisme.

Il est certain que les nombreuses expositions d'art occidental et les lectures qui pouvaient les accompagner eurent une part active dans les débuts de l'éveil artistique des jeunes artistes. La Chine était à l'époque encore complètement assujettie à l'idéologie maoïste transmise notamment au travers des peintures néo-réalistes. Les années 1980 voient la tenue, dans le pays, d'expositions majeures de peintures qui ont une grande influence en Chine. La première fut *American Paintings from the Museum*

²⁴ Roselee Goldberg, *op.cit.*, p7 « La performance a occupé au XXe siècle une place de premier plan dans ce type d'activité : celle d'une "avant avant-garde". Si l'essentiel des textes consacrés de nos jours à l'œuvre des futuristes, des constructivistes, des dadaïstes et des surréalistes continue à se focaliser sur les objets d'art, c'est le plus souvent la performance qui fut l'activité fondatrice de ces mouvements et c'est par elle qu'ils tentèrent d'apporter des réponses à un certain nombre de questions ».

²⁵ Les artistes commencèrent alors à se moquer de l'image de Mao en créant un mouvement de Pop Art chinois (voir les artistes Yu Youhan, Li Shan, Sui Jianguo...)

*of Fine Arts, Boston*²⁶ présentée à la galerie d'art national de Pékin et au musée de Shanghai. Cette exposition présentait pour la première fois en Chine des œuvres abstraites, qui eurent d'ailleurs un énorme succès auprès du public chinois. Puis, en 1983, à l'occasion de la visite du président François Mitterrand une exposition des œuvres de Picasso fut inaugurée à Pékin, ensuite montrée à Shanghai. En 1989, une exposition importante pour la performance et l'avant-garde chinoise fut celle de Robert Rauschenberg, *Rauschenberg Overseas Cultural Interchange Project at the China Gallery*²⁷ révélant pour la première fois des œuvres faites à partir de matériaux du quotidien. Notons qu'à cette occasion, il fit venir la compagnie de Trisha Brown pour l'inauguration. Nous ne pouvons trouver de réelles preuves de l'impact provoqué par cette figure de proue de la danse postmoderne (avant-gardiste aux Etats-Unis), mais sachant qu'elle fut l'une des premières à investir des lieux inattendus, comme la rue ou les toits, une certaine influence sur les artistes de l'avant-garde et particulièrement les performeurs chinois est envisageable.

Dans un contexte artistique où les écoles tentaient de formater la jeune génération d'artistes, ces expositions furent révélatrices de ce qui se passait ailleurs, et ce fut l'étincelle nécessaire pour allumer la flamme. Commença alors un moment d'intense ébullition intellectuelle et artistique connu sous le nom de « 1985 New Art Movement ». La devise de ce mouvement était : « les formes de l'art sont illimitées et rien n'est interdit ». Les artistes et intellectuels du pays rêvaient « une nouvelle culture chinoise moderne »²⁸ et travaillaient main dans la main. Le meilleur exemple de cette collaboration est l'exposition *China/Avant Garde* qui ouvrit le 5 février 1989 à la China Art Gallery de Pékin. Cette exposition est avant tout le fruit d'une large rencontre à Zhuhai, en août 1988, qui regroupa plus de quarante artistes, critiques, théoriciens et éditeurs d'art. Plus de 1100 œuvres du mouvement « 1985 New Art Movement » étaient visibles à cette occasion. Le commissaire principal de *China/Avant Garde*, Gao Minglu y choisit les 342 œuvres de l'exposition, avec l'aide de critiques d'art comme

²⁶ Les œuvres présentées dataient du XVIIe siècle aux années 1980. Pour exemple, y étaient présentés Edward Hopper, Franz Kline, Jackson Pollock.

²⁷ *Rauschenberg Overseas Cultural Interchange Project at the China Gallery* eut lieu du 15 novembre au 5 décembre 1985. C'était un projet personnel de Rauschenberg qui souhaitait faire voyager ses toiles dans onze pays (Cuba, Mexico, Malaisie, Chine...).

²⁸ Terme qui était utilisé à l'époque par les critiques et artistes de la scène contemporaine.

Fan Di'an, Fei Dawei, Zhou Yan et les nombreuses autres personnalités de l'art présents lors de cette réunion. Les artistes, les critiques, les commissaires d'expositions parlaient donc d'égal à égal ; parfois les critiques allaient même jusqu'à participer activement à des performances²⁹ : leur combat était le même, libérer l'expression artistique.

L'influence occidentale

Comme pour la performance occidentale, Jackson Pollock et ses « action paintings » furent aussi à la base d'une révélation pour les artistes chinois. Les peintures de Pollock sont « l'enregistrement de ses actions » et le corps en action devient œuvre et sujet en soi. Ce sont les photographies de Hans Namuth photographiant Jackson Pollock en pleine action picturale, entrant (physiquement) dans sa toile, qui permirent de faire connaître au monde entier l'artiste américain.

En 1985, l'école des Beaux-arts de Paris fit un séjour à Pékin pour un échange avec son homologue chinois: la Central Academie of Fine Arts Middle School. A cette occasion, des événements « d'action painting » en groupe furent organisés. Rappelant à l'évidence les peintures de Pollock et peut-être d'Yves Klein, les étudiants se réunissaient autour d'un long tissu blanc et, tous ensemble en public, s'adonnaient à la création d'une peinture commune. De tels échanges introduisirent les pratiques de la scène européenne et américaine en Chine. Ces influences permirent aux étudiants et aux artistes chinois entraînés par les académies chinoises d'expérimenter de manière complètement autodidacte les notions proposées par Beuys, Pollock, Klein, Cage qui se glissent au gré de certaines lectures, rencontres. Ils vont s'en imprégner, tâcher de comprendre des œuvres qu'ils ne font souvent que deviner par le manque de traduction des ouvrages : ils disposaient de nombreuses revues d'art occidentales mais souvent ne comprenaient pas la langue et interprétaient les photographies très librement. Aussi, la

²⁹ Voir la performance « La Cène » inspirée de « La Cène » de Leonard da Vinci en 1988 à Shanghai organisée par les artistes Li Shan, Zhou Changjiang, Song Haidong, Pei Jing, Sun Liang et les critiques d'art Li Xianting et Wu Liang.

première performance en Chine de Wang Peng, en 1979, semble curieusement proche des *Anthropométries* d'Yves Klein. Wang Peng était alors étudiant en art et affirmait qu'il « étouffait » au sein de l'éducation artistique de l'académie. C'est ainsi qu'il eut l'envie et l'idée de détourner les outils du cours de calligraphie : tout en gardant le papier de soie et l'encre de chine, il remplaça le pinceau par son corps pour créer une « anthropométrie sinisée ».

L'avant-garde chinoise (1978-1989)

En 1979, comme nous l'avons mentionné plus haut, un groupe d'artistes, connu sous le nom « les Étoiles », accroche son travail sur les clôtures proches du musée d'art moderne de Pékin. En enfreignant ainsi les lois muséales et en exposant dans un lieu public, l'art contemporain chinois se positionne alors comme un mouvement d'avant-garde, en opposition à l'art officiel des musées. Plus que le contenu de l'œuvre, c'est ici le comportement des artistes qui compte et définit une nouvelle période de l'art. C'est à partir de cet instant que l'attitude et l'action vont constituer la création contemporaine. La conquête de l'espace public est donc un moment déclencheur de l'histoire de la performance chinoise.

La création entre 1978 et 1989 est souvent décrite comme la période de l'avant-garde chinoise (ce fut par conséquent un moment d'intenses échanges entre les artistes) mais aussi la période où commencent à se mettre en place de nombreux groupes d'artistes agissant ensemble sous une même appellation. Plus de 80 groupes éclosent dans ces années et organisent des conférences, des performances, des expositions non officielles. Certains connaissent un plus grand écho par le biais d'actions allant à l'encontre du carcan artistique de l'époque, créant des « événements », comme par exemple le groupe *Xiamen Dada*³⁰ dont l'artiste Huang Yongping, aujourd'hui de

³⁰ L'appellation fut donnée par Huang Yongping qui s'adonnait alors à des peintures aléatoires à l'aide de constructions qui permettaient de faire tourner les feuilles de papier en positionnant alors l'artiste comme le simple teneur de pinceau. Le nom de Xiamen Dada est en hommage à Dada et à la ville d'origine des artistes, Xiamen. Confirmant leur attachement post dadaïste, ils écrivaient le slogan de Tristan Tzara : « Dada est mort, vive Dada ».

renommée mondiale et vivant en France, en était le leader. L'événement qui leur attribue aujourd'hui une place importante dans les livres d'histoires de l'art chinois est le happening³¹ à l'occasion duquel treize artistes brûlent leurs œuvres – peintures, sculptures – sur une place publique. Cet acte de rébellion fut suivi par une exposition non moins avant-gardiste où les mêmes artistes devaient montrer leurs créations³² (alors brûlées) et qui se transforma en une exposition tout à fait nouvelle : ce fut l'occasion d'expérimenter pour la première fois l'influence de Rauschenberg avec une exposition uniquement construite à partir d'objets trouvés dans la rue et installés dans la galerie. Ces premiers « ready-made » furent un moment clé dans l'histoire de l'art chinois, telle la *Fontaine* de Marcel Duchamp pour les artistes occidentaux.

Cependant, malgré cette conquête du lieu public, les artistes et les acteurs du monde de l'art avant-gardiste voulaient révéler la création actuelle de l'époque dans un lieu officiel, mais ne trouvaient preneur dans aucun musée. Ils cherchaient une reconnaissance officielle et rêvaient d'un regroupement des œuvres et des artistes à l'échelle nationale. Ce projet prend forme avec l'exposition *China/Avant-Garde* en 1989 à la Galerie nationale de Pékin, quelques mois avant les événements de la place Tian Anmen³³. Cette exposition fut un moment clé pour l'art chinois, elle présentait un réel panorama de l'horizon artistique des années 1980 en large part inconnu du grand public et des instances officielles. Il y avait des peintures traditionnelles, à l'huile, des peintures abstraites et figuratives, des sculptures, des installations, des performances³⁴. Parmi ces performances, l'une est devenue historique et un moment clé de l'histoire de l'art : *Gunshot*³⁵ de Xiao Lu. Xiao Lu était alors une des rares femmes artistes présentes

³¹ Photographies en annexe.

³² L'exposition a tourné dans plusieurs musées.

³³ Les manifestations de Tian Anmen qui ont eu lieu entre le [15 avril 1989](#) et le [4 juin 1989](#) sur la [place Tian Anmen](#) à [Pékin](#). À la suite de l'annonce du décès d'un homme politique apprécié par la jeunesse chinoise mais démis de ses fonctions par Deng Xiaoping quelques mois auparavant, les étudiants, intellectuels puis ouvriers chinois se regroupèrent pour demander des réformes politiques et démocratiques. La grogne était nationale. Après plusieurs tentatives de négociation, le gouvernement chinois proclamait l'état de siège le [20 mai 1989](#), et fait intervenir les forces de l'armée le [4 juin 1989](#). La répression est violente, les manifestants ne s'attendaient certainement pas à une telle réaction par la violence. Les chars et les tirs sur la masse ont choqué le monde entier et changé la face de la Chine.

³⁴ Cette exposition ne devait pas contenir de performances à la demande de la Galerie Nationale, mais les commissaires ne purent empêcher les artistes décidés à mener à bien leurs projets.

³⁵ Photographie en annexe dans le dossier « China/Avant-Garde ».

sur la scène artistique chinoise. Son travail consistait en une installation intitulée *Dialogue (Duihua)* composée de deux cabines téléphoniques séparées par un miroir et un téléphone de maison. Dans les cabines, il y avait deux mannequins de dos (un homme, une femme) au téléphone. Lors du vernissage, Xiao Lu emprunta un pistolet à un ami et tira sur son œuvre, exactement au milieu, dans le miroir, comme si elle tirait sur elle-même. Il serait judicieux de percevoir une possible référence à la performance *Shoot* de Chris Burden. D'une part, Xiao Lu se fait aussi tirer dessus dans une galerie, devant un public, mais, ici, les spectateurs ne sont pas prévenus et la personne qui appuie sur la détente c'est elle-même. D'autre part, l'impact n'est pas réel, elle vise son reflet et touche son image : celle d'une femme artiste qui va, consciemment en quelque sorte, tenter un suicide artistique. En effet, suite à cette performance, le monde de l'art en Chine se divisera entre les pour et les contre de l'acte de Xiao Lu. Cette séparation, en deux groupes, nous pousse à nous demander s'il n'y a pas, comme alternative à la lecture d'un suicide symbolique, celle d'une libération, d'une volonté de garder la performance comme un art contestataire qui repousse toujours plus loin les lois et les règles. Xiao Lu a aussi tué tout espoir de faire entrer le médium de la performance dans les sphères officielles. *Gunshot* créera la panique et, surtout, la fermeture anticipée de l'exposition par les instances de l'Etat. À la suite de cet événement, le médium de la performance fut à tel point surveillé et censuré qu'il en était finalement interdit.

Dans *Gunshot*, cette image, c'est celle d'une femme, d'un corps qui se cherche et se trouve et tente de s'effacer avec une violence dont il faut chercher les fondements dans la conception même du corps en Chine depuis les origines.

La conception du corps en Chine

La relation des Chinois à leur corps est radicalement différente de la nôtre, occidentale. En Chine, le corps est en dialogue permanent entre l'intérieur et l'extérieur ; les chinois croient tellement en ce concept d'énergie qu'ils n'ont jamais réellement ressenti le besoin de représenter le corps en détail comme nous. Alors que

les peintres occidentaux apprenaient l'anatomie, assistaient à des dissections de cadavres pour comprendre le moindre mouvement des muscles et nerfs de l'homme, les Chinois persévéraient dans la représentation en détail des flux d'énergie qui traversent les corps humains, mais aussi les corps minéraux, végétaux.

Par conséquent, le corps est peu présent dans l'histoire de l'art chinois jusqu'au XX^{ème} siècle. D'une part, dans la Chine impériale, la représentation du corps n'était pas perçue comme une activité artistique noble. Ainsi, « jusqu'à son arrivée par le biais des enseignements académiques des Beaux-arts français, le corps n'était pas considéré en Chine comme une source d'inspiration. Historiquement, les sujets par excellence de l'art visuel chinois ont toujours été la calligraphie et la peinture de paysages, et si des êtres humains y figuraient, leur présence était souvent didactique ou subordonnée au décor ».³⁶ D'autre part, sous la République populaire de Chine, le corps apparaît dans l'art sous l'influence de l'Occident par les réformateurs, dans une volonté de l'utiliser comme outil de propagande ou du culte de la personne de Mao. Tsong Zung Chang le formule ainsi :

La conception européenne du corps a été importée par les premiers réformateurs républicains qui voulaient remodeler le pays dans la ligne du siècle des lumières et du positivisme. Ce corps était à la mesure de tous les phénomènes du monde : il devait donc se trouver au centre et non comme élément accessoire de la nature ou du paysage. Ce corps, libéré du carcan de la tradition et des coutumes, pouvait être étudié et être représenté de manière objective. Ce nouveau symbole artistique, importé du système académique français, n'a pas seulement représenté une technique mais est devenu le symbole emblématique de la modernité et du progrès. En fait, *ce corps représentait un nouveau langage visuel de pouvoir*.³⁷

Le corps était un vecteur du discours politique et représentait une vision de l'homme et de la femme actifs, pour l'amour et le triomphe de la patrie. Il était alors présent, glorifié, en représentant d'une idéologie. Par ailleurs, fait intéressant à remarquer, la tradition du portrait n'existait pas en Chine. Ce n'est que sous l'influence

³⁶Tsong Zung Chang, « La longue marche vers l'Occident » in *Paris-Pékin exposition*, CHANG, Tsong-zung, Paris, Chinese Century, 2002. p.33

³⁷ Tsong Zung Chang, *op.cit*, p. 33, nous soulignons.

de l'Europe et de l'Union Soviétique que ce genre a vu le jour dans la société chinoise. Or, dans l'histoire de l'art occidental, c'est tout le contraire ; elle est parcourue par une tradition du portrait : les rois, les seigneurs aimaient à montrer leur importance, richesse et gloire par ce biais. En Chine, par contre, le portrait ne fut jamais une tradition : quand les empereurs ou des personnes de haut rang voulaient s'offrir une œuvre à leur gloire, ils commandaient par exemple une stèle ou une calligraphie avec un texte érudit. Par conséquent, « si le symbole visuel public du pouvoir en Europe était traditionnellement le corps humain, en Chine, c'était la calligraphie »³⁸.

Toujours dans une tentative d'analyse de la présence ou absence du corps dans l'histoire de l'art, remarquons comment le corps nu fait défaut dans l'art chinois. Une visite des musées parisiens en est la preuve. Alors que la nudité est pour ainsi dire omniprésente au Louvre ou au musée d'Orsay, aux musées Cernuschi ou Guimet, les corps nus sont toujours dérobés au regard des visiteurs. Les corps sont toujours plus ou moins couverts d'un tissu ; ce tissu n'est pas uniquement une preuve de pudeur, mais il permet à l'artiste de visualiser et montrer les énergies qui entourent le corps. En Occident, l'être c'est le corps, le corps est l'être, et la nudité est un absolu. Jacques Henric, dans son article sur le nu en Chine selon l'analyse de François Jullien, affirme que :

Le nu humain est le socle sur lequel la philosophie, depuis ses débuts en Occident s'est constituée. Il est un paradigme, une force d'effraction et de stupéfaction. Étant la « chose même » (il est la seule réalité qui n'a aucun « au-delà », aucun indépassable), c'est « le nu, qui a rendu possible la pensée de l'être, l'ontologie. Il est une « limite », un « point d'arrêt », un « absolu ». Il « porte sa présence à son comble ». [...] Or, rien de tel en Chine, explique François Jullien. Pas d'essence à fixer. Le réel est conçu comme « un continuum d'évolution ». Pas d'archétypes, de formes éternelles, de modèle de beauté idéale. Le corps anatomique occidental y est inexistant. Le corps chinois n'a pas un statut d'objet. Il est un lieu de flux, de passages, de souffles, d'énergies, de métamorphoses permanentes. Il ne peut être fixé dans une forme.³⁹

³⁸ Tsong Zung Chang *op.cit*, p.34

³⁹ Jacques Henric, « Et ils ne virent pas qu'ils étaient nus... », in *Artpress*, numéro 266, mars 2001, p.64

Ainsi, dans *De l'essence ou du nu*⁴⁰, François Jullien affirme qu'il n'y a pas de nudité dans la représentation du nu en Chine. Il suffit de penser à l'exposition de peintures érotiques chinoises présentées en 2005 au musée Cernuschi à Paris pour visualiser cette nudité voilée. Ces peintures érotiques qui présentent des corps en plein ébat amoureux, il est vrai, ne se dénudent jamais : un bout de tissu, un paravent est toujours complice de l'acte amoureux comme pour traduire une intimité qui perdure malgré notre regard voyeur.⁴¹

Le corps a été un terrain bien gardé en Chine, il fut toujours finalement un objet tabou, invisible dans sa réalité physiologique. Notre regard occidental a tendance à voir de la pudeur dans cette absence généralisée du corps nu. Or, à la lumière des conceptions philosophiques chinoises⁴², le corps en Chine n'est pas un objet, une réalité permanente mais un espace d'énergies. Un espace dont se servent les artistes dès leurs premières performances.

Ébranlement de la tradition et de ses contraintes : la place de la performance et du corps sur la scène contemporaine chinoise. Un corps engagé ?

La scène artistique chinoise connaît ces dernières années un véritable engouement de la part du monde de l'art. Mais la Chine, ne l'oublions pas, est toujours un pays tenu fermement par les mains de fer d'un état autoritaire. La liberté d'expression et les droits de l'homme sont toujours bafoués et le statut d'artiste requiert un véritable engagement intellectuel. Ceux qui souhaitent créer librement doivent s'expatrier ou montrer leur travail avec une conscience du risque. La première vague d'expatriation parmi la population artistique date de 1989 après les événements de la

⁴⁰ François Jullien, *De l'essence ou du nu*, Paris, Seuil, 2000.

⁴¹ La figure du voyeur est par ailleurs un topos des peintures érotiques chinoises.

⁴² Il est communément admis qu'il y a en Chine officiellement trois religions : le bouddhisme, le taoïsme et le confucianisme. Si dans l'histoire du pays, l'une prenait le dessus par période sur les autres, toutes ont survécu et nourrissent, influencent d'une manière ou d'une autre, consciemment ou pas, la pensée des chinois. Elles ont en quelque sorte donné naissance à une religion syncrétique plus populaire.

place Tian Anmen et à la désillusion qui s'en suivit. La France, les Etats-Unis étaient les destinations privilégiées de ces quelques artistes et critiques en fuite. Suite à l'exposition *Les magiciens de la terre*⁴³ au Centre Pompidou en 1989, certains artistes (Huang Yongping par exemple) ou critiques comme Fei Dawei en ont profité pour rester en France. Cependant, beaucoup de ces artistes (tels que Huang Yongping, Zhang Peili, Ai Weiwei, Zhang Huan...) ou critiques (entre autres Gao Minglu, Wu Hung, Fei Dawei...) ont gardé un lien très fort avec leur pays natal et participent de manière active à la reconnaissance de la création chinoise sur la scène internationale. Si aujourd'hui l'art contemporain est reconnu comme un moyen de rayonnement national par l'État chinois, la performance, elle, est encore regardée d'un mauvais œil ; mais c'est dans cette position de non-conformisme et de prise de risque que réside un terreau pour une création détachée du marché de l'art et de ses pressions économiques. Le risque correspond ici à la définition qu'en donne Georges Banu dans son texte « La nouvelle subjectivité » rédigé à l'occasion du festival d'Avignon 2005⁴⁴ :

Il peut y avoir prise de risque sans provocation, risque indispensable, risque qui appelle à secouer les strates de la tradition, risque dont les effets sont profonds et les conséquences durables. [...] Le risque qui surgit lorsqu'au devoir de transmission succède l'appétit d'insoumission. Il a Prométhée pour ancêtre.⁴⁵

C'est ce risque que recherchent, semble-t-il, les performeurs chinois auxquels nous nous intéressons : un risque qui ne veut pas provoquer ; car la provocation est gratuite, elle ne pose pas de questions. Or, nous nous intéressons au risque qui déstabilise notre vision du monde, qui cherche à remettre en question la société chinoise et son histoire, ses tabous, sa mémoire, ses règles, son autoritarisme ; aussi, au

⁴³ Exposition qui eut lieu du 18 mai 1989 au 14 août 1989. Le commissaire était Jean-Hubert Martin. C'était la première exposition qui présentait en occident et en France un panorama de la création contemporaine des pays du « tiers-monde » et d'ailleurs.

⁴⁴ L'artiste associé de ce festival était Jan Fabre, et la programmation de cet été fut très polémique. Le public conformiste fut ébranlé et mis à mal par une création qui cherche à prendre des risques, à remettre en question les frontières entre les arts pour ouvrir un nouveau dialogue, un nouveau terrain de recherche sur les arts vivants de demain. Georges Banu qui avait rédigé ce texte antérieurement avait vu juste et avait pressenti la polémique. Cependant la réalité fut encore plus controversée et « risquée ». Aujourd'hui, en 2010, nous pouvons voir le cheminement qui fut nécessaire au public.

⁴⁵ Georges Banu, "La nouvelle subjectivité", in *Jan Fabre: une oeuvre en marche. L'épreuve du risque. Alternatives théâtrales*, n° 85-86, 2005, p.4-5

dictat de l'apparence du corps qui a dominé la population depuis le début de la civilisation chinoise jusqu'à l'extrême uniformisation des genres sous Mao et l'hyper-consumérisme actuel. Les artistes qui ont fait naître l'avant-garde chinoise ont dû tourner le dos à la conception de l'art transmise depuis des générations ; c'est l'insoumission qui les a libérés et leur a permis de créer un art indépendant, révolté et puissant. En Chine, la performance est l'art du risque par excellence. L'artiste s'engage physiquement, politiquement, mentalement. Les performeurs sont les élèves indisciplinés du monde de l'art, ils se refusent à suivre les règles et cherchent à perturber le calme ambiant.

De ce fait, les premiers performeurs ont voulu ébranler les fondements idéologiques, philosophiques, religieux, artistiques, esthétiques de la Chine en s'emparant du corps. Le corps objet, matière, réalité anatomique et physiologique : un corps du dedans, vivant, fait de chair et de sang, et surtout mortel. La performance révèle ce corps renié et l'utilise pour dénoncer les mécanismes socio-économiques de la Chine. Le corps devient outil, matière, terrain de travail et d'expression artistique privilégié. Le corps s'engage.

La performance comme acte pur

Partie 2

A. Un corps à corps entre la nature et le corps de l'artiste

En Chine, le corps et l'esprit ne sont pas séparés : au contraire, ils forment un tout. Le corps est en harmonie avec la nature et il représente lui-même un microcosme identique au macrocosme de l'univers. D'ailleurs, le taoïsme donne une image du corps qui l'assimile à des réalités universelles – le corps y est figuré de la manière suivante : la tête serait le ciel, le torse serait la terre, les quatre membres représenteraient les quatre saisons, le souffle de l'homme serait le vent, et ainsi de suite. L'homme dans l'imaginaire collectif chinois est le fruit d'un plein accord avec la nature, il est en osmose. La nature serait l'équivalent du Dieu chrétien et l'homme conçu comme chez les chrétiens à l'image de Dieu. Les chinois pensent le corps comme une allégorie de la nature. Ainsi, pour garder son équilibre, le corps en Chine doit être en accord et en harmonie avec elle. Dans la tradition chinoise, c'est une source d'énergie pour l'homme qu'elle soit représentée (peinture de paysage) ou réelle.

Les artistes performeurs sont issus pour la plupart des génération qui ont connu uniquement le communisme et le culte de la personne de Mao, un Mao déifié qui voulait occulter les autres croyances⁴⁶. À peine sortis de cette période (révolution

⁴⁶ Mao combattait violemment les religions ou toute activité qui pouvait d'une manière ou d'une autre s'avérer une concurrence au culte de sa personne.

culturelle), ils ont donc eu soif de retourner aux sources, c'est-à-dire aux traditions taoïste, bouddhiste et confucéenne. Dans toutes ces religions et philosophies⁴⁷, la nature tenant une place cruciale, il fut évident que les artistes s'engageraient dans un corps à corps avec elle, au risque de déstabiliser l'harmonie. La nature devenant à la fois partenaire et rivale de l'artiste.

Le corps qui s'engage est ici en dialogue ou en confrontation avec un autre corps : la nature. Le corps de l'artiste est « brut », au sens où il n'est plus rattaché à la société, à sa place dans la collectivité et qu'il a la capacité de dépasser les frontières culturelles. Par-delà son être d'artiste, le performeur est avant tout un corps physiologique qui s'engage en tant qu'entité physique face à la nature, dans une affirmation du pouvoir de la volonté individuelle. Utiliser le corps permet d'avoir une base de travail commune aux deux parties en présence dans une performance : l'artiste et le spectateur. Le vocabulaire des artistes est universel, basé sur une expérience commune du corps mais le territoire, la culture, le contexte dans lesquels le corps évolue offre des propositions différentes et la Chine a produit des performances aux écritures très marquées.

Un corps à corps en douceur

Certaines performances abordent la nature avec humilité et poésie. Le collectif d'artistes du East Village de Pékin en donne un très bon exemple avec la performance

⁴⁷ Étant donné que le débat sur la définition du taoïsme, du confucianisme et du bouddhisme comme religions ou philosophies n'est toujours pas clos, nous ne les cloisonnons dans aucune de ces catégories.

aujourd'hui emblématique⁴⁸, *To Add One Meter to an Anonymous Mountain*⁴⁹. Au sommet d'une montagne, dix artistes se dénudent un à un, se pèsent sur une balance et se disposent les uns sur les autres du plus lourd au plus léger pour créer un empilement de corps d'une hauteur d'un mètre. Les corps deviennent « un corps », une entité qui cherche à devenir une prolongation de la montagne, entre ciel et terre. Les artistes perdent leur identité – on ne voit pas leur visage – ils sont nus et se confondent dans une masse. Cette tentative d'annulation de toute temporalité (le corps nu est atemporel, la nature vierge aussi), de toute représentation et de toute hiérarchie sociale engage le corps comme élément organique pouvant se fondre dans le paysage. L'anonymat de cette montagne, affiché dans le titre de la performance, lui confère une caractéristique universelle propre aux peintures de paysages chinois. Les artistes ne peignent plus les paysages comme dans la tradition classique, mais ils deviennent paysage. Les corps sont comme des « sacs »⁵⁰, posés les uns sur les autres. La perception que l'on en a est moins organique et plus énergétique. François Jullien dit à ce propos :

L'anatomie a fort peu intéressé les chinois, elle reste chez eux très grossière : car ils prêtent moins d'attention à l'identité ainsi qu'à la spécificité des composants morphologiques (organes, muscles, tendons, ligaments, etc.) qu'à la qualité des échanges qui s'opèrent entre le « dehors » et le « dedans » et assurent ainsi au corps entier sa vitalité. C'est pourquoi ne fait pas problème, à leurs yeux, que le corps dévêtu soit figuré sommairement comme un sac : celui-ci est un réceptacle percé de trous ; mais, comme tel, il est le contenant d'énergies infiniment subtiles, dont il importe de suivre la diffusion. [...] La montagne, elle aussi est parcourue de conduits énergétiques par où circule le souffle cosmique. Il ne s'agit pas là d'une plate «personnification» de la nature, comme nous y a habitués la

⁴⁸ Rong Rong était le photographe de la communauté du East Village et ses photographies ont grandement participé à la reconnaissance des performances chinoises à l'étranger. L'ensemble de ces images ont servi pour l'exposition et le catalogue réalisé sous la direction de l'historien et critique d'art Wu Hung : Wu Hung, *Rongrong East village 1993-1998*, China, Chambers of Fine Arts, 2003.

⁴⁹ Réalisé dans les alentours de Pékin en 1995. Artistes participant à l'œuvre : Wang Shihua, Cang Xin, Gao Yang, Zuoxiao Zuzhou, Ma Zongyin, Zhang Huan, Ma Liuming, Zhang Binbin, Ying Meiduan et Zhu Ming. Voir les photographies de la performances en annexe.

⁵⁰ Expression de « sac » empruntée à François Jullien voir citation suivante.

rhétorique ; mais l'homme, la montagne sont des concrétions d'énergies.⁵¹

François Jullien insiste aussi sur la relation entre le corps de la montagne et le corps de l'homme, comme deux entités où circulent des énergies, confirmant ainsi l'engagement spirituel et méditatif de cette performance, tel un retour aux sources. Cependant, cette performance met à l'épreuve aussi les corps dans une volonté d'expérimenter la forme : le corps devenant alors sculpture comme dans *Parallel Stress* de Denis Oppenheim (1970) où l'artiste se couche sur le ventre entre deux monticules. De la même manière que Denis Oppenheim, les artistes du East Village semblent questionner la place de l'artiste. À la lumière du symbolisme chinois, cette sculpture de corps disposée entre ciel et terre fait référence à la position de l'empereur en Chine. L'empereur, fils du ciel, est représenté dans l'imaginaire collectif comme l'intermédiaire entre les humains et le divin. Le sinogramme (*Wang*) qui signifie « roi » ou « empereur » représente cette vision par trois traits horizontaux (terre, homme, ciel) et un trait vertical (le roi) qui fait le lien. Les artistes s'assimileraient-ils alors aux nouveaux intermédiaires entre les hommes et le ciel?

Une autre démarche de dialogue avec la nature serait celle de la jeune artiste Ko Siu Lan avec sa performance *Making a Path Going to Nowhere* réalisée en 2008 en Israël. Dans le désert de Mitzep Ramon, elle dessine avec ses mains, sur plusieurs kilomètres, dans le sable, un chemin qui ne mène nulle part. Encore une fois, l'artiste ne dessine plus le paysage (peintures classiques) mais dans le paysage. Seule face à l'immensité de la nature, du désert, elle agit sur et dans le lieu : son corps s'investit dans une transformation temporaire de la nature. Cette démarche ascétique engage le corps dans un espace aride qui n'accueille pas l'homme, et pourtant, impassible, elle dessine méticuleusement. Cet acte relevant du Land Art autant que de la performance manifeste la fragilité de l'être humain : le corps à corps est vain car la nature reprend toujours ses droits. Cette action poétique, délicate est en quelque sorte une mise en échec volontaire de l'homme, de l'artiste, dont la démarche est utopique. Utopique, car elle invite au

⁵¹ François Jullien, *Le Nu impossible*, Paris, Seuil, 2005, p. 33

rêve ; le désert, lieu des mirages, est un lieu de tous les possibles. De plus, n'y a-t-il pas là encore un questionnement sur la place de l'artiste qui montre le chemin sans donner de réponse définitive sur la destination, laissant le spectateur l'inventer ? Réalisée en Israël, l'artiste invite chacun à imaginer sa « terre promise ».

Dans ces performances qui ouvrent un dialogue entre l'artiste et la nature, entre deux corps qui se font face comme dans *To Add One Meter to an Anonymous Mountain* ou *Making a Path Going to Nowhere*, une relation harmonieuse et poétique se met en place. L'homme est conscient de sa fragilité, humble face aux forces de la nature. D'autres démarches ressemblent davantage à un défi que l'artiste lancerait à la nature, tantôt dans une quête d'union forcée, tantôt avec une volonté de domination.

Un duel entre l'artiste et la nature

He Yunchang est un artiste qui repousse toujours plus loin les limites de son corps dans une recherche de transcendance du corps et de l'esprit. Son travail, souvent extrême, montre la force de la volonté individuelle. Ainsi, les performances de He Yunchang révèlent un corps à corps de l'homme avec la nature dans une confrontation souvent violente ou du moins conquérante. La détermination de l'individu se traduit par de la provocation : He Yunchang lance comme des défis – défis de déplacer une montagne, défis de diriger le soleil, etc. Ses performances relèvent de l'imaginaire mythologique où la nature est un adversaire qu'il faut conquérir, parfois manipuler. Cette volonté fait étrangement écho à la phrase de Descartes dans *Le discours de la méthode*⁵² : « [les hommes doivent se] rendre comme maîtres et possesseurs de la nature ». Même si Descartes insiste sur la puissance de la technique et l'échec de ses contemporains à émanciper la science du dogme chrétien⁵³, cette phrase fait tout de

⁵² René Descartes, *Le discours de la méthode*, Paris, Nathan, 2005.

⁵³ Rappelons qu'à l'époque tout scientifique remettant en question la conception du monde selon la Bible était condamné comme ce fut le cas pour Galilée.

même écho en Chine, au XXème siècle, de par l'humilité qu'elle insinue à l'aide du mot « comme ». En effet, Descartes annonce l'impossible domination de la nature par l'homme. He Yunchang révèle à sa façon cette impossible autorité de l'homme sur les forces naturelles.

En 1998, à Lianhe dans le Yunnan, He Yunchang réalise *Move the Mountain*⁵⁴. À cette occasion, comme le titre l'indique, il entreprend, seul, de déplacer une montagne. Pour mener à bien cette entreprise il met en place tout un dispositif de cordes qui entourent la montagne. Il tire ensuite sur ces cordes de toutes ses forces – pendant 30 minutes – jusqu'à l'épuisement. Dans la légende qui accompagne la photographie officielle, l'artiste explique que la terre effectue 1670 rotations par heure et que par conséquent la montagne a physiquement (dans l'univers) bougé de 835 kilomètres en trente minutes. Il affirme ainsi le succès paradoxal de cette performance. Cette déclaration de l'artiste fait vaciller le geste artistique entre burlesque et héroïsme ; burlesque car l'artiste s'enorgueillit d'un faux succès, cautionnant en quelque sorte son acte par le sérieux d'une théorie scientifique et donc irréfutable ; héroïque tout de même, car l'engagement physique de l'artiste est réel et absolu : il manque de s'évanouir. L'acharnement dans un combat perdu d'avance représente la clé de voûte de cette action. En effet, le résultat ne se révèle pas essentiel : l'acte pour l'acte, la volonté par-delà la raison et, finalement, la production de sens l'emporte sur la production physique et matérielle. La montagne n'a pas besoin de bouger, l'artiste s'est offert corps et âme pendant trente minutes : l'idée, le concept, prône sur le résultat. Cette vision de l'art correspond à la notion de « Paradox of Praxis » développée par Francis Alÿs⁵⁵ avec son œuvre *When Doing Something Leads to Nothing* où l'artiste pousse un bloc de glace dans les rues de Mexico en plein été ; la glace fond et ne laisse aucune trace. Comme le titre l'indique, il s'agit d'une action sans réel résultat matériel. Une autre performance de grande envergure organisée au Mexique fut *When Faith Moves Mountains*⁵⁶, celle-ci fait curieusement écho à la performance de He Yunchang, *Move the Mountain*. Francis

⁵⁴ Voir photographies en annexe

⁵⁵ Francis Alÿs (1959-), artiste belge.

⁵⁶ *When Faith Moves Mountains*, fut réalisé en collaboration avec Cuauhtemoc Medina et Rafael Ortega en 2002.

Alÿs avait réussi à regrouper cinq cents volontaires pour « déplacer » une montagne à l'aide de simples pelles et de l'effort collectif. Sally O'Reilly parle à juste titre d'une « démocratisation du Land Art »⁵⁷. Ces gestes prométhéens mettent en exergue l'impossible emprise de l'homme sur la nature ; que ce soit un homme qui tire obstinément une montagne (He Yunchang) ou cinq cents hommes qui réunissent leur force et endurance pour déplacer une montagne (Francis Alÿs), il y a une limite infranchissable.

Move the Mountain renvoie à la fable très connue en Chine de *Yu Gong qui déplace les montagnes*⁵⁸. Il s'agit de l'histoire d'un vieux fou qui voulait déplacer la montagne qui barrait son chemin. À force d'obstination et de temps, il y parvint. La fable vante les mérites de la persévérance et de la volonté. En effet, He Yunchang travaille souvent à partir de l'imaginaire collectif. Il interprète parfois des contes et d'autres fois encore, il transforme ses propres actions en événements qui pourraient être matière à des fables ; ses performances ont quelquefois une qualité populaire aux sonorités mythologiques. D'ailleurs, un village du Yunnan colporte aujourd'hui l'histoire de cet homme qui vint un jour sur la place du village et proposa à cent hommes de se battre les uns après les autres avec lui. Les habitants du village racontent qu'il fit vaillamment face à chaque combat. Cette anecdote populaire qui semble tirée d'un livre de fables et contes pour enfants est en réalité la description de la performance *Wrestle : One And One Hundred* de He Yunchang qu'il réalisa à Kunming en 2001. He Yunchang laisse place à l'imagination et au travail du bouche-à-oreille qui va faire vivre et voyager son action par-delà les sphères culturelles et artistiques. Il propose du rêve, de la bravoure, et offre un modèle de volonté pure : il est un Prométhée des temps modernes.

Par-delà l'aspect ludique que nous venons de mettre en exergue, rappelons que l'artiste s'engage réellement et entièrement dans ses actions : elles sont souvent violentes, physiques et sollicitent une réelle implication mentale et corporelle. He

⁵⁷ Sally O'Reilly, *The Body in Contemporary Art*, London, Thames&Hudson, 2009.

⁵⁸ D'ailleurs, Mao écrivit un texte sur cette fable et sur l'idéal de la volonté et de la persévérance communiste. Voir, pour plus d'informations, <http://www.ramou.net/fa/faMao-1945-Yugong.xml>.

Yunchang se donne totalement et s'abandonne à son corps qui décide de la fin de la performance par son épuisement. Ainsi, quand il combat cent hommes, il les combat réellement jusqu'au dernier avec toute la force qu'il est capable de déployer ; il teste véritablement ses limites, les repoussant souvent à la frontière de la mort. De même, quand il tire une montagne, il s'y livre jusqu'à l'épuisement. La spiritualité est le socle de cet état et de cette force d'esprit. La volonté est ici plus forte que la raison : elle est quasiment magique, elle repousse les lois logiques, les limites. La performance *Dialogue with Water* (en 1999 à Kunming) est un autre exemple d'endurance et d'interaction avec la nature chez He Yunchang. Un couteau à la main, deux incisions d'un centimètre dans chaque épaule, il se pend par les pieds à une grue au-dessus d'une rivière pendant plus d'une heure et combat le courant violent de l'eau. Il s'agit là d'une réelle communion avec la nature : le corps est offert comme dans un rituel et l'union s'effectue par les entailles des deux protagonistes ; premièrement les coupures de l'artiste et deuxièmement l'entaille que crée He Yunchang dans la rivière avec son long couteau qui transperce le courant, créant ainsi une plaie symbolique. Comme dans un pacte de sang, on voit le sang de l'artiste couler dans la « plaie » de l'eau.

Après un corps à corps avec une montagne et le courant d'une rivière, He Yunchang est aussi l'artiste qui a un jour décidé de « diriger » le soleil. Cette déclaration a encore une fois les sonorités d'une fable. Ainsi, dans *Golden Shine* (Kunming, 1998), accroché à une grue par un câble qui le tient en équilibre dans les airs, il est entièrement peint en jaune, telle une prolongation humaine du soleil. Comme accessoire il dispose d'un miroir accroché autour de son cou et d'un long pinceau. Pendant cent vingt-sept minutes, il va tâcher d'éclairer le mur en jouant avec les reflets du miroir. Chaque pan du mur éclairé par le soleil ou par les reflets du soleil est peint en jaune. Petit à petit, l'artiste se fond dans le décor, le mur devenant jaune comme lui. Il est ici dans une situation de demi-dieu : accroché dans les airs, il flotte et « éclaire le monde », si tant est qu'on perçoive en ce mur une métaphore du monde.

Un accord impossible

He Yunchang conçoit ses performances comme des « contes pour adultes » où il montre la puissance de la volonté individuelle par le biais d'une confrontation héroïque avec la nature. Alors que He Yunchang oppose son corps au corps de la nature, Yang Zhichao va pousser encore plus loin cette tentative de fusion dans *Earth* (2004), performance où l'artiste tente de s'unir (par l'ingestion) avec la nature en introduisant de la terre dans son estomac par le biais d'une opération chirurgicale. Sans anesthésie, Yang Zhichao, comme dans la plupart de ses performances, subit, impassible, la douleur. Mais l'intervention est évidemment un échec : si l'esprit dépasse la souffrance, la chair et l'organisme rejette la matière étrangère qui pollue le corps de l'artiste. Il dit à propos de cette performance : « Je sais que ce désir de combler le fossé entre l'homme et l'univers ne sera jamais entièrement réalisé. Nous n'arrivons même pas à vivre en harmonie avec la nature. C'est cette béance entre l'idéal et la réalité que reflète *Earth*. Même si j'accepte la douleur, mon corps rejette la terre. Mais la volonté de combler ce fossé n'est que signe humain ». ⁵⁹

Cette performance de Yang Zhichao est une sorte de bilan de toutes les performances relatées précédemment : l'union de l'homme et de la nature est impossible, toute tentative sera un échec ; seule la démarche, l'idée, le concept perdurent. Ainsi, les corps de *To Add One Meter to an Anonymous Mountain* vont finalement se relever, redevenir des entités séparées, ils vont se rhabiller, revenir à la ville, laissant la montagne toujours à la même hauteur, identique, avant et après la performance. De même le chemin tracé dans *Making a Path Going to Nowhere* va s'effacer avec le temps, la nature reprenant ses droits. He Yunchang, pour sa part, n'a évidemment pas déplacé la montagne, n'a pas ouvert une plaie dans la rivière et le soleil n'a pas besoin de lui pour éclairer le monde. La performance, bien que réelle, est aussi symbolique. Dans *Earth*, Yang Zhichao révèle organiquement l'impossible unité de

⁵⁹Ulrike Münter « TransitionalPhase :Pain » in [Culturebase.net](http://www.culturebase.net/artist.php?3776) <http://www.culturebase.net/artist.php?3776>. [consulté le 15 Avril 2010], « I know that this longing to bridge the gap between Man and the universe will never wholly succeed. We don't even manage to live harmoniously with nature. It is this discrepancy between the ideal and reality which is reflected in 'Earth'. Even if I accept the pain, my body rejects the earth. Yet it is only human to long to bridge the gap. »

l'homme et de la nature : il n'y a que cohabitation harmonieuse ou violente. Toutes les tentatives de He Yunchang, des artistes du East Village aboutissent à la même conclusion : la nature et l'homme coexistent, mais restent des entités différentes.

B. Les limites du corps

Le mythe chinois de la cosmologie du corps qui ne fait qu'un avec la nature est ébranlé. Le constat de cette désillusion entraîne les artistes à interroger une autre idée forte de la culture chinoise : celle du lien entre l'esprit et le corps. Pour cela, ils explorent les limites mentales et physiques. Ils testent la résistance du corps, pour le remettre en question, pour vérifier son endurance. Les artistes éprouvent le corps par la douleur comme pour en confirmer la réalité ou peut-être pour tester la domination de l'esprit capable de repousser les limites de la souffrance. Alors, quand l'artiste se surpasse, il peut atteindre une transcendance qui lui permet de ressentir une conscience accrue de son corps, comme entité séparée de l'esprit. Le choix libre et conscient de soumettre son corps à la douleur physique relève en un sens de l'héroïsme. Cette force et ce courage hors du commun de l'artiste mettent en exergue la capacité d'un individu à sortir du lot pour montrer sa responsabilité : il prend sur lui la souffrance du monde pour la révéler. Dans ce sens Yang Zhichao dit que « la violence n'est pas le but de l'artiste ; l'essentiel est de faire réfléchir les gens sur la violence »⁶⁰. La douleur est ici utilisée comme lien entre le public et l'artiste qui partage la connaissance de la matière qui performe : le corps. Yang Zhichao qualifie d'ailleurs ses performances de « messages humanistes »⁶¹, dépassant les frontières culturelles par « l'expérience fondamentale de l'angoisse physique et mentale »⁶² permettant de refléter des réalités souvent cachées par les instances supérieures (politiques, culturelles, religieuses...).

⁶⁰ Yang Zhichao à Nora Jaccaud, *Entretien personnel avec l'artiste*, Bruxelles, 16 Octobre 2009 : « Violence is not the aim for the artist ; it is to make people reflect on violence, which is the principle ».

⁶¹ *Idem* : « humanistic messages ».

⁶² *Idem*

Finalement, l'espace à conquérir n'est plus la nature mais son propre corps, un corps à l'état brut qui devient un terrain idéal d'expérimentation. L'artiste engage une confrontation avec lui-même pour sonder les limites de l'homme.

La valeur des gestes artistiques extrêmes réside dans la décision volontaire de subir la douleur. Les artistes se sentent investis d'être les porte-parole de la souffrance. Ils mettent en place une relation mimétique avec le monde en écho à la violence, leurs actes sont authentiques et sincères. Ils expérimentent la douleur, les limites du corps en vue de réaliser au mieux l'impact de la réalité, de l'être au monde. Pourquoi les artistes sont-ils conduits à mettre en péril leur vie, leur corps? Qu'est-ce qui les motive? Dans quel but?

Une recherche de transcendance par la douleur ?

En Occident, la mise en danger du corps dans la performance est une démarche très commune. La violence est-elle culturellement marquée ? Si oui, quelle est la différence entre un corps soumis à la douleur en Chine et en Occident ? La performance en Occident est liée à la pensée chrétienne. Nombreux sont les performeurs qui portent en eux les traces d'une morale de l'histoire et des dogmes chrétiens. Ils en sont conscients et en jouent. Généralement les performances sont empreintes d'un symbolisme chrétien et l'œuvre de Marina Abramovic, avec la performance *Thomas Lips* (1975)⁶³, en est un exemple : elle se taillade avec une lame de rasoir une étoile de David sur le ventre, se flagelle le dos avec un fouet, se couche sur une croix en glace en exposant sa plaie à un chauffage qui la fait saigner – œuvre pétrie des dogmes, rites et signes chrétiens. Citons encore Chris Burden et sa performance *Trans-fixed* (1974)⁶⁴ où

⁶³ Dans cette performance, Marina Abramovic fait preuve d'une démarche que nous qualifierons de masochiste. Elle met son corps à mal avec une aiguille, de la glace, de la chaleur, un fouet...

⁶⁴ Chris Burden est crucifié sur une Volkswagen. La performance est courte, elle dure quelques minutes pendant lesquelles la voiture sort du garage, l'artiste sur le capot, les bras en croix ; le conducteur fait chauffer le moteur à pleine puissance, le bruit de la voiture remplaçant le cri de

il se fait crucifier sur une voiture, ou *Shoot* (1971)⁶⁵ où tel un martyr, il se fait tirer dessus à bout portant par un ami dans une galerie, se mettant en danger de mort par engagement pour l'art. Si mettre à mal son corps comme une autopunition est un acte qui revient souvent dans la religion catholique, tel un geste de rédemption, quel sens alors peut-on donner à des artistes chinois qui se font souffrir a priori de la même manière? Comment interpréter des actions artistiques sans passer par notre lecture occidentale?

Pour répondre à cette question, penchons-nous tout d'abord sur le travail de Zhang Huan qui a eu connaissance de l'œuvre de Chris Burden et de Marina Abramovic avant de débiter sa carrière de performeur. Il appartient à un groupe d'artistes qui utilisent leur corps de manière extrême afin de l'éprouver comme médium entre leur être profond et le monde. Si les artistes chinois tels que Zhang Huan n'utilisent pas la douleur en référence à une pensée judéo-chrétienne, alors quelles sont leurs intentions? En effet, quel discours artistique, quel but recherchent-ils dans la douleur auto-infligée à leur corps quand toute référence à la morale judéo-chrétienne en est absente? Une première réponse se trouve dans le discours de Zhang Huan à propos de la performance et de son expérience de la vie en général : il raconte que c'est au travers de son corps qu'il a toujours éprouvé la vie et le monde extérieur. Ainsi, l'utilisation du corps comme vecteur de son travail artistique lui est venue comme une évidence.

Ma décision de faire de la performance est directement liée à mon expérience personnelle. J'ai toujours eu des problèmes dans ma vie. Et ces problèmes se sont souvent terminés par un conflit physique. Je me suis souvent trouvé en conflit avec ma situation et j'ai eu l'impression que le monde ne tolérerait pas mon existence... Ces contacts physiques fréquents m'ont fait prendre conscience que mon corps est l'unique moyen par lequel j'en viens à connaître la société et la société vient à me connaître. Le corps est la preuve de l'identité. Le corps est langage.⁶⁶

l'artiste. Ensuite, la voiture rentre dans le garage. La performance est terminée.

⁶⁵ *Shoot* de Chris Burden fut réalisé dans une petite galerie face à un public. Il se plaça dos contre un mur, son complice à quelques mètres de lui et lui demanda de lui tirer dessus à bout portant. Le complice tira et blessa Chris Burden au bras, évitant de le tuer mais le blessant plus gravement que prévu.

⁶⁶ Zhang Huan, *Zhang Huan. A Pilgrim in Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, Museo de peregrinaciones, 2001, p. 39

D'une part, le corps est donc présent comme matière première universelle, par-delà les cultures et les temporalités mais aussi comme un corps à jamais personnel dont chaque expérience reste subjective et singulière, aucune expérience physique ne pouvant réellement se partager. D'autre part, le corps est une preuve de notre identité, il détermine notre relation au monde, parle malgré nous, véhicule son histoire ; il « est langage » comme le dit si bien Zhang Huan qui insiste sur la particularité de son expérience de la vie par son corps.

Cependant, pour comprendre où se loge la différence entre l'Occident et l'Orient dans le rapport au corps, il faut lire les performances à la lumière de la philosophie chinoise qui nourrit la perception et la relation au monde, à soi et aux autres. Pour cela, il est pertinent de s'intéresser à la théorie du Qi qui joue un rôle fondamental dans la perception du corps en Chine. Le Qi est l'énergie vitale qui régit toutes les pratiques corporelles en Chine (sport de combat, médecine, méditation, relations amoureuses...), et permet de déterminer les flux énergétiques du corps. De plus, il est intéressant de noter la remarque de Mark Elvin concernant le mot « corps » en Chine : il met en avant le fait que les Chinois utilisent plusieurs expressions pour désigner le corps, les plus communs étant *Shen* et *Ti*, et il ajoute à cela que pour traduire les termes de « personnalité », « personne », le Chinois utilise *Shen* ou de *Ti*⁶⁷. Cette remarque met en exergue l'importance du corps, comme un tout représentant l'enveloppe corporelle et l'esprit. Le corps et la personnalité sont désignés par le même terme montrant par conséquent comment le corps en Chine est gage d'une identité. En conséquence, Marc Elvin a inventé la formule de « Body-person »⁶⁸ permettant de nommer cette perception

« My decision to do performance art is directly related to my personal experience. I have always had troubles in my life. And these troubles often ended up in physical conflicts. I often found myself in conflict with my circumstances and felt that the world around me seemed to be intolerant of my existence... these frequent body contacts made me realise the very fact that my body is the only direct way through which I come to know society and society comes to know me. The body is the proof of identity. The body is language ».

⁶⁷ Mark Elvin, « Tales of *Shen* and *Xin*: Body-Person and Heart-Mind in China during the Last 150 Years », in *Self as Body in Asian Theory and Practice*, Albany (NY), State University of New York Press, 1993, p. 213

⁶⁸ Traduction possible de « Body-person » par « personne-corps ». Mark Elvin explique ainsi l'utilisation de ce terme : « From a linguistic point of view, we can note that in most Chinese phrases that translate into English phrases where the ideas of « person », « self », « life » or « lifetime » are used or implied, the word *shen* appears. [...] It is for this reason that *shen* is translated as « body-person » » p 213

du corps toute particulière aux Chinois⁶⁹. Comme il le démontre, dans la pensée chinoise, le corps est donc profondément en lien, en dialogue avec l'esprit. Ainsi, nous pourrions émettre l'hypothèse selon laquelle les artistes en Chine cherchant à atteindre une certaine transcendance – à détacher leur corps de leur esprit – utilisent pour cela la douleur infligée à la chair afin de ressentir une possible séparation momentanée. En effet, l'épreuve de la douleur oblige l'homme à séparer son esprit de son corps pour supporter la souffrance.

D'autre part, notons une autre différence d'ordre culturel : le sentiment de culpabilité. Il est intéressant de voir comment l'Occident est sous-tendu par la culpabilité et comment la douleur auto-infligée est une punition souvent présente dans le judéo-christianisme, selon une logique de rédemption. Ce sentiment de rachat est lié à l'image du Christ qui aurait souffert à cause du péché de l'homme. Or, en Chine, l'équivalent de Jésus-Christ serait Bouddha : celui-ci a aussi souffert pour l'homme mais à cause de l'ignorance de celui-ci et non pas en raison de son péché comme chez les Chrétiens. Ici réside la grande différence qu'il faut garder à l'esprit lorsqu'on se trouve en présence de travaux tels ceux de Zhang Huan, qui fut le premier artiste à la renommée masochiste en Chine. Ses premières performances, pionnières en la matière, le montrent dans des positions inconfortables, où il semble – avec un grand calme, une sérénité – faire face à sa corporalité assujettie à des situations extrêmes. Ainsi, lorsque dans *12m²* (1994) il s'enduit de miel et d'entrailles de poisson fraîchement achetées le matin même au marché, qu'il s'assoit dans les toilettes publiques les plus insalubres de Pékin et se laisse dévorer par des mouches, Zhang Huan montre une véritable endurance et une force d'esprit propres à sa croyance bouddhique⁷⁰. Il confirme qu'il cherche à éprouver une transcendance issue de la séparation momentanée du corps et de l'esprit.

Je préfère mettre mon corps dans des conditions physiques dont les gens ordinaires n'ont pas fait l'expérience ; car ce n'est que dans de telles conditions que je suis capable de ressentir la relation qui existe entre le corps et l'esprit. ⁷¹

⁶⁹ Par opposition, la pensée de Descartes sur le sujet (le corps et l'âme étant selon lui deux substances hétérogènes).

⁷⁰ Notons que Zhang Huan est un bouddhiste pratiquant

En effet, le bouddhisme cherche par l'expérience de la douleur à dépasser la simple condition humaine : Zhang Huan affirme qu'au travers de cette performance, il a découvert la capacité de l'homme à détacher son corps de son esprit. La performance qui suivit fut 65 kg⁷², où, accroché au plafond par des chaînes, il passa une heure dans une pièce tandis que son sang, gouttant sur une coupelle chauffée par une flamme, emplissait toute la pièce d'une odeur âcre et suffocante. Cette performance fait écho à l'imaginaire des rites sacrificiels : pendant une heure, l'artiste se place au-dessus du public et partage le fluide intime de son corps, de sa vie : son sang. Il se saigne en s'offrant volontairement à la vue du spectateur et en cherchant à repousser les limites de son corps et les limites mentales du public, qui est toujours, en quelque sorte, appelé à témoin. De plus, l'odeur du sang qui se répand dans toute la pièce s'imprègne dans les vêtements, les narines, les cheveux, le corps des spectateurs : cette odeur colle à la peau, hante les spectateurs même après la performance. Pour Zhang Huan, le corps est un moyen d'expérimenter le monde autrement, de déplacer ou de dépasser les normes, les règles qui régulent nos sociétés et nos esprits, et de sentir physiquement la relation entre son corps et son esprit. C'est un artiste qui a une réelle volonté d'expérimenter le monde autrement qu'à la façon des gens « ordinaires ».

Hans Gunter Golinski, dans son article «The Body as Intercultural Medium of Communication: On the Spiritual Background to the Art of Zhang Huan», se réfère à l'histoire du bouddhisme⁷³ pour contextualiser l'œuvre extrême de Zhang Huan. Ainsi, il nous montre comment le Bouddha Gautama Siddhârta⁷⁴ aimait la sensualité et les

⁷¹ Hans Gunter Golinski, "The Body as Intercultural Medium of Communication: On the Spiritual Background to the Art of Zhang Huan", Zhang Huan, *Zhang Huan*, Hamburg, Kunstverein Hamburg, 2003, p. 42 «I prefer to put my body in physical conditions that ordinary people have not experienced ; it is only in such conditions that I am able to experience the relationship between the body and the spirit ».

⁷² *Ibid*, 65kg est la deuxième performance de Zhang Huan faite au sein du East Village. En 1994, dans son studio, il avait aménagé entièrement la pièce pour cette performance avec des matelas blancs jonchant le sol. Plusieurs infirmiers étant sur place, ceux-ci devaient veiller au bon déroulement de la performance. Zhang Huan était attaché, nu, au plafond par des chaînes en fer. De ses bras coulaient des gouttes de son propre sang qui tombaient sur une coupelle chauffée par une petite flamme. L'ambiance était suffocante à cause des matelas qui s'imprégnaient de l'odeur, créant aussi une sonorité sourde, comme étouffée.

⁷³ Edward Conze, *A Short History of Buddhism*, London/Boston, Allen and Unwin, 1996, p. 42-43

⁷⁴ Gautama Siddhârta est le Bouddha « L'Éveillé », qui fut un [chef spirituel](#) qui vécut au VIe ou au Ve siècle av. J.-C.. Il serait le fondateur historique d'une communauté de moines errants qui

sensations qu'offre le corps (chaleur, douleur, douceur...) et comment sur son chemin vers l'Éveil il passa par de nombreuses souffrances physiques et humiliations afin de libérer son esprit.

C'était mon malheur – j'errais nu... la poussière des années était incrustée sur mon corps, comme sur un tronc d'arbre. Je ne pensais pas à enlever la poussière ou à me laver... j'allai sur un ancien champ de bataille et je me fis un lit d'os. Des bergers vinrent et me crachèrent dessus, me pissèrent dessus, me jetèrent des ordures dessus et m'enfoncèrent des brins d'herbes dans les oreilles.⁷⁵

Zhang Huan est profondément bouddhiste et il affirme même avec plaisir être un bouddhiste à l'intérieur et un artiste à l'extérieur. Son œuvre est donc sous-tendue par sa croyance : il vit la performance et la douleur comme un chemin vers l'Éveil à l'image de ce texte du Bouddha Siddhârta. La poussière et les épreuves de la souffrance seraient la clé d'une grande cause : celle de l'Éveil spirituel de l'homme. Dans la démarche de nombreux artistes chinois qui pratiquent un art de l'extrême (entre autres Zhang Huan, Yang Zhichao et He Yunchang), la spiritualité est un but important du geste artistique. L'art est alors une voie d'accès à la transcendance, de l'élévation et d'une réalisation spirituelle.

La performance ainsi décrite semble représenter une expérience très personnelle de l'artiste. Nous pourrions nous interroger sur la place du public face à de telles performances : est-ce qu'il ne fait qu'observer et, si oui, regarder, n'est-ce pas déjà acquiescer, participer ? En outre, qu'arrive-t-il quand les artistes invitent les spectateurs à participer ?

La place du spectateur face au corps engagé de l'artiste

auraient donné naissance au bouddhisme.

⁷⁵ Edward Conze, *op.cit.*, p. 42-43 "That was my torment – I went about naked... The dirt of years was encrusted on my body, as on a tree trunk. I did not think of cleaning the dirt off or having myself cleaned... I went to an ancient battlefield and made a bed for myself with bones. Herdsmen came and spat on me, pissed on me, threw dirt at me and stuck blades of grass in my ears."

Dans le cadre de performances extrêmes qui repoussent les limites du corps, nous envisageons le spectateur comme acteur passif d'une dynamique sadomasochiste. Kathy O'Dell développe cette théorie dans son ouvrage *Contract With the Skin : Masochism, Performance Art, and the 1970's*⁷⁶. Elle insiste sur la non-action ou non-réactivité des spectateurs qui choisissent de ne pas intervenir face à des performances violentes ou extrêmes⁷⁷ ; pour illustrer son propos, elle donne l'exemple de *Shoot* de Chris Burden, où personne ne prend la décision d'arrêter la performance. Elle affirme que de tels actes artistiques « masochistes » cherchent non seulement à révéler des problèmes de société (guerre du Viêtnam à l'époque, port d'armes à feu...) mais qu'ils insistent surtout sur les multiples contrats – convenus ou pas – dans lesquels nous nous engageons quotidiennement avec le monde environnant.

Ainsi, quand Zhang Huan dans la performance *65kg* se pend au plafond et embaume toute la pièce de l'odeur de son sang brûlé, les spectateurs ont la nausée ; pourtant, souvent ils restent dans la pièce, refoulent leur dégoût pour assister à la performance, presque par responsabilité, comme pour surveiller son bon déroulement. Participer à une performance engage le spectateur dans un contrat tacite : étonnement, celui-ci ressent souvent une sorte de responsabilité dans sa présence à l'évènement; il oscille entre le désir de partir et la culpabilité de se laisser aller à sa faiblesse. Zhang Huan est donc autant masochiste (poussant son corps aux limites de la mort) que sadique (il place le spectateur dans une position désagréable dont il est l'organisateur). De même, quand He Yunchang, dans *Eyesight Test* (2003)⁷⁸, se place devant un miroir

⁷⁶ Kathy, O'dell, *Contract With the Skin : Masochism, Performance Art, and the 1970's*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998. Dans cet ouvrage, l'auteur envisage certaines performances des années soixante-dix comme des actions masochistes à valeur contractuelle avec le spectateur. Elle développe son analyse à partir des artistes suivants : Vito Acconci, Marina Abramovic/Ulay, Gina Pane et Chris Burden.

⁷⁷ Ibid, p. 2, « À la question qu'on nous pose souvent: Pourquoi voudrait-on délibérément s'infliger de la douleur, [je répondrais qu'entre en jeu] la dynamique éminemment complexe qui a lieu entre l'artiste et son public. Dans le cas de *Shoot* de Chris Burden, par exemple, les membres du public ont pris la décision de ne pas arrêter la performance». « To the often asked question "Why would anyone want to do such a thing as willingly endure pain ?" it has to do with the highly complex dynamic between the artist and the audience. In the case of Burden's *Shoot*, for example, audience members chose not to stop the shooting ».

⁷⁸ Photographies en annexe.

rempli d'ampoules allumées – pour un total de dix milles watts de lumière – et qu'il reste ainsi assis à fixer cette source lumineuse pendant soixante minutes en testant régulièrement la perte définitive de son acuité visuelle, le spectateur encore une fois ne cherche pas à mettre un terme à la performance. Le public observe un homme s'automutiler, mais, la caution du lieu, la galerie, l'empêche d'une certaine manière de mettre un terme à la performance, par peur de déranger et détruire une œuvre en cours de réalisation. Ainsi, le public est appelé à être témoin d'un acte beau et douloureux à la fois, il est subjugué par la vision de cette source de chaleur lumineuse. Dans une sorte de hangar, un homme, nu, est assis sur une chaise haute, face à un miroir d'ampoules : l'image est impressionnante, presque sacrée. Tout ce qui est autour est sombre, triste et terne ; les murs sont sales, le lieu est comme abandonné. La lumière qui représente généralement la connaissance, le savoir, la clarté est ici métaphorisée physiquement et l'artiste tente de s'en nourrir. Mais cette nourriture est destructrice.

De plus, ce mur lumineux se révèle être un miroir. Une autre lecture est donc possible : l'artiste tente de voir son reflet. Cependant, He Yunchang est en échec, des ampoules l'aveuglent. Il critique de cette manière le narcissisme présent dans l'acte de fixer son reflet : trop se regarder, c'est se brûler la vue. Dans cette performance, He Yunchang tourne le dos au monde : il ne voit pas le public, tout ce qui entoure l'installation est sombre. Il se retrouve dans un face à face avec lui-même, dans un déni du monde autodestructeur. Enfermé dans son reflet, face à toutes ces ampoules alignées, He Yunchang semble être un condamné à mort sur sa chaise électrique. Le performeur est ici comme une icône : nous avons peur de l'approcher, de déranger cette « vision » qu'il nous offre. Le spectateur se sent impuissant. Pourtant, il a la capacité de troubler l'œuvre en cours, la performance laissant toujours place à l'imprévu : le public est intégré dans le projet par sa présence même, il est un perturbateur potentiel et dispose en quelque sorte d'un droit de veto.

Le spectateur peut donc ressentir un malaise dans les performances où le corps de l'artiste s'engage physiquement dans une exploration de ses limites. Est ainsi mis en exergue le rôle non seulement masochiste mais aussi sadique de l'artiste : les spectateurs se retrouvent dans des situations inhabituelles, face à un espace-temps

étrange, parfois difficile à soutenir.

Par ailleurs, le concept de corps à corps peut aller encore plus loin quand l'artiste ne travaille plus avec son propre corps mais avec celui d'un autre, repoussant ainsi les limites non plus seulement physiques mais aussi éthiques. En effet, les performances qui travaillent à partir du corps devenu cadavre réduisent ce corps matière à sa réalité la plus brute – de la chair – bousculant le spectateur et sa morale.

C. Le corps matière

Alors que la chair morte – animale – est présente dans notre quotidien visuel et que nous sommes comme immunisés à cette vue crue, une autre chair nous effraie, la nôtre. Le corps trépassé est objet de mystification. Ce corps, réellement brut, c'est celui qui est sans vie, dépourvu de pensée, devenu simple matière terrestre vouée à la disparition, à la désintégration : le cadavre. Nous cherchons à créer le plus de distance possible entre nous et l'image de ce « nous final ». Le cadavre représente notre finalité, la mort ; et l'homme multiplie les rites funéraires pour nous familiariser avec celle-ci. Chaque pays, chaque culture dispose de ses propres traditions mortuaires, qui permettent aux proches et aux hommes en général de se familiariser avec le trépas. Ainsi, quand des artistes cherchent à remettre en question ces habitudes – qui relèvent plus de la « santé » morale que physique – le choc est souvent au rendez-vous. Montrer à quel point la mort révèle notre corps dans sa dimension de coque, comment ce corps

devient ensuite matière, objet, dérange la bienséance. Par conséquent, quand des artistes tels que Zhu Yu, Peng Yu et Sun Yuan utilisent les cadavres comme de la matière créatrice, le spectateur est choqué et l'artiste souvent jugé provocateur.

Le corps-matériau

Les artistes Peng Yu et Sun Yuan partent du principe que le corps est un matériau de recherche pour les scientifiques, qui l'utilisent à des fins expérimentales, et que les artistes seraient en droit d'utiliser ce même matériau pour des recherches non pas scientifiques, mais esthétiques et artistiques. Ainsi, vers la fin des années 1990 et le début des années 2000, un groupe d'artistes appelé « le groupe cadavre »⁷⁹ va aller acheter des dépouilles ou morceaux de cadavres dans les morgues pour créer des installations et des performances. La vente de macchabées n'était pas légale mais facile d'accès : l'argent et les contacts pouvaient tout acheter. Les bébés, comme nous le verront, souvent utilisés, étaient évidemment présents en abondance en raison de la loi de l'enfant unique⁸⁰. Aujourd'hui encore, il serait naïf d'affirmer que le trafic de corps est terminé alors qu'il existe un important commerce illégal d'organes en Chine⁸¹.

L'artiste Peng Yu raconte sa découverte d'une morgue alors qu'elle allait récupérer la dépouille d'un proche. Elle fit une visite curieuse du lieu et se retrouva à cette occasion dans une pièce dont le sol était jonché de cerveaux humains. Ces cerveaux attendaient l'arrivée d'étudiants en médecine pour un cours de neurologie. Ce fut un moment déclencheur pour l'artiste qui compara dès lors sa démarche à une

⁷⁹ Le critique d'art chinois Fei Dawei utilise pour la première fois ce terme de « groupe cadavre » dans un article d'un hors série d'Artpress en 2001. Voir Fei Dawei, « Transgresser le principe céleste – dialogue avec le groupe cadavre », *Hors série Artpress : Représenter l'horreur*, Mai 2001, p. 60-64.

⁸⁰ La règle de l'enfant unique fut mise en place par Deng Xiaoping en 1979 avec pour slogan « un couple, un enfant ». Cette règle est devenue loi en 1982 quand elle est entrée dans la constitution chinoise. Elle a pour but de ralentir le développement démographique de la Chine.

⁸¹ La Chine est une destination privilégiée des riches Occidentaux cherchant des dons d'organes. A ceci près qu'il n'y a pas de « dons », mais des exécutions. Pas de liste d'attente en Chine : les organes sont prélevés sur les nombreux prisonniers destinés à la peine capitale qui attendent un « jumelage » avec un acheteur pour mourir.

recherche artistique fondée sur du matériau humain, à l'égal de la recherche scientifique⁸². Le couple d'artistes Peng Yu et Sun Yuan créent ainsi des installations telles que *Honey*⁸³, qui consiste en un lit de glace avec un visage de vieil homme et un bébé blotti contre ce visage (tous deux morts). Cette installation fut présentée une première fois en 1998 et les instructions étaient les suivantes :

1. Construisez un grand lit de 1,5x3m; 2. Posez sur le lit un grand bloc de glace de 0,37 cm d'épaisseur. 3. Déposez un fœtus sur la glace de sorte que seuls son visage et ses quatre membres touchent la surface.⁸⁴

Pour l'exposition *Post-Sensibility – Alien Bodies & Delusion* en 1999, Sun Yuan rajouta le corps d'un vieil homme congelé dans le lit en glace, dont seul le visage émergeait. En créant cette image d'un fœtus se blottissant contre le visage du vieillard, l'artiste voulait confronter deux vies qui se rencontraient dans la mort⁸⁵. Une autre performance du couple utilisant le cadavre comme matière est *Link of the Body* réalisée en 2000. Il s'agissait d'une sorte de rituel d'union sacrée à l'occasion du mariage des artistes. Cette performance consistait en la présence de deux petits corps de bébés siamois (morts nés) reliés par leurs ventres. Cette image de deux êtres unis physiquement dès leur naissance, qui viennent au monde et le quittent ensemble, avec le même destin, représentait pour les deux artistes un symbole d'un idéal d'amour. Le déroulement était simple : assis sur deux chaises, encadrant les deux bébés mis en position assise, ils donnaient leur sang par intraveineuse à ces corps-cadavres ; « gavaient »⁸⁶ serait peut-être plus juste visuellement. Cette tentative de « pacte » de sang avec ces deux petits corps est une métaphore qui peut avoir plusieurs lectures. La première serait celle que les artistes souhaitaient à première vue : un rituel sacralisant leur relation comme s'ils voulaient eux-mêmes extraire cette particularité siamoise et

⁸² Propos recueillis dans *Beijing Swings*, documentaire réalisé par Martin Herring, produit par Mike Lemer, présenté et écrit par Waldemar Januszczak, Channel 4, 2002.

⁸³ *Honey* fut présenté à l'exposition *Post-Sensibility – Alien Bodies & Delusion* en 1999.

⁸⁴ « 1. Make a big bed of 1,5x 3m ; 2. Put a big piece of ice, 0,37 cm thick on the bed 3. Lay a fetus on the ice so that only his face and four limbs touch the surface ».

⁸⁵ Voir *Beijing Swings*, *op.cit.*

⁸⁶ Nous utilisons le terme « gaver » dans l'acception du gavage des oies. Les cadavres étant forcés par un tube à injecter un liquide étranger, en l'occurrence, ici, le sang des artistes.

l'injecter dans leur relation. Cependant, nous pouvons lire un certain échec de la démarche dans le choix même des siamois ; en effet, les bébés n'ont pas survécu à leur lien, leur proximité les a empêchés de vivre, leur union les a tués. De plus, la situation reste stérile et le calme des visages des deux performeurs, effrayant. Nous avons le sentiment que le sang ne va pas des corps des performeurs vers les veines des nourrissons, mais qu'au contraire il semble aller des bébés vers les artistes. On ne peut s'empêcher de ressentir un malaise, et finalement, non pas par la présence des cadavres, mais plus encore par ce sentiment de consommation et de leur abus par les artistes. L'image vampirique n'est pas loin. Cet acte étrange dérange par son désir ostentatoire de sensationnalisme et de provocation qui domine l'œuvre et empêche la construction d'un discours artistique profond et sincère.

Cette performance relève plus du morbide, d'une fascination torturée des deux artistes envers la mort que d'une démarche artistique avec un réel engagement. Et pourtant, il y a un travail de mise en scène, presque de théâtralisation de la performance: la description formulée auparavant montre la précision avec laquelle cette performance est pensée – les artistes sont sur une sorte de plateforme, face au public, les bébés disposés devant eux comme dans un tableau symétrique. Les performeurs gardent un visage impassible, ne se regardant pas mais fixant le vide, comme s'ils se vidaient non seulement de leur sang mais d'eux-mêmes. C'est peut-être d'ailleurs ce jeu que le spectateur ressent et qui le gêne. Où est la réalité de cet acte ? Ou plutôt, où se trouve la sincérité ? Il y a d'habitude, semble-t-il, un contrat implicite de sincérité qui se met en place entre le spectateur et le performeur. Or, quand Peng Yu est interrogée sur sa relation aux cadavres avec lesquels elle travaille, elle répond que ce ne sont que des matériaux⁸⁷. Dans ce cas, la force de l'œuvre n'est-elle pas diminuée ? Ce couple d'artistes travaille davantage comme des plasticiens que comme des performeurs. Quelle place attribuer alors au corps de l'artiste dans une performance comme en manque de vie ? En effet, cette œuvre nous dérange peut-être par cette absence d'engagement physique de la part de l'artiste. Les seuls corps engagés ici sont ceux des

⁸⁷ *Beijing Swings, op.cit.*

morts, mais s'agit-il encore de corps s'ils ne sont plus que matière ? Cette théorie est confirmée avec le travail de Zhu Yu.

Le corps dans le corps

Zhu Yu est l'auteur de la performance la plus extrême connue à ce jour : *Eating People*⁸⁸, où l'artiste transforme le corps à corps en corps dans le corps; par la consommation de chair humaine. *Eating People* est une performance où l'artiste, dans son appartement, cuisine un fœtus de six mois, puis s'installe et le mange. Cet acte de cannibalisme est a priori autant, si ce n'est plus troublant que le travail de Su Yuan et Peng Yu ; et pourtant, il est bien plus profond de par son engagement physique et mental, échappant dès lors à la provocation. L'artiste qui est un fervent catholique⁸⁹ cherche à révéler les contraintes que la morale nous impose dans nos sociétés, une morale qui est le résultat de l'homme et de la civilisation, et nullement de « l'état de nature ». La performance est accompagnée par une sorte de manifeste de l'artiste situé au dos d'une carte postale dont l'image le représente en pleine action.

Une question qui nous déconcerte toujours – Pourquoi les humains ne peuvent pas manger les humains ? Y a-t-il un commandement religieux selon lequel on ne peut pas manger d'humains ? Dans quel pays y a-t-il une loi contre le cannibalisme ? Il s'agit simplement d'une question de morale. Mais qu'est-ce que la morale ? N'est-ce pas simplement quelque chose que l'homme change à sa guise de temps en temps, selon ses prétendus besoins d'affirmer son humanité dans le déroulement du progrès humain ? A partir de là, nous pourrions

⁸⁸ *Eating People* est une performance datant du 17 octobre 2000 qui eut lieu dans un appartement à Pékin. Son apparition officielle dans le monde de l'art a eu lieu à l'occasion de l'exposition *Fuck Off*, mais les photographies de la performance n'étaient pas présentées dans l'exposition à l'initiative des commissaires de l'exposition – Ai Weiwei et Feng Boyi – voulant éviter d'attirer l'attention des autorités sur l'exposition, et donc sa possible fermeture. C'est seulement à l'occasion de la publication du catalogue que les deux photographies aujourd'hui mythiques furent présentées, accompagnées du manifeste écrit par l'artiste. Notons que ce catalogue contenait beaucoup plus d'œuvres que l'exposition et a pu être perçu plus comme une traversée de la création artistique chinoise des années 1995 à 2000.

⁸⁹ Il vit d'une manière presque ascétique, ne sort pas beaucoup dans le monde et pratique régulièrement les rites de la religion catholique.

conclure que pourvu qu'on ne commette pas de faute, manger des humains n'est interdit par aucune loi humaine ni aucune religion ; j'annonce ici mon intention et mon objectif de manger de l'humain pour protester contre l'idée morale selon laquelle on ne peut pas manger son prochain.⁹⁰

Cette œuvre, qui consiste en un cannibalisme cru n'est pas un acte gratuit relevant d'un simple désir de provocation. Une fois passé le dégoût et le choc, le spectateur est capable de lire le manifeste, accompagnant et de comprendre l'engagement de l'artiste. Zhu Yu désire réveiller les esprits, le monde endormi par une morale qui ne se remet que rarement en question. Comme il le dit, manger son prochain sans commettre de crime, voir en l'homme de la chair comme celle d'un animal nous est difficile par nos habitudes, notre morale : notre « être social » et culturel nous en empêche. Cette performance a priori sensationnaliste porte en fait un réel regard sur le monde, sur notre société et ses tabous. A la question qui revient le plus souvent face à cette œuvre : est-ce vraiment de l'art ? la réponse est positive, car à l'inverse du travail de Sun Yuan et Peng Yu qui nous donne juste un malaise sans lendemain, Zhu Yu nous pousse à nous remettre en question, à revoir nos critères pour tenter de percevoir ne serait-ce qu'un bout, une bribe de cet être à l'état de nature que nous pourrions être. Cette performance travaille le spectateur et l'invite au questionnement qui, sans lui, n'existerait peut-être pas. Car le cannibalisme existe depuis toujours et nombreux sont les cas historiques où, pour sa propre survie, l'homme doit se résigner à manger son prochain. Envisager cette possibilité extrême comme dans le texte de Michel Vinaver, *L'Ordinaire*, inspiré d'un fait réel⁹¹, est envisageable par-delà le dégoût dans une optique de survie. Ce genre d'incident ne remet pas en question la morale et la preuve en est les survivants furent absouts par le Pape. Ce n'est que face à un acte délibéré et

⁹⁰ Version originale en anglais situé au dos de la carte postale: « One question that always baffles us- That is, why cannot people eat people ? Is there a commandment in man's religion in which it is written that we cannot eat people ? In what country is there a law against eating people ? It's simply morality. But, what is morality ? Isn't morality simply something that man whimsically changes from time to time based on his/her own so-called needs of human being in the course of human progress. From this we might thus conclude : so long as it can be done in a way that does not commit a crime, eating people is not forbidden by any of man and societies laws or religions ; I herewith announce my intention and my aim to eat people as a protest against mankind's moral idea that he/she cannot eat people. »

⁹¹ En 1972 un avion s'écrasa dans la Cordillère des Andes ; les survivants furent forcés au cannibalisme pour survivre 72 jours isolés dans le froid.

non forcé dans certaines circonstances que l'homme commence à interroger son comportement.

Nous tentons de comprendre comment *Eating People* de Zhu Yu est art. Cet acte nous dépasse à première vue par l'impact de la réalité qu'elle inflige au spectateur. Cette approche artistique du cannibalisme repousse les frontières de notre imagination et nous invite à dépasser nos préjugés en évitant notamment de faire un amalgame entre sensationnalisme et art engagé. Il est obligatoire que le public soit averti pour discerner le propos par-delà la violence, le choc visuel ou moral initial.

Ainsi, ce parcours dans la création contemporaine révèle le « corps engagé » comme un corps brut, détaché de sa place dans la société qui cherche un corps à corps avec la nature, avec son propre corps ou encore le corps de l'autre (vivant ou mort). Pourtant, il est difficile de penser le corps indépendamment de tout contexte. Le corps continue à s'engager mais maintenant à deux niveaux : souvent engagé physiquement, il sera aussi engagé politiquement ou du moins de manière critique.

Le corps engagé dans un discours social et politique

Partie 3

Considérer notre corps comme une propriété privée est une évidence pour nous, Européens. Pourtant, en Chine, cette simple affirmation de soi a été mal perçue tout au long de la deuxième moitié du XXème siècle où le corps se devait d'appartenir au groupe : le parti, la famille, le quartier...

Les artistes qui s'emparent de leur corps pour critiquer et révéler les travers de la société ne sont donc pas vus d'un bon œil par les autorités chinoises. Le statut de l'artiste indépendant est encore moins bien perçu. Car en Chine les artistes ont toujours été des citoyens méticuleusement dirigés et surveillés par l'Etat. Les nombreuses écoles d'art présentes dans tout le pays avaient pour rôle principal de concentrer les « artistes » en un lieu, de leur apprendre un art officiel pour en faire de futurs artistes fonctionnaires (professeurs, directeurs de musées...). Dans les années 80, certains élèves et professeurs quittèrent les écoles d'arts et abandonnèrent leur situation stable pour s'aventurer dans une vie marginale et donner naissance à l'avant-garde. À partir de cette rupture, ils se font l'écho de la société et ils utilisent des modes d'expressions en phase avec la modernité. Cependant, leur engagement artistique est un combat quotidien et chaque performance est sujet à la censure de l'autorité. Les arrestations se multiplient malgré un apparent laisser-faire des autorités.

Cette situation a pour conséquence de rendre les artistes vigilants sur la question de leur statut. Ils sont de plus en plus nombreux à choisir la performance qui est un médium idéal : indépendant et éphémère (seul art à être réalisé pour un cadre spatio-temporel précis et unique), il offre une liberté de parole et, surtout, de mouvement. Ainsi, le corps exprime par de petits gestes, tantôt par la douleur, tantôt par l'absurde, parfois par son impuissance et d'autres fois encore par sa mise en danger, le statut de l'artiste et du citoyen dans la République populaire de Chine. Les artistes questionnent notamment la place du citoyen dans ce nouveau monde qui se construit et efface les repères des habitants des grandes villes en plein bouleversement architectural et démographique. Ils questionnent aussi la place de l'individu dans une société où, longtemps, ce fut le groupe qui dominait la personne et qui aujourd'hui, se confronte au règne de l'individualisme. En conséquence, le corps des performeurs est engagé dans la critique du monde qui l'entoure.

A. Le statut de l'artiste

Quand l'absurde critique

Le corps engagé dans une dénonciation du statut de l'artiste peut parfois être subtil. Les propositions sont multiples: un homme est allongé sur le sol⁹², un autre homme vide un pot de peinture sur sa tête⁹³, d'autres se promènent avec un miroir sur les épaules⁹⁴ ou encore des hommes se baignent dans un étang⁹⁵ sous le regard de soldats qui, parfois, ne voyant pas de danger ni d'émeutes, s'en vont en pensant certainement que ces personnes sont folles. Ces performances critiquent par l'absurde

⁹² *Breathing* de Song Dong – voir photographie en annexe.

⁹³ *Chicken Pox* de Zhang Huan – voir photographies en annexe.

⁹⁴ *Mirror* de Li Wei – voir photographie en annexe.

⁹⁵ *To raise the waterlevel in a fishpond* de Zhang Huan

avec le souci du détail. Derrière un simple geste, se loge un discours souvent complexe et riche sur l'être au monde de l'artiste dans un environnement hostile comme la Chine. C'est donc une rébellion en douceur, mais non moins féroce.

Au fil des recherches, force est de constater la présence de l'eau comme élément récurrent dans de nombreuses performances. L'eau est une matière complexe, elle peut être calme ou tumultueuse, se transformant au gré de la volonté de l'artiste. L'eau en Chine est symbole de la ténacité et de la sagesse et elle se révèle être la complice parfaite de l'artiste persévérant dans sa critique, mais délicate et sage par la forme qu'il lui donne. C'est un élément à multiples facettes, elle peut prendre des aspects très différents en se métamorphosant : du liquide, elle peut devenir solide (glace) ou encore vaporeuse. L'eau est mouvante tels les flux et les énergies dans la cosmologie chinoise.

Song Dong⁹⁶ est un artiste qui utilise les qualités éphémère et modulable de l'eau pour dénoncer le manque de liberté en Chine. Son travail est toujours remarquable par son minimalisme et par l'économie de moyens ; son corps est le vecteur d'un acte souvent poétique insistant sur l'humilité de l'homme face à la nature, au cycle de la vie. L'eau est fréquemment une matière présente dans son travail, il l'utilise comme une substance complice : elle est par exemple témoin et gardienne de ses secrets dans *Diary with Water*⁹⁷. L'eau devient un outil, une matière d'expression artistique, de rébellion passagère (dans le temps et l'espace). Cette performance est une action sur le long terme et elle ne requiert pas réellement de public, devenant avec le temps un rituel personnel⁹⁸. Depuis 1995, Song Dong écrit son journal, ses pensées, sur une pierre⁹⁹ avec de l'eau. Les pierres, les rochers sont considérés en Chine comme des entités immortelles, ils sont silencieux, à l'écoute. De plus, les rochers sont vivants selon les Chinois¹⁰⁰.

⁹⁶ Song Dong naît à Pékin en 1966, obtient son diplôme de peinture à l'huile à l'université Capital Normal de Pékin en 1989. C'est un artiste conceptuel et performeur aujourd'hui reconnu sur la scène internationale. Il fait aussi de la vidéo, de la photographie, des installations. Il vit et travaille aujourd'hui à Pékin où il est marié à l'artiste non moins connue, Yin Xiuzhen.

⁹⁷ Voir photographies en annexe.

⁹⁸ Il pratique cette écriture de manière quotidienne et personnelle.

⁹⁹ La même pierre depuis 1995.

¹⁰⁰ Voir l'explication de François Jullien sur le corps dans la peinture classique chinoise qui considère la peinture d'un rocher comme un exercice égal à celui de la représentation d'un corps : « le critique chinois [...] part du principe que peindre un rocher fait appel à la même exigence que peindre un corps humain. Non qu'il considère le corps humain figé, mais parce

Cependant, cette pratique est avant tout pour Song Dong un rappel quotidien de ses origines modestes : la pauvreté de sa famille l'obligeait à pratiquer ses caractères¹⁰¹ chinois avec de l'eau sur le sol de sa maison, le papier étant un luxe. Or, écrire avec de l'eau sur le sol est aussi une des multiples activités pratiquées dans les parcs : des calligraphes écrivent des poèmes, des textes sur le sol avec de l'eau à l'aide de grands pinceaux. Cette coutume continue à regrouper de nombreux passants qui observent le geste, les traits, l'apparition et la disparition des caractères, d'une pensée. Cette pratique consciente de sa gratuité traduit parfaitement la pensée traditionnelle chinoise : ici, le geste est déjà une action, le résultat est éphémère donc voué à disparaître pour revenir peut-être plus tard¹⁰². Cependant, dans le cas de Song Dong une autre dimension rentre en jeu : celle de la peur, du secret forcé, du danger de l'expression libre. Les traces de sa pensée s'effacent d'elles-mêmes, pour que personne ne puisse se retrouver en possession des mots qui pourraient lui porter tort. Cette performance révèle la force et le danger de la pensée qui peut trahir son auteur et mettre sa vie en péril. Par-delà la poésie du geste s'imisce une critique acerbe d'un pays sous surveillance.

En 1996, dans la performance *Breathing*¹⁰³, Song Dong utilise encore une fois la nature changeante de l'eau, mais cette fois pour dénoncer l'impuissance de l'homme seul, de l'artiste et des idéaux d'une jeunesse. Song Dong s'allonge le visage face au sol sur la place Tian Anmen en pleine nuit d'hiver¹⁰⁴. Pendant quatre-vingt-dix minutes, par - 9 degrés Celsius, il va tout simplement effectuer l'acte le plus élémentaire de la vie : respirer. Sa respiration va faire apparaître une fine couche de givre sur le sol, qui véhicule une riche palette d'interprétation : souffle de l'artiste qu'il a voulu « imprimer » sur la place, mais qui disparaîtra aux premiers rayons de soleil ; souffle de tous les manifestants passés ici en cherchant à communiquer de l'espoir, de la liberté, mus par un esprit de rébellion. Cependant, cette réussite est minime, le corps de Song Dong

qu'il considère le rocher vivant », François Jullien, *Le Nu impossible*, Paris, Seuil, 2005, p. 47.

¹⁰¹ La langue chinoise demande aux enfants et à toute personne voulant apprendre cette langue une pratique patiente de l'écriture qui relève principalement de la répétition. Le geste de l'écriture se répète pour devenir une chorégraphie.

¹⁰² L'idée du cycle en Chine : tout est amené à revenir.

¹⁰³ Voir photographies en annexe

¹⁰⁴ Cette performance connaît une deuxième « édition » sur le lac Houhai, où l'artiste tente de faire la même chose sur un lac gelé.

allongé sur cette place immense¹⁰⁵ occupe une place infime. De plus, le givre va disparaître avec les premiers rayons du soleil, ne laissant aucune trace. Cet acte est évidemment symbolique et l'on ne peut s'empêcher de penser aux événements de Tian Anmen, et à la tentative d'effacement forcé des événements par les autorités en place. Aujourd'hui, la place est une destination touristique, un lieu de fêtes pour la commémoration des 60 ans de la République populaire de Chine. Les massacres tout comme la trace de givre ont disparu physiquement et ne perdurent en Chine que dans les mémoires (de la population). Le statut de l'artiste en Chine ressemble à cette image de Song Dong, forcé à venir la nuit sur la place Tian Anmen, assez loin du centre du lieu¹⁰⁶, en périphérie, pour éviter les ennuis et l'interruption de sa performance. Enfin, quand il réussit à atteindre son objectif, c'est à quel prix ? Allongé dans le froid, sans public (seulement quelques gardes venus voir ce qu'il faisait et son amie, Yin Xiuzhen prenant les photographies), son action sur le lieu aura disparu au matin et rien sur la place n'aura changé. Il montre la force de l'Etat à étouffer le souffle créateur, le souffle de vie de la jeunesse et des artistes.

En outre, avec l'aide de l'eau et du geste répétitif, Song Dong réalise *Stamping Water*¹⁰⁷ dans le lac Lhasa en 1996. Il a pour l'occasion sculpté un grand sceau en bois sur lequel il a inscrit le caractère de l'eau (*shui*). Song Dong entre habillé dans le lac de Lhasa au Tibet et, avec une gestuelle rituelle et répétitive, il tamponne la rivière, essayant obstinément d'apposer sur l'eau le signe de l'eau. Lhasa est à l'évidence un site politiquement très périlleux. Le Tibet est encore sous le joug de la République populaire de Chine. C'est dans ce contexte que Song Dong décide de mener à bien sa performance, une action qui le montre encore une fois impuissant. L'artiste est persévérant et s'entête à montrer sa faiblesse ; son incapacité à changer les choses est un manifeste. Il peut dépenser de l'énergie, de la volonté, mais il ne laissera aucune trace de son passage. Nous pouvons ajouter à cette lecture une interprétation plus

¹⁰⁵ C'est une immense place rectangulaire d'une superficie de plus de 40 hectares, ce qui en fait la plus grande place au monde.

¹⁰⁶ Song Dong avait décidé consciemment de se mettre en arrière du lieu central, il n'était pas sur la place principale, mais à son entrée. Cette adaptation de l'artiste à son environnement hostile se retrouve souvent dans les performances chinoises. Les artistes choisissent des horaires, des lieux qui diminuent les chances d'une intervention des autorités ou de la police.

¹⁰⁷ Voir photographies en annexe

politique selon laquelle le tampon serait l'emblème de l'autorité en Chine. L'impuissance de ce tampon à imposer sa signature sur le lac profondément symbolique de Lhassa métaphorise l'impuissance des Chinois à transformer l'essence spirituelle et l'identité du Tibet. Et l'eau qui ne se laisse pas faire représente en quelque sorte la résistance silencieuse des Tibétains.

L'eau est aussi complice d'une performance à première vue jouant sur l'absurde, celle de Zhang Huan, *To Raise the Water Level in a Fishpond* (1997)¹⁰⁸. Quarante hommes (des ouvriers des chantiers environnants) dont Zhang Huan sont disposés dans un étang poissonneux, l'eau leur arrivant jusqu'au torse, ils sont tous tournés dans le même sens, le visage inexpressif. Réalisée à Pékin, cette performance est avant tout l'occasion de dénoncer la situation des travailleurs migrants en Chine et tout particulièrement à Pékin¹⁰⁹. Mais elle signale aussi le statut précaire des artistes en Chine par la présence de Zhang Huan dans l'étang. Pékin est en effet la ville de tous les possibles, c'est le point de rencontre du monde de l'art et ce, depuis les débuts de l'avant-garde. Mais, quand les artistes migrent vers la grande ville, ils se retrouvent dans une situation de non-droit : ils n'ont pas de sécurité, de soutien, ni de place officielle dans la cité. À la fin des années 1980 et début des années 1990, les artistes dont Zhang Huan se regroupent malgré eux dans les zones les plus pauvres, en périphérie de Pékin. C'est ainsi d'ailleurs qu'est né le fameux East Village de Pékin dont Zhang Huan est une personnalité importante.

Le titre de cette performance joue un rôle essentiel dans la lecture de l'œuvre. La traduction serait « Augmenter le niveau de l'eau dans un étang à poissons ». À l'image du bain qui déborde quand on y entre, le niveau de l'étang a dû augmenter imperceptiblement. Cette action fait écho à une performance similaire de Christoph Schlingensiefel en 1998 dans le lac Wolfgangsee en Autriche ; mais, elles s'opposent entre elles par leurs objectifs qui diffèrent : Schlingensiefel voulait faire plonger dans le lac plusieurs millions (4 millions exactement) de chômeurs pour inonder la résidence

¹⁰⁸ Voir photographies en annexe.

¹⁰⁹ Nous verrons cette facette de la performance qui dénonce la situation des paysans migrants plus en détail dans la seconde partie de ce travail.

secondaire d'Helmut Kohl – il cherchait à créer un réel impact physique. Zhang Huan, au contraire ne voulait pas voir de changement du niveau de l'eau pour révéler son impuissance et la situation précaire des artistes (et des travailleurs migrants) en Chine : qu'ils soient là ou pas, cela revient au même. Cet échec programmé lui permet de métaphoriser le statut invisible de l'artiste dans la société, ou plus exactement, dans la cité, à Pékin. Les artistes sont là, mais ne changent pas la démographie de la ville. Les autorités les ignorent. Ce statut étrange et commun à de nombreux artistes s'incarne ici, tout comme dans une autre performance de Zhang Huan, *Chicken Pox*¹¹⁰, où il se vide un pot de peinture noire sur le visage.

Les photographies dont nous disposons montrent la disparition progressive de son visage, comme une perte d'identité. Cet effacement des traits physiques (symbole de l'identité) de l'artiste avec la matière élémentaire du peintre, une peinture noire, proche à cet égard de l'encre de Chine, est profondément symbolique. Il devient anonyme, métaphoriquement submergé et englouti sous les idées reçues concernant son statut¹¹¹. Le titre de l'œuvre signifie en anglais la « varicelle » et offre au regard du spectateur le visage d'un homme recouvert de boutons rouges qui serait forcé de cacher son signe distinctif. La varicelle semble être le symbole de la différence. La peinture noire cherche à homogénéiser, à effacer la dissemblance au risque de donner comme résultat, un visage indéterminé, uniforme. Cette performance fait écho au travail de Wang Peng¹¹² qui utilise son corps pour peindre ; ici Zhang Huan va encore plus loin, il n'a plus besoin de support papier ni de pinceau, il vide tout simplement un pot de peinture sur son visage, transformant son corps en support : il devient œuvre, sculpture, peinture en détournant le matériau de base du peintre officiel. Mais, surtout Zhang Huan est happé par cette peinture, comme effacé par l'art dominant, celui des Académies. Il dénonce ici l'absence de lieux officiels présentant le travail de l'avant-garde chinoise. Serait-ce alors un portrait de l'artiste contemporain en Chine ?

¹¹⁰ Réalisé en 2000 à New York.

¹¹¹ Rappelons que les artistes en Chine sont officiellement dirigés vers un art classique où prédomine la peinture et peut-être encore plus la calligraphie.

¹¹² Voir dans l'entrée en matière la description de la première performance en Chine de Wang Peng.

Les changements du statut de l'artiste en cette fin de XXème siècle et au début de XXIème se déroulent dans un contexte *underground*. Dans les années 80, les autorités poursuivaient inlassablement les artistes, leur interdisant de nombreuses pratiques et, par là même, leur faisaient une publicité malgré eux. La répression bénéficiait aux artistes. Quand le pouvoir s'en est rendu compte, il a changé de tactique et c'est ainsi qu'au début des années 90 les artistes étaient libres mais sous surveillance. Le silence médiatique isola les artistes qui trouvèrent refuge auprès de la communauté étrangère (dans l'espoir de faire carrière en Occident).

À l'évidence, en Chine, l'histoire de l'art et l'histoire politique sont liées. D'ailleurs, les slogans et les pancartes arborées pendant ces événements reprenaient le dessin et le slogan « No U-turn » de l'exposition *China/Avant-Garde* qui avait eu lieu quelques mois avant le soulèvement de la jeunesse chinoise. L'art avait donc une voix annonciatrice du mécontentement général du pays. La place Tian Anmen est devenu un point névralgique de l'art où les artistes jouent avec la surveillance. Cet espace est devenu un symbole de la résistance politique. Cette *scène* tragique témoigne qu'un geste artistique, aussi innocent et anodin soit-il, peut devenir une provocation au régime. Ce lieu a donné toute sa force aux performances *Breathing* et *Jump* (1999)¹¹³ de Song Dong, où celui-ci saute sur place, en plein jour, au milieu de la foule, pendant seize minutes et révèle la tension qui existe dans cet espace. Il s'agit d'une sorte de parodie de la surveillance des autorités chinoises qui se laissent effrayer par un jeu d'enfant. Mais c'est aussi une mise en évidence de l'effrayant contrôle du comportement que les autorités font subir à la population. La place, plus qu'aucun autre endroit en Chine, est codifiée, comme inquiétée par toute démarche anormale. Il est intéressant ici de penser à la traduction du terme performance en chinois qui se dit « Xingwei Yishu », voulant dire « art du comportement ». La performance qui révèle la codification de l'attitude sur la place Tian Anmen serait donc proche de sa définition : un art du comportement qui critique par son attitude la standardisation de l'être au monde des citoyens et artistes chinois.

¹¹³ Voir photographies en annexe. Cette performance pourrait être inspirée d'un proverbe chinois qui dit « Sauter... il n'y a pas de raison de sauter... il n'y a pas de raison pour ne pas sauter ... ».

Li Wei se sert aussi de cette place pour évoquer le statut de l'artiste. Dans sa performance *Mirror*¹¹⁴, il a découpé dans un miroir un cercle dans lequel il peut glisser sa tête et se mouvoir dans l'espace en réfléchissant l'environnement dans lequel il se déplace. Si nous regardons uniquement le haut de son corps, sa tête semble flotter dans les airs, mais si nous regardons toute sa personne, nous pouvons voir un rappel de l'instrument de torture, la cangue (*mu jia*). Ce châtiment traditionnel chinois ressemble au système du pilori en Occident, à cette différence que la cangue n'était pas fixée au sol, mais obligeait le prisonnier à se déplacer avec le poids du dispositif sur ses épaules. Quel message souhaite transmettre ici Li Wei ? L'artiste est-il un criminel qui mérite d'être puni sur la place publique ? Ou peut-être ce poids qu'il porte littéralement sur ses épaules est celui du monde, qu'il reflète, ou encore celui de l'histoire qui se réfléchit aussi sur cette place emblématique. L'artiste est présenté ici comme un homme portant le fardeau de l'histoire, il se doit d'être un porte-parole du monde, des changements en cours ; il doit empêcher l'oubli de prendre le dessus sur la mémoire du pays et de son histoire. Le statut de l'artiste en Chine teinte parfois malgré lui les œuvres d'un engagement politique empêchant souvent les artistes d'échapper à l'histoire et à la situation du pays.

Si ces performances mélangent le geste absurde au sérieux du propos pour témoigner du statut de l'artiste, d'autres font appel au vocabulaire de la violence ou de la souffrance, de la mise en danger physique du corps pour métaphoriser le péril d'être artiste en Chine.

L'artiste se mettant en danger pour dénoncer son statut

Yang Zhichao a la caractéristique de toujours entreprendre une recherche de l'expérience brute de la vie par la douleur. Cette douleur lui permet de ressentir

¹¹⁴ Voir photographies en annexe.

autrement l'instant et son être au monde. Et ce qui l'intéresse dans la douleur c'est « la volonté nécessaire à endurer la douleur »¹¹⁵. Il dit lui-même que « seule l'expérience personnelle de la douleur [lui] permet d'accéder à des intuitions qui ne peuvent être atteintes abstraitement. La douleur est un moyen d'accéder à un autre sentiment d'exister »¹¹⁶. Cette souffrance n'est jamais gratuite : elle cherche à éveiller le public, à montrer la force de la volonté individuelle. Elle est le résultat d'une exigence liée au réel de l'artiste : les performances sont pratiquées sans anesthésiant, sans antidouleur. Ainsi, Yang Zhichao se fait implanter des objets dans le corps, comme dans *Hide* (2002)¹¹⁷ où Aiweiwei¹¹⁸ choisit un objet connu de lui seul et le fait implanter par chirurgie dans la jambe de Yang Zhichao ; ou encore dans *Planting Grass* (2000)¹¹⁹, l'artiste se fait planter dans le corps deux pousses végétales, en écho à la performance de Petr Stembera qui se fait greffer une plante dans son bras en 1975 à Prague¹²⁰.

Yang Zhichao dénonce par la douleur pour éveiller le spectateur endormi, abruti par les médias et leur théâtralisation de la violence. L'artiste se bat contre la violence médiatique qui nous assiège et nous rend inertes et son exercice à la limite de la douleur a pour fonction de nous conduire à une prise de conscience d'être un corps en vie.

La société chinoise est une société autoritaire qui a la volonté de contrôler ses citoyens. Yang Zhichao révèle dans *Jiayu Pass* (1997)¹²¹ les travers de cette idée

¹¹⁵Dans Ulrike MUNTER, « TransitionalPhase : Pain » in Culturebase.net <http://www.culturebase.net/artist.php?3776>. [consulté le 15 Avril 2010], « I'm not concerned with pain as such but with the willpower needed to put up with it. ».

¹¹⁶ *Ibid* « Only the personal experience of pain lets me achieve insights which cannot be reached on the level of abstraction. Pain is a way to reach another feeling of life ».

¹¹⁷ Voir photographies en annexe.

¹¹⁸ Artiste majeur de la scène contemporaine chinoise mais aussi mondiale - fils du grand poète Ai Qing. Jeune, il était déjà actif sur la scène de l'avant-garde chinoise. Mais il fut surtout le parrain de la scène expérimentale dans les années 1990. Sa figure n'est jamais loin des performances historiques du East Village de Pékin. Il fut d'ailleurs celui qui baptisa le quartier des artistes « East Village » après son retour de New York et sa découverte de la scène expérimentale américaine.

¹¹⁹ Voir photographies en annexe.

¹²⁰ Yang Zhichao est connu pour ses performances d'endurance physique extrême, ainsi il est bon d'avoir en tête d'autres performances tel que *Iron* en 2000 où il se fait tatouer au fer rouge son numéro d'identité ou encore *Ba* en 2003, où , il est assis à une table en face d'une femme qui épluche une pomme, lui, fumant tranquillement une cigarette. Soudain la femme enfonce un grand couteau dans le bras de Yang Zhichao. Cette performance semble être une version sinisée de *Shoot*, où Chris Burden demande aussi à un tiers de le blesser, mais par balle.

¹²¹ Voir photographies en annexe.

d'uniformisation du comportement. Dans cette performance, il divulgue la réalité des centres psychiatriques en se faisant interner sur simple demande de sa sœur. Pendant un mois, il est enfermé et soigné pour une maladie qu'il n'a pas. Il n'est pas épargné par les électrochocs qui l'accueillent dès son arrivée, ni par une dose de médicaments qui le poussent à remettre en question sa santé mentale. Ce travail est documenté par 56 pages d'écriture, de photographies et de films pris en secret, à la demande de Yang Zhichao, par son beau-frère. Yang Zhichao révèle la facilité avec laquelle un membre de la famille peut en éloigner un autre. Ainsi, une personne saine peut être enfermée contre son gré, « soignée » violemment jusqu'à la perte de ses repères. Finalement, l'asile rend fou. Yang Zhichao cherche à montrer ce qui se passe derrière les murs, à révéler ce qui est caché au regard de tous. *Jiayu Pass* exemplifie le rôle de l'artiste selon Yang Zhichao, qu'il décrit ainsi :

Pour moi, l'art a de toute évidence une dimension religieuse. Je pense par exemple à ces moines bouddhistes qui, en Chine, sont confrontés à la tâche difficile de rester fidèle à leurs croyances malgré la dure répression à laquelle ils sont soumis. En mettant leur vie au service d'une coexistence pacifique et en étant prêts à mourir au besoin, ils nous prêtent le pouvoir d'être fidèles à nos propres idéaux. Ce qui se produit derrière les murs des monastères peut être porté à l'attention du public par des artistes.¹²²

Le corps peut révéler des atrocités invisibles, il peut donner à voir ce qu'on ne voit pas vraiment dans un quotidien qui masque. Les artistes présentent au travers de leur corps la réalité et c'est aussi en cela qu'ils ont une position délicate, parfois périlleuse quant aux autorités.

Ainsi, He Yunchang révèle le sentiment quotidien des artistes performeurs vivants et travaillant en Chine avec sa performance *Forbidden Fire* (Caochangdi

¹²² *Ibid*, « To me, art has plainly a religious aspect. I think for instance of Buddhist monks who in China face the difficult task of being faithful to their beliefs in the face of harsh repression. By putting their lives at the service of peaceful coexistence and in being willing to die for it if necessary, they lend us the power to be faithful to our own ideals. What happens behind the walls of monasteries can be brought by artists to public attention.»

village, Pékin, 2007)¹²³, où il se recouvre le corps, de la tête à la ceinture, de têtes d'allumettes rouges. Il arpente ainsi pendant plusieurs heures une galerie. La force de cette œuvre réside dans la traduction physique du sentiment des artistes chinois : ils sont comme He Yunchang dans cette galerie, recouverts de têtes d'allumettes, évoluant s'ils le souhaitent dans le monde de l'art, capables de créer, de travailler, mais sans cesse rongés par l'inquiétude : ils sont potentiellement exposés à l'embrasement. Le danger que quelqu'un (l'Etat) approche une flamme et provoque une étincelle est permanent. La conscience de l'artiste n'est jamais en paix, il est sur ses gardes¹²⁴.

Cette représentation physique de l'artiste en Chine permet d'exprimer par le corps, et donc par des moyens de communication universels l'état intérieur qu'il expérimente. De la même manière, le groupe d'artistes SHS¹²⁵ fondé en 1992 par Liu Gangshun, Li Ju, Hua Jiming, Han Liping, Xu Jian, et Hu Yuanhua réalise *Big Glass, Paradise in a Dream*¹²⁶ en 1993 : la performance se déroule en trois temps, le matin, l'après-midi et le soir. Pendant 90 minutes la journée et 60 minutes le soir, les artistes sont allongés par terre dans des boîtes en verre à la taille de leur corps, comme des cercueils ; ils disposent d'une quantité d'oxygène restreinte. La journée, ils sont habillés, mais le soir, ils sont nus dans ces boîtes éclairées à la lumière des bougies qui donnent à l'œuvre une ambiance de recueillement. Remarquons que, normalement, ce sont des œuvres de grande valeur qui sont posées dans ce genre de boîtes en verre ou Plexiglas. Ici, il ne s'agit plus d'objets d'art, mais d'artistes exposés comme des entités précieuses ; six hommes nus sont offerts à la vue des spectateurs telles des œuvres. Cette performance fait écho à l'œuvre de Skip Arnold, *On Display* (1993)¹²⁷ où l'artiste, dans une exposition de ses photographies, est installé au milieu de la pièce, recroquevillé sur un piédestal dans une boîte en Plexiglas, comme une œuvre parmi d'autres. Dans ces deux démarches, le travail montre le don de soi. En somme, être

¹²³ Voir photographies en annexe.

¹²⁴ Nous pouvons aussi l'imaginer prêt à s'immoler pour ses convictions tel le moine Thich Quang Duc, un bonze vietnamien, célèbre pour s'être immolé par le feu le 11 juin 1963 à Saïgon, en signe de protestation contre la répression antibouddhiste ordonnée par le président catholique Diem.

¹²⁵ SHS signifie Soho du Huangshi. Huangshi étant leur ville d'origine.

¹²⁶ Voir photographies en annexe.

¹²⁷ Au Offens Kulturhaus, Linz, Autriche, décembre 1993.

spectateur de l'art, c'est s'engager dans une relation intime avec l'artiste. Il s'offre avec sa sensibilité à notre jugement et à celui du monde de l'art. Il s'expose ici, dans les deux sens du terme : il s'expose au regard, à la critique et au danger¹²⁸. Si les artistes du SHS étaient nus que le soir et non la journée, c'était pour une raison de sécurité. En effet, la nudité est taboue en Chine et particulièrement dans le domaine de l'art. Ici, elle traduisait la vulnérabilité de l'artiste exposé. Cependant, la nudité est un leitmotiv de la performance chinoise et il serait intéressant de s'interroger sur sa symbolique.

B. L'identité

L'identité individuelle : la nudité déjouant les codes de la nature et de la culture.

La nudité en Chine est presque inexistante dans l'histoire de l'art. Ce n'est que l'avant-garde chinoise qui – sous l'influence probable de l'Occident – va commencer à représenter le corps nu. Mais la nudité va particulièrement se confirmer comme engagement au monde avec la performance. Elle va s'imposer naturellement comme un acte où le performeur quitte les vêtements à l'image d'une appartenance sociale pour se mettre en scène en tant que matériau à l'état brut. Les premières performances en Chine, dans les années 1980, présentent une tendance importante du bondage, comme la performance de Zhang Peili et Geng Jianyi *Wrapping Up- King and Queen*¹²⁹ en 1986 – qui rappelle étonnamment la performance de Christo¹³⁰ entièrement emballé et

¹²⁸ Les artistes pouvaient s'asphyxier dans la performance du collectif SHS.

¹²⁹ Les deux artistes étaient emballés dans des journaux assis, immobiles. Ces journaux pouvaient représenter la censure qui immobilisait les artistes ; l'information n'était pas saine pour les esprits libres en Chine. Voir photographie en annexe dans le dossier « bondage ».

¹³⁰ Voir ce parallèle en image en annexe.

photographié par Annie Leibovitz¹³¹ – ou le collectif d’artistes Concept 21st Century group dans *Great Wall*¹³² en 1987 par exemple. Cette pratique du bondage n’est pas pratiquée à la Japonaise avec une connotation érotique, mais plus comme un bandage. Les corps sont complètement enveloppés dans des tissus ou dans de la cellophane. L’identité disparaît sous l’emballage pour transformer ces corps en entités anonymes. Nous ne savons plus s’ils sont protégés ou enfermés ou peut-être les deux à la fois : comme s’il fallait cacher à la vue ces « artistes » qui dérangent le calme ambiant tels de « grands brûlés » qui gênent par leurs différences. Paradoxalement, nous devinons un corps nu sous cet amalgame de tissus : le corps s’affirme en se cachant et le nu transperce l’étoffe qui cherche à trop masquer. Ici, se cacher, c’est se montrer ; et l’imaginaire du spectateur dénude l’artiste.

Au début des années 90, les habits tombent et le corps se libère, transformant la nudité des performeurs en un leitmotiv du médium. Les nudités alors se conjuguent de mille et une façon, et révèlent un vocabulaire complexe. Dans le *Dictionnaire des symboles chinois*, Wolfram Eberhard, recense les différents sens de la nudité en Chine :

La nudité selon les chinois caractérise les barbares. En Chine, on ne quitte même pas ses vêtements dans le lit conjugal. Les femmes adultères étaient battues en public et nues. La nudité a donc plusieurs significations : tout d’abord, elle indique l’appartenance à un groupe primitif ; ensuite, elle évoque une action répréhensible ou le châtement lui-même ; il peut enfin s’agir de dénudation à des fins de rituels (ou de ruses).¹³³

D’une part, la première caractéristique de la nudité c’est donc l’attribut qui désigne l’autre. Nous pouvons alors émettre la théorie selon laquelle le corps dénudé est le résultat d’une volonté consciente des artistes performeurs de vouloir s’imposer

¹³¹ Or, il est fort probable que les artistes de l’époque connaissaient le travail de Christo. Cette importante tendance de bandage, emballage serait peut-être influencé par lui.

¹³² Des artistes s’étaient regroupés sur la grande muraille de Chine et organisaient une sorte de rituel, où ils s’emballaient dans du tissu et dansaient pendant plusieurs heures. Voir photographie en annexe dans le dossier « bondage ».

¹³³ Wolfram Eberhard, *Dictionnaire des symboles chinois : symboles secrets dans l’art, la littérature, la vie et la pensée des chinois*, Paris, Seghers, 1984, p. 125

comme les « barbares de l'art ». Les performeurs s'imposent comme étrangers à l'art académique ambiant ; leur nudité est un manifeste revendiquant leur différence : elle fait écho dans l'imaginaire populaire chinois à la différence (le barbare), permettant ainsi d'exprimer sans mots une opposition aux diktats officiels. D'autre part, dans la tradition chinoise, la mise à nu en public est un châtement (accompagné évidemment souvent de violence). Dans l'hypothèse où le corps dévoilé serait une punition, quelques questions se posent : est-ce une sorte d'autopunition dans les performances pratiquées par les artistes chinois ? Cherchent-ils à désacraliser les corps en banalisant la nudité et à transformer leur corps en symbole ? Quoi qu'il en soit, le nu permet d'extraire les corps de la société, du temps, de la hiérarchie sociale. A ce propos, François Jullien rappelle que c'est le propre de l'homme :

Le moment du vêtement sépare définitivement l'homme du règne animal, le moment du nu, en retrouvant le naturel, rehausse encore cet écart et le promeut ; il appelle un dédoublement de plan, fait surgir celui d'une *pure* représentation : seul l'homme est – peut être nu.¹³⁴

La nudité est donc une faculté proprement humaine et une affirmation du règne de l'homme sur la nature. L'hypothèse qu'un homme capable de se dénuder serait émancipé en comparaison à celui restant vêtu à cause des contraintes de la société et de la bienséance est tentante. La nudité est souvent présente dans les performances en Chine comme un code comportemental du médium ; c'est devenu une sorte d'uniforme qui permet à l'artiste d'engager son corps par-delà toute interprétation sociale et culturelle.

Ma Liuming utilise la nudité tout à fait autrement. Elle lui permet de tenir un discours sur les normes et les genres sexuels, sur l'uniformisation des corps et sur la libération sexuelle en Chine. La nudité dans ce cas n'est pas là pour donner le corps comme un terrain neutre d'expression artistique, mais pour engager le corps comme un terrain d'expérimentation, d'exploration sociologique. Ma Liuming est un jeune artiste issu de l'académie des Beaux-arts de Pékin. Il réalise un jour l'ambiguïté de son

¹³⁴ François Jullien, *Le Nu impossible*, Paris, Seuil, 2005, p. 27. L'auteur souligne.

apparence : son corps est celui d'un homme, mais ses traits du visage, la finesse de ses mains, ses longs cheveux rappellent tout d'une femme. Ce trouble identitaire est à la base de son travail performatif.

La Chine, tout juste sortie d'une longue période d'annulation des genres, encore plongée dans une profonde pudibonderie donne naissance à cet être hybride : ni homme ni femme à la fois. Ma Liuming n'est pas non plus hermaphrodite mais il joue sur ce brouillage des frontières des genres et se met en scène dans des situations absurdes qui critiquent nos visions stéréotypées des genres masculins et féminins. Son travail trouve un écho à celui de Lynda Benglis, en Occident, avec cette fameuse image, *Untitled* publié dans Art Forum en 1974, où la femme artiste pose nue en tenant un godemiché entre ses jambes. Comment ne pas penser au travail de l'artiste japonais, Yasumasa Morimura qui se travestit en différentes stars du cinéma ou sujets de peinture (*L'Odalisque* de Manet par exemple) et recherche comme Ma Liuming une certaine androgynie pour trouver une autre identité. Morimura emprunte des codes vestimentaires ou gestuels à des femmes connues (Brigitte Bardot, Elisabeth Taylor...), Ma Liuming quant à lui crée son avatar, son « alter-ego artistique »¹³⁵ – Fen Ma Liuming. Le mot Fen devant son nom lui permet de créer un personnage androgyne : Fen est un prénom féminin chinois et c'est aussi l'homophonie du mot « séparer ». Cette séparation est à l'évidence celle de son identité masculine au quotidien et de son identité féminine dans l'action artistique. Ses premières performances en 1993 consistaient en un simple travestissement. Par la suite, son travail sur les genres se confirma avec une série intitulée *Fen/Ma Liuming's Lunch* (1994)¹³⁶ où habillé en robe à fleurs et le visage maquillé, il s'allongeait sur un divan, se masturbait devant le public puis mélangeait son sperme avec de l'eau pour finalement le boire¹³⁷. Cette

¹³⁵ Terme utilisé par Thomas Berghuis dans Thomas Berghuis, *Performance Art in China*, Hong Kong, TimeZone 8, 2005, p. 103.

¹³⁶ Voir photographie en annexe.

¹³⁷ Sa première performance en tant qu'artiste performeur fut réalisée lors de la venue de Gilbert & George à Pékin en Octobre 1993 à l'occasion de l'exposition *Gilbert & George Visiting China* à la China Art Gallery. Ils furent les premiers artistes occidentaux à visiter le East Village de Pékin. Ma Liuming, n'arrivant pas à communiquer avec eux, ressentit le besoin de faire une action avec son corps : il improvisa la première performance du East Village qui fut le point de départ de la pratique performative dans cette communauté et un hommage à l'œuvre de Gilbert&George : il se mit torse nu et se fit couler un pot de peinture rouge qu'il accrocha au plafond telle une citation de leur travail.

performance présente un être total, femme et homme à la fois : il est elle, celle qui donne du plaisir à l'homme, qui avale le sperme ; il est lui, celui qui a la puissance sexuelle, la semence. La référence à la philosophie traditionnelle du yin et du yang est ici personnifiée par cet être qui semble porter les deux énergies en lui. Dans la perspective de la philosophie taoïste et de la théorie du yin et du yang, l'homme ne doit jamais se donner entièrement à la femme¹³⁸, pour garder et augmenter ainsi son énergie. Cette prise de plaisir (la masturbation) ostentatoire est aussi à l'évidence une provocation à la politique de l'époque car, depuis Mao, la sexualité est réduite à un acte dont l'unique but était la procréation. Le plaisir, l'épanouissement sexuel était alors tabou et réprimé. Dans ces performances, Ma Liuming engage son corps dans une remise en question et une critique des mœurs des années 1990. Le plaisir visant le bonheur et le bien-être d'une seule et unique personne, de l'individu et non du groupe, est un affront à l'idéologie communiste de Mao.

Ma Liuming se joue aussi des codes qui gouvernaient l'art érotique chinois des XVI - XVIIème siècles de par sa ressemblance étrange à certains personnages des estampes et peintures érotiques chinoises¹³⁹. Ces peintures mettaient en scène un valet aux traits fins, à la peau blanche qui s'offrait aux plaisirs dominateurs de son maître. L'homosexualité est devenue en Chine, comme dans de nombreux pays, un tabou, une interdiction, alors que dans les temps anciens elle était acceptée et répondait à des codes esthétiques précis. L'homme dominant devait avoir la peau mate et représenter toutes les caractéristiques de la virilité, alors que l'homme dominé devait être doté de la fragilité et de la finesse d'une femme. Ma Liuming dispose de tous les atouts érotiques de la Chine classique et il critique entre autre l'effacement des genres sous Mao, par une trop grande polarisation et codification des genres sexuels. La nudité dans ce cas n'utilise pas le corps comme terrain neutre mais bien au contraire comme un espace réfléchissant la codification des genres dans la société chinoise d'hier et d'aujourd'hui. De par ses capacités à mettre en scène son ambiguïté, Ma Liuming réussit à brouiller les frontières et à troubler le spectateur.

¹³⁸ Il doit se garder d'éjaculer, sous danger de perdre son énergie.

¹³⁹ Voir l'exposition au musée Cernuschi en 2005 mentionné dans la première partie de ce devoir.

L'identité collective : l'individu au sein du groupe

La course à la modernité s'est traduite par une destruction massive de « l'ancienne » Chine. Jusque dans les années 80, les villes chinoises étaient constituées de nombreux quartiers résidentiels appelés Hutong, qui consistaient en des maisons d'un étage donnant sur de petites allées. Ces Hutong existaient pour la plupart depuis la dynastie des Han (206 av-JC./220) et regroupaient plusieurs générations d'une même famille sous le même toit. Cette cohabitation avec la famille et les voisins fut à l'origine de liens très forts entre les membres d'un quartier, créant une communauté soudée. Leurs destructions et la construction de gigantesques gratte-ciel sont à la base du nouveau modèle de relations humaines en Chine, l'individualisme primant sur le groupe pour la première fois dans l'histoire du pays.

La question de cette domination de l'Etat sur la pensée, la conception et le comportement des personnes forme une interrogation centrale pour les artistes performeurs. Les changements urbains de ces vingt dernières années ont bouleversé en profondeur la vie des Chinois, leurs habitudes et orientation dans les villes. La circulation des personnes influencée par la modernisation des moyens de transport s'est transformée. Encore récemment le véhicule principal des chinois était le corps en mouvement pas ses propres moyens (la marche, le vélo) ; puis, avec la démocratisation de la voiture, le corps a subi une réelle accélération. Cette démultiplication de sa puissance, de sa force et de sa vitesse a transformé logiquement la relation des hommes

au temps et à l'espace. En 1995, Lin Yilin montre cette accélération de la ville en tâchant de ralentir la circulation sur la très fréquentée rue Linhe. Dans *Safely Manoeuvring Across Linhe Road*¹⁴⁰, il traverse la rue en déplaçant un mur de quatre rangées de quarante-huit briques en ciment : chaque brique est déplacée une à une, recréant le mur qui petit à petit avance sur la route. À un rythme simple et humain, un pas après l'autre, il va à lui seul faire traverser ce mur et atteindre l'autre côté de la rue en quatre-vingt-dix minutes. Cette performance, réalisée en plein jour, à la pause de midi¹⁴¹ plus exactement, a ralenti l'activité de la rue et transformé un instant son rythme. Les voitures étaient forcées de le contourner. Étrangement, sa présence ne surprenait pas tellement le passant, la rue Linhe était alors pleine de chantiers, et les briques, un objet banal de l'environnement visuel de Pékin ; seul le manque de productivité de son activité le rendait bizarre et dérangent. En effet, alors que le corps est entré dans une ère de la grande vitesse, l'hyper productivité physique et les changements de l'environnement vont de pair.

Mais le bouleversement capital de ces trente dernières années, c'est l'urbanisation à grande échelle d'une Chine qui fut depuis toujours majoritairement agricole. Les paysans de plus en plus pauvres migrent pour la plupart dans les grandes villes, là où tout se construit et où la demande de main d'œuvre est toujours plus pressante. De ce mouvement massif de la population est née une nouvelle catégorie sociale – les travailleurs migrants : ce sont eux qui ont permis les changements fulgurants survenus dans le paysage urbain chinois. Pourtant, leur existence est invisible aux yeux de la société. En Chine, chaque personne a une pièce d'identité qui n'est valide que dans sa ville, sa région ; ainsi si elle vit ailleurs, elle perd son statut et ne dispose d'aucun droit. Ces personnes deviennent errantes, sans permis de travail ou de séjour, ne disposant pas de papiers « d'identité résidentielle », ce qui les prive de droits et de visibilité sociale.

Les autorités veulent garder leurs chiffres démographiques officiels et ne souhaitent pas reconnaître la nouvelle dynamique de population.

¹⁴⁰ Voir photographies en annexe.

¹⁴¹ L'heure de midi lui permettait de réaliser sa performance jusqu'au bout, sachant que les policiers étaient en pause déjeuner.

Les artistes sont souvent aussi des personnes sans papiers officiels, emménageant dans les grandes villes à la recherche d'une reconnaissance de la scène artistique. Ainsi, nombreux sont les performeurs qui dénoncent cette réalité, et cherchent à donner corps et présence à cette population parallèle, nomade.

Yang Zhichao se place comme un défenseur de cette nouvelle catégorie d'hommes errants à laquelle il appartient qu'on appelle les *mangliu*. Une des premières performances de Yang Zhichao réalisée à Pékin fut *Sun-Tanning*¹⁴² : il avait posé sur son torse et sur son dos deux autocollants pochoirs avec les caractères chinois *liu* et *mang*. Il se fit bronzer pendant quatre heures de chaque côté, puis enleva les autocollants pour découvrir son corps marqué par ces deux caractères. Alors, comme labellisé par son statut de *mangliu*, affichant son identité, il porta cette marque corporelle pendant plusieurs semaines. Notons qu'en lisant les caractères dans l'autre sens : *Liumang*, la signification varie mais reste non moins pertinente, pouvant se traduire par « voyou ». Nous pourrions voir ici un clin d'œil à la situation des artistes de l'époque, dont beaucoup sont devenus des sortes de *Liumang* en quittant les institutions artistiques officielles qui leur donnaient une situation économique et sociale très confortables, pour devenir des artistes indépendants, souvent sans titre de séjour dans les grandes villes où ils travaillaient. L'emploi du soleil comme « tatoueur » de l'artiste fut utilisé en Occident par l'artiste Denis Oppenheim avec sa performance *Reading Position for Second Degree Burn* en 1970. Cependant, Denis Oppenheim cherchait à révéler une seule chose : la capacité à faire de la peinture sur son corps sous l'action d'une force supérieure. Portrait d'un artiste presque inactif – presque car il a tout de même « réglé l'intensité [du bronzage] en fixant le temps de pose » du réceptacle : son corps.

Ce travail incorpore une inversion ou un reversement de dépense d'énergie. Mon corps est placé dans la position du receveur... plan exposé, surface captive. Cette œuvre a pour origine la notion de changement de couleurs. Les peintres suscitent toujours artificiellement l'activité de la couleur. Je me suis laissé peindre — ma peau est devenue pigment. J'ai réglé son intensité en fixant le temps de pose. Non seulement ma peau a changé de couleur mais ce

¹⁴² La performance eut lieu dans le studio de Ai Weiwei à Caochangdi, Pékin le 16 Juillet 2000. Photographies en annexe.

changement a été enregistré également à un niveau sensoriel : j'ai pu sentir le fait de devenir rouge. J'ai été tatoué par le soleil. Il n'y a qu'à s'allonger et quelque chose vous prend en charge. C'est comme si on se branchait sur le système solaire.¹⁴³

Le marquage de la peau est un motif qui se répète dans la performance chinoise. Les artistes interrogent l'identité en engageant le corps comme support d'expérimentation. Dans *Sun-Tanning*, c'est la chaleur naturelle du soleil qui va inscrire à même la peau l'identité sociale de l'artiste. Dans *Iron*¹⁴⁴, c'est une chaleur produite par les artifices humains, ici, un fer. Yang Zhichao, avec l'assistance de Ai Weiwei, s'est fait tatouer au fer rouge le matricule de sa carte d'identité. En connaissant la situation dans laquelle il était et en prenant en compte le fait que l'identité en Chine dépend de la position sociale de la personne, l'artiste démontre le poids de la hiérarchisation qui « colle à la peau ». Yang Zhichao ne pense pas à la torture mais plus à la classification en couches sociales des personnes, ainsi qu'au contrôle raté de la population. Il dénonce le sacrifice que représente le simple fait de se déplacer dans son propre pays, à savoir la perte de sa position sociale, identitaire. Cette performance semble faire écho à celle de Michel Journiac *Action de marquage du corps exclu* (1983) où celui-ci s'est fait tatouer au fer rouge à même la peau, le symbole de l'homosexualité – le triangle rose – qui était porté pendant le nazisme. En se le gravant à même la peau, il dénonce l'histoire, mais aussi l'actualité : la communauté homosexuelle était fortement touchée à l'époque par une maladie encore peu connue et qui semait la terreur, le sida. Ces marques corporelles sont des révélateurs de la réalité, de tensions et pressions qui sous-tendent les univers dans lesquels les deux artistes évoluent. Pour Yang Zhichao, il s'agit de la clandestinité des artistes et paysans migrants dans les grandes mégapoles chinoises ; pour Michel Journiac, il s'agit d'une orientation sexuelle. Ce marquage à même la chair est une affirmation de la minorité, une inscription dans le réel qui transforme l'artiste en représentant, en symbole.

¹⁴³ Citation de Denis Oppenheim dans Françoise Gorja, *Ai Weiwei, Denis Oppenheim*, dans *Picturediting*, 8 Octobre 2009. [En ligne] disponible sur <http://picturediting.blogspot.com/2009/10/ai-weiwei-denis-oppenheim.html> [consulté le 28 Avril].

¹⁴⁴ Voir photographies en annexe.

Cette volonté de l'artiste de présenter les réalités silencieuses est visible dans le travail de Zhu Fadong, un autre artiste très préoccupé par les questions d'identité. Il développa tout d'abord une fascination pour les personnes portées disparues. Les affiches dans les rues et les cafés furent à la base de son exploration. Le flou qui règne autour du destin de ces personnes, introuvables, peut-être volontairement, coupant alors les ponts avec leur vie, leur histoire, leurs responsabilités, laisse place à mille spéculations sur leur destin. Zhu Fadong va dans un premier temps s'assimiler à ces personnes disparues dans la performance *Notice for a Missing Person* (1993)¹⁴⁵ en créant des affiches le portant disparu : il va à cette occasion faire du porte-à-porte avec ces affiches et demander aux gens s'ils n'ont pas vu cette personne (montrant une photographie de lui-même). Ce sujet était pris très au sérieux en Chine, et le plus souvent les personnes lui demandaient s'il cherchait son frère jumeau. Cette recherche de soi, comme s'il s'était perdu, est hautement symbolique ; l'artiste, à l'époque, gagnait très peu d'argent et accumulait les *Da gong* (expression utilisée pour désigner quelqu'un qui accepte n'importe quel travail pour survivre). Il était plus attaché à survivre et gagner assez d'argent pour manger et dormir décemment qu'à créer. En quelque sorte, il s'était égaré dans un quotidien précaire ; son alter ego était peut-être l'artiste en lui qui n'avait plus le temps de travailler. Dans cette démarche de recherche de son double fictif égaré, il avait une réelle envie de se retrouver : il cherchait vraiment quelqu'un, soi-même.

Dans *This Person is For Sale* (1994)¹⁴⁶, Zhu interrogeait la position de l'artiste qui se vendait de plus en plus sur le marché de l'art, mais aussi celle des travailleurs migrants qui venaient en ville pour vendre leur main d'œuvre. Il voulait montrer que les temps modernes, comme à l'époque de l'esclavage, permettent les transactions humaines. Lors de cette performance qu'il réalisa pendant plusieurs jours, il était habillé d'une veste mao bleu avec un tissu dans le dos indiquant qu'il était en vente et que le prix était négociable en personne¹⁴⁷. Sa démarche était quotidienne, il partait de chez lui et errait dans les rues à l'image du migrant qui est mobile et doit suivre les chantiers. La

¹⁴⁵ Voir photographies en annexe.

¹⁴⁶ Voir photographies en annexe.

¹⁴⁷ La Chine est un pays où tout se négocie, Zhu Fadong voulait montrer que même la valeur humaine est négociable.

performance prit une tournure particulièrement intéressante lorsqu'il se retrouva sur le marché humain de la main d'œuvre ouvrière ; ici, les hommes, les paysans migrants, les ouvriers étaient véritablement en vente. Zhu Fadong met en exergue le statut identitaire commun aux artistes et paysans migrants qui viennent en ville pour devenir des marginaux errants: ils forment une population flottante. Ce peuple presque fantomatique habite les villes, mais n'est vu de personne¹⁴⁸.

La position de chaque être dans la société est une notion clé de la culture chinoise. Les êtres évoluent tout le long de leur vie dans des groupes, le premier de ces clans étant la famille. La relation filiale est centrale dans la culture chinoise et les obligations cantonnent les personnes dans une situation bien particulière, où l'individu passe toujours après le groupe. Ce poids de l'histoire, de la famille est très bien visualisé dans les performances *Family Tree* (2000) et *Shanghai Family Tree* (2001)¹⁴⁹ de Zhang Huan, où les visages de l'artiste et de deux autres personnes (une femme, un homme) disparaissent petit à petit sous les caractères de leur arbre généalogique dessiné sur leur visage à l'encre noire. Cette performance est proche de *Chicken Pox* du même Zhang Huan, à la différence près qu'ici ce n'est pas le poids de l'histoire de l'art qui fait disparaître la particularité et l'identité de l'artiste, mais la famille, l'appartenance à une communauté. La « carte d'identité visuelle » que représente notre visage est ici effacée par les noms des ancêtres. Cette performance qui dura une journée entière présente l'accumulation du temps. D'une part, le temps d'une journée est ici visible aussi par la superposition des noms qui finissent par couvrir tout le visage en noir. D'autre part, ces noms représentent les ancêtres que nous portons dans l'histoire de nos familles. Les fils, tout particulièrement, sont chargés d'honorer la mémoire des ancêtres lors d'un rituel annuel¹⁵⁰. De plus, cette performance nous renvoie à notre humanité, car le temps est métaphorisé à plusieurs niveaux : le temps d'une journée, le temps sur plusieurs

¹⁴⁸ Ying Meiduan signale et constate cette indifférence générale dans sa performance *My Future* (2001) ; elle est allongée au sol près d'une route à grand trafic, sous des cartons, des feuillages, des branchages, on distingue sa présence, on peut la sentir aussi, elle s'est aspergée de vin et de vinaigre. Elle reste ainsi soixante minutes, comme morte, personne ne vient la voir, personne n'appelle les secours ; elle est invisible : sans position sociale apparente, elle est absente du monde.

¹⁴⁹ Voir photographies en annexe.

¹⁵⁰ Rappelons que les filles ne peuvent honorer la mémoire des ancêtres comme les fils. C'est une des raisons qui explique la préférence des familles à avoir un fils.

générations (présente sur le visage), le temps qui s'efface et se trouble, plus on va loin dans le temps (les noms des ancêtres s'accumulant), plus son visage devient trouble, noir, indéchiffrable.

Une autre performance qui dénonce ce poids des obligations filiales est donnée du point de vue d'une artiste femme, He Chengyao. Dans *Auction of Very Personal Possessions* (2007)¹⁵¹, elle met en vente dans une galerie sa longue natte de cheveux. Cette chevelure de 112 centimètres représente dix ans de sa vie. Elle décide de son geste, et pourtant la position physique de l'artiste – assise par terre, la tête posée sur la table – évoque l'image d'une exécution. Le plus gros enchérisseur va couper lui-même la natte en rasant les cheveux de l'artiste devant le public. La force de cette performance réside dans la destination de l'argent de la vente, qui va aller au père de l'artiste. He Chengyao cherche ici à montrer la place de la femme dans la société chinoise : être toujours au service d'un homme, presque en sa possession, tout d'abord du père, puis du mari et, pour finir du fils. Une femme libre et agissant pour elle-même est mal perçue et He Chengyao est personnellement victime de cette inégalité entre hommes et femmes sur la scène artistique. Les femmes artistes et performeuses sont très rares en Chine et font souvent l'objet d'amères critiques. Par exemple, la nudité d'une performeuse sera traitée d'exhibitionnisme. Quand He Chengyao se met en vente (métaphore possible de la prostitution), elle joue avec l'idée de vendre son corps et propose une double critique : le rejet de la femme artiste en Chine traitée comme décadente et celle du marché de l'art contemporain chinois qui transforme les artistes en bien commerciaux.

Le corps a donc la capacité de traduire les multiples messages et engagements moraux, politiques, artistiques de l'artiste. Le corps engagé dans le monde, sur la scène politique et sociale est un espace d'expression offrant une palette d'interactions avec l'environnement presque illimité. Les artistes Chinois sont en quelque sorte les porte-paroles des réalités contemporaines. Ils sont les dépositaires de l'histoire souvent reniée, cachée par les autorités et parfois difficile à fuir.

¹⁵¹ Voir photographies en annexe.

Les performeurs représentent les voix qui n'ont pas peur de s'exprimer librement dans un pays où la parole et les actes sont censurés. Leurs actions inscrites dans le présent dévoilent les réalités dissimulées et dénoncent le statut de l'artiste toujours sur ses gardes, mais aussi à l'avant-garde.

Conclusion

Aujourd'hui, certaines performances sont acceptées par les autorités chinoises. Cependant, cette volonté d'officialiser ce médium semble diminuer la force vitale de sa créativité. En effet, les nombreux festivals qui fleurissent aujourd'hui dans les quartiers d'art – devenus des centres d'attractions touristiques – présentent des projets au sens critique édulcoré, voire conformiste qui s'éloignent de l'*underground* de la première période.

Une interrogation s'impose dès lors : peut-on réellement faire de la performance quand celle-ci quitte son statut marginal pour se loger dans les « beaux quartiers » des tendances de l'art contemporain ? La production performative aujourd'hui est reconnue officiellement par les institutions de l'art en Occident et paradoxalement elle n'arrive plus à surprendre son auditoire comme immunisé. Le phénomène de reconnaissance à grande échelle n'aurait-il pas un effet négatif sur le discours ? Cette question fait apparaître le thème de la censure qui fut sous-jacente tout au long de nos recherches. Car si la censure en Chine jette son dévolu sur les arts, la performance, elle, réussit à déjouer la vigilance et à produire des œuvres critiques, sauf quand celles-ci sont programmées dans des lieux officiels. Les lieux institutionnels créent des champs

d'expression qui musèlent directement ou indirectement la dimension corrosive de certaines performances, provoquant chez certains artistes un phénomène d'autocensure.

La réelle censure n'a lieu que dans les institutions officielles, à la différence des rues et lieux publics, qui, eux, ne sont soumis qu'à une surveillance. Car si la censure peut anéantir une idée artistique à son éclosion, la surveillance est une réalité que les artistes apprennent à fuir et à contourner. C'est d'ailleurs avec ces contraintes que les formes de l'art ne cessent de se réinventer pour toujours surprendre leur auditoire, mais aussi pour égarer leurs détracteurs. Paradoxe de cette situation, la radicalité des performances augmente dans les pays où l'autorité se radicalise de son côté ; les deux deviennent comme interdépendants l'un de l'autre : plus l'État se durcit, plus les performances deviennent critiques. Par conséquent, la performance a lieu d'être en Chine, prenant véritablement sens dans un pays qui la refuse.

Cependant, l'engagement ne se situe peut-être pas là où on le pensait : la performance dénonce certes (un système, un régime), mais il semblerait que de nombreux artistes cherchent avant tout à dépasser les limites de leur corps et les limites du supportable pour le spectateur. L'idée du corps engagé serait peut-être à rechercher dans l'appartenance à une culture et à une histoire : celle de la Chine et de toute la spiritualité qui façonne la manière d'être au monde des chinois. Il n'est pas anodin de constater que de grands performeurs occidentaux tels que Marina Abramovic et Ulay bouddhistes, car la performance est l'art de l'endurance tout comme les différentes religions asiatiques apprennent à l'être par la méditation. C'est l'engagement du corps face à lui-même qui prime avant d'envisager toute confrontation avec l'extérieur (la nature, la société).

La Chine a été privée de spiritualité depuis l'arrivée de Mao au pouvoir, puis, avec Deng Xiaoping, le développement extérieur (culte de l'argent et du corps) a pris le pas sur le développement intérieur. C'est ainsi que la rébellion des artistes passe par une quête intérieure de l'être et de son devenir. En effet, l'avant-garde chinoise a cette particularité de désirer un retour aux anciennes valeurs de la civilisation. Ainsi, on

remarque comment les pensées taoïste, confucéenne, bouddhiste sous-tendent de nombreuses performances. La volonté d'engager son corps est en quelque sorte une manière de se le réapproprier pour rouvrir un dialogue avec soi-même et le monde environnant. Le corps à corps avec l'autre, avec la nature, avec soi tend vers une seule et même chose : la spiritualité et cette nécessité d'une relation sincère avec le monde dans ce qui pourrait s'apparenter à une esthétique relationnelle¹⁵².

Ainsi, le dialogue que les artistes souhaitent ouvrir avec la nature est presque forcé et en étudiant des performances telles que *To Add One Meter to an Anonymous Mountain*, on peut discerner leur quête de retour aux sources. Ils sortent de la ville pour tenter de se dégager du poids de la société, se déshabillent pour être à l'état de nature mais ils réussissent seulement à créer un lien éphémère avec elle, donnant, de plus, un résultat photographique qui est un témoignage à destination du monde de l'art et donc de la société. Quand He Yunchang se confronte à la nature, il travaille en filiation avec l'univers des fables ; la photographie témoigne de cela et prouve doublement le rattachement du travail de l'artiste à la civilisation. Et pour finir, l'expérience de visionner pour la première fois les images de la performance de Zhu Yu, *Eating People*, provoque des nausées et place le spectateur dans un phénomène de rejet qui s'explique par le contexte lié à la création. Le but de cette action repose sur une volonté de nous faire prendre conscience que cette première interaction avec l'œuvre, ce dégoût est le résultat de notre formatage moral. Nous remarquons qu'avec le temps notre perception est différente et que nous dépassons la phase de rejet pour chercher à comprendre la raison d'être de cette performance. Le cheminement du rejet à l'acceptation montre un certain succès de Zhu Yu qui, en engageant son corps, ébranle notre perception et nous révèle à quel point notre environnement physique et mental a une emprise sur nous. Le corps à corps est donc devenu à l'évidence une confrontation avec la société, l'homme ne pouvant la fuir.

¹⁵² Terme emprunté à Nicolas Bourriaud.

Le corps de l'artiste s'engage alors sur la scène du monde et part à la rencontre des passants comme Li Wei dans *Mirror*, Song Dong dans *Jump*, Zhang Huan dans *12m²*, ou encore Lin Yilin dans *Safely Manoeuvring Accross Linhe Road* ; ils agissent dans des lieux publics pour perturber le rythme, le quotidien de la collectivité. L'artiste est alors un citoyen éclairé et critique qui questionne à l'aide de son corps les réalités contemporaines de l'ancien et du nouveau monde chinois.

Ce panorama de la performance en Chine a été l'occasion d'étudier la création d'un autre pays à la lumière de nos connaissances de la création occidentale. Certains liens se sont avérés pertinents et une influence de l'Occident est visible dans l'apparition de ce médium en Chine. Cependant, les artistes chinois ont toujours réussi à se réapproprier les concepts et à les siniser. Une explication à cette capacité d'absorption et d'interprétation des artistes chinois se trouve dans leur culture. Les premiers temps de la performance en Chine furent plus ou moins une mimésis des performances occidentales. Prenons par exemple la copie de l'emballage des corps dans des tissus, et le fait que l'artiste Christo était connu de la scène artistique chinoise des années 80. De fait, les premières performances en Chine avaient une forte tendance à l'emballage comme dans *Great Wall* (1987) du collectif Concept 21¹⁵³ où les artistes s'entouraient de tissus de la tête au pied et recouvraient aussi une partie de la grande muraille.

Malgré tout, cette tendance à copier ne doit pas être jugée hâtivement car il faut au contraire garder à l'esprit que l'apprentissage d'un geste – l'écriture, la cuisine ou la peinture – se fait en Chine par la répétition. Reproduire un geste jusqu'à son assimilation permet ensuite de le dépasser. En effet, l'imitation précède la création (nouvelle) en Chine. L'apprenti calligraphe devra recopier en boucle pendant plusieurs années un unique tableau d'un grand maître avant de se permettre de peindre une interprétation libre d'un paysage. Cette notion de copie ne correspond pas à notre idée

¹⁵³ Les artistes de groupe étaient les suivant : Sheng Qi, Kang Mu, Zheng Yuke, Zhao Jianhai, Zhu Qingsheng, Kong Chang'an, Han Ning, Dinb Bin, ainsi que les artistes devenu aujourd'hui d'importants critiques et commissaires de l'art contemporain, Fan Di'an et Hou Hanru.

du plagiat et c'est sur ce modèle que les artistes performeurs ont d'abord plus ou moins « copié » certaines performances, pour ensuite mieux s'en détacher, s'en émanciper.

Cependant cette notion de répétition est restée ancrée dans la relation des artistes aux œuvres. Notre parcours, au sein de la création contemporaine, a révélé une propension importante au geste répétitif dans la performance. Certains artistes montrent la perte ou le gain de sens qu'elle peut représenter. Ainsi, dans *Family Tree*, Zhang Huan se fait calligraphier des caractères chinois sur le visage tout au long d'une journée jusqu'à un recouvrement uniforme et illisible, rendant toute tentative de déchiffrement impossible. La répétition est ici toxique, elle anéantit l'homme et son identité, son individualité. Il serait pertinent de développer un parallèle entre ce travail de Zhang Huan et celui de Qiu Zhijie qui a recopié mille fois sur un même canevas le fameux texte classique du *Pavillon des Orchidées*. Comme Zhang Huan, Qiu Zhijie allait graduellement vers la disparition de sens. Cependant les photographies de cette performance sont montrées dans le sens inverse à la chronologie, allant de la millième fois jusqu'à la première, de l'obscur (peinture noire) jusqu'à la clarté du texte (première écriture du texte); avec ce processus, Qiu Zhijie souhaite montrer l'importance de la répétition qui permet la véritable compréhension. Tel un maître de calligraphie, il nous démontre qu'à chaque copie, l'esprit discerne mieux le sens du texte. Zhang Huan, lui, nous présente ses photographies qui suivent chronologiquement l'écriture : allant progressivement vers la disparition. Ces deux performances et leur traitement de la photographie soulèvent un sujet pertinent et central dans la performance chinoise : la place de l'objet photographique comme prolongement de la performance ou peut-être un médium à part.

La photographie en tant que témoignage de la performance occupe une place fondamentale et elle s'impose comme un sujet indissociable du processus de la performance en Chine. Il y a peu d'artistes réfractaires à la photographie de la performance en Chine ; au contraire, beaucoup la considèrent comme une des facettes de leurs œuvres. Ainsi, un nombre croissant de performances se déroulent devant un public restreint, comme si l'objectif de l'action était l'image finale. Nombreux sont les

artistes qui cherchent aussi à maîtriser l'identité visuelle de leurs créations comme Zhang Huan, Zhu Yu, Song Dong, Qiu Zhijie, Li Wei...qui choisissent méticuleusement les photographies publiables. Celles-ci deviennent alors l'équivalent d'une sorte de carte d'identité des performances, et on finit par ne connaître qu'un nombre restreint d'images prenant le dessus, la mainmise sur les autres.

La photographie archive les instants et fixe les gestes disparus. Elle est une trace objective mais partielle d'un moment particulier. Elle permet de se souvenir et elle fait partie aussi d'une stratégie artistique. Citons André Rouillé : c'est « pour ramener leurs actions centrifuges dans le giron de l'art que beaucoup d'artistes de l'avant-garde utilisent la photographie »¹⁵⁴. En effet, la performance se situe « entre effectuation et monstration, entre l'action et la chose, entre l'extérieur et l'intérieur des lieux de l'art »¹⁵⁵. La photographie démocratise des événements exceptionnels, créant donc des objets à partir d'un médium qui à l'origine désirait rester un acte vivant et éphémère. En Chine, la scène de l'art performatif fonctionne encore plus qu'ailleurs en cercle fermé – spécialistes, critiques d'art et d'artistes – et la photographie à l'inverse permet donc une diffusion plus libre. Le contrôle d'une image et son parcours est quasi impossible par définition puisqu'elle peut se mouvoir dans les sphères virtuelles. Une image se diffuse à grande échelle et parfois sans l'accord de l'artiste. Peut-on poser le postulat que la photographie est une seconde vie de la performance et par conséquent n'est-elle pas parfois plus qu'un outil de constat mais initiatrice de ce qui est donné à voir ?

Ces questions sur l'importance de la photographie, des mises en scène parfois réalisées pour l'image (comme *To Add One Meter to an Anonymous Mountain*, ou *To Raise the Waterlevel in a Fishpond*, ou encore *Breathing*) questionnent la possibilité d'une nouvelle forme de performance sans public comme c'est le cas dans les exemples cités ci-dessus, où le public est virtuel, universel, sans limite de jauge... Alors, la photographie ne serait plus juste une vision partielle de l'action, mais au contraire une œuvre en soi voulue par l'artiste. Elle semble parfois dépasser son statut de « sous-

¹⁵⁴ André Rouillé, *La photographie*, Paris, Folio essais Gallimard, 2005, p. 424.

¹⁵⁵ *Idem*, p. 424.

produit de l'œuvre-processus »¹⁵⁶ pour devenir un objet d'art présenté dans les galeries, désiré par les collectionneurs comme valeur marchande et esthétique. Dans ce cas, une succession de questions se posent: est-ce encore de la performance ? Quelle est la place de l'imagination du spectateur face à la photographie ? Quelle valeur lui donner ?...

Ces questions sont apparues au cours de ces recherches et ont évidemment pris une place importante puisque l'essentiel de notre réflexion sur la performance en Chine est basée sur des archives photographiques. Performances et images sont intrinsèquement articulées et elles dessinent un champ critique passionnant ouvrant sur des perspectives qu'il serait intéressant d'investir dans des travaux futurs sur le thème de la photographie. Celle-ci ne devient-elle pas un matériau à part entière, comme le corps, le lieu et le temps de la performance ?

¹⁵⁶Termes utilisés par André Rouillé dans, *Idem* p. 425

Bibliographie

SOURCES

☒ Ouvrages, thèses universitaire et essais

BAAS, Jacquelynn, JACOB, Marie Jane, *Zhang Huan, Buddha Mind in Contemporary Art*, University of California press, 2004.

BERGHUIS, Thomas, *Performance Art in China*, Hong Kong, Zone 8 edition, 2005.

BRINE, Daniel, SHU, Yang, *Chinalive*, London, Chinese Arts Center, 2005.

CANG, Xin, *Existence in Translation*, Hong-Kong, Timezone8, 2002.

CHAMPION, Sarah, *Vital-International Live Artists of Chinese Descent*, London, Chinese Arts center, 2007.

COLLINS, Thom, [et alii], *Witness*, Sydney, Museum of Contemporary Art, 2004.

COLMAN, Julia, *Ma Liuming*, London, Chinese contemporary, 2003.

DZIEWOR, Yilmaz, *Zhang Huan*, Londres, Phaidon, 2009.

GAO, Ming Lu, *Inside Out : New Chinese Art*, Berkley, University of California press, 1998.

----- « Towards a Transnational Modernity : An Overview of the Exhibition », *Inside Out : New Chinese Art*, 1998. [En ligne]. Disponible sur : www.chinese-art.com/volume1issue5/special.htm

HE, Yunchang, *Casting, He Yunchang's Performance*, Beijing, BTAP, 2004.

HEARTNEY, Eleanor, KONG, Bu, ZHANG, Huan, *Zhang Huan : Altered States*, New York, Asia society, 2007.

LI, Wei, *Li Wei*, Damiani, 2005.

TAN, Adèle, *Link Looking for Ethics and Eros : Theorising Performance Art in China from 1979*, Dissertation Thesis (Ph.D), University of London (Courtauld Institute of Art), 2009

WANG, Wei, TINARI, Philip, *Temporary Space : An Experiment by Wang Pei*, Beijing, 25000 Cultural Transmission Center, 2003.

WEN, Pulin, *Action in China : Performance Art in China from the 1980s to 1990s*, Beijing, Windhorse mass medium, 2009.

----- *Support Chinese Art Now*, Beijing, Art now Gallery, 2007.

WU, Hung, *Rongrong East Village 1993-1998*, China, Chambers of fine arts, 2003.

----- *Transience : Chinese Experimental Art at the Turn of the Twentieth Century*, Chicago, Smart Museum of Art-university of Chicago, 1999.

----- *Chinese Art at the Crossroads : Between Past and Future, Between East and West*, Londres, Iniva, 2001.

----- *Body and Face in Chinese Visual Culture*, Cambridge, Harvard University Asia Center, 2005.

☒ Articles

BERGHUIS, Thomas, « Transcending Media and the Role of Contemporary Art Practices in China », in *Mesh*, Experimenta, Art for the 21st century. [En ligne]. Disponible sur : <http://www.experimenta.org/organisations.html#>

GORIA, Françoise, *Ai Weiwei, Denis Oppenheim*, dans *Picturediting*, 8 Octobre 2009. [En ligne][consulté le 28 Avril]. Disponible sur : <http://picturediting.blogspot.com/2009/10/ai-weiwei-denis-oppenheim.html>

KIRKWOOD, Carla, « Chinese performance artists, redrawing the map of Chinese culture », *Theatre forum*, numéro 25, 2004, pp.16-26.

LINCOT, Emmanuel, « Thomas J. Berghuis, Performance Art in China, Hong Kong, Timezone 8 Limited, 2006, 310 p. », *Perspectives chinoises*, n°2008/1 2008, [En ligne], mis en ligne le 1 janvier 2008. Disponible sur : <http://perspectiveschinoises.revues.org/document4863.html>.

MEILING, Cheng, *Animalworks in China*, in the *Drama Review*, Spring 2007

QIAN, Zhijian, « Performing Bodies : Zhang Huan, Ma Liuming, and Performance Art in China », *Art journal*, volume 58, numéro 2, été 1999, pp60-81.

TAN, Adèle, *A Small Map Piece of Performance Art in China, A study room guide*, Londres, This is live art, 2008. [En ligne]. [Consulté le 29/10/2010] Disponible sur : www.thisisliveart.co.uk/

Sites internet

Asia Society. [En ligne]. [Ruder Finn Interactive](#), [consulté régulièrement]. Disponible sur : www.asiasociety.org

Artnet. [En ligne]. [consulté régulièrement]. Disponible sur : www.artnet.com

China Art Archives&Warehouse (CAAW). [En ligne]. [consulté le 09/12/09]. Disponible sur : www.archivesandwarehouse.com/

Chinese Art Centre, The International Agency for Contemporary Chinese Artists. [En ligne]. Wordpressabc, [consulté régulièrement]. Disponible sur : www.chinese-arts-centre.org/

Chinese Contemporary. [En ligne]. Chinese Contemporary Gallery, [consulté le 18 Novembre]. Disponible sur : <http://www.chinesecontemporary.com/index.htm>

Culture Base, International Artist database. [En ligne]. Programme de la culture de l'Union Européenne, [consulté régulièrement]. Disponible sur : www.culturedatabase.net

Experimenta, Art for the 21st Century. [En ligne]. [consulté le 13/01/10]. Disponible sur : www.experimenta.org/

Galerie Urs Meile. [En ligne]. [consulté le 09/12/09]. Disponible sur : www.galerieursmeil.com

Gao Ming Lu Contemporary Art Center. [En ligne]. Sichuan fine arts Institute, [consulté le 17 Octobre 2009]. Disponible sur : www.artresearchcenter.org/

This is Live Art. [En ligne]. Art live development agency, 2008. [consulté le 14 Octobre 2009]. Disponible sur : <http://www.thisisliveart.co.uk/>

Yingmei Duan, Site officiel de l'artiste. [En ligne]. [consulté régulièrement]. Disponible sur : www.yingmei-art.com

Zhang Huan, Site officiel de l'artiste. [En ligne]. Zhang Huan Studio, [consulté régulièrement]. Disponible sur : www.zhanghuan.com

Entretiens

BORYSEVICZ, Mathieu, « Zhang Huan, Before and After », [En ligne], Australie, *Art Asia*, numéro 30, 2001. Disponible sur : www.zhanghuan.com/ShowText.asp?id=1&sClassID=3

GEUNA, Elena, « Rebirth: Between Spirituaity and Tradition », [En ligne], Italy, *ProjectB contemporary art*, 2009. Disponible sur : <http://www.zhanghuan.com/ShowText.asp?id=42&sClassID=3>

GOLDBERG, Roselee, *Pilgrimage to Santiago, Interview with Zhang Huan*, [En ligne], 2000. Disponible sur : www.zhanghuan.com/ShowText.asp?id=7&sClassID=3

HOLMES, Pernilla, « Beyond Buddha, Zhang Huan in Conversation with Pernilla Holmes », [En ligne], UK, *Hauch of venison*, 2008. Disponible sur : www.zhanghuan.com/ShowText.asp?id=36&sClassID=3

KIM, Jiae, « Losing Himself in Art », [En ligne] *Theme*, numéro 1, 2005. Disponible sur : www.zhanghuan.com/ShowText.asp?id=9&sClassID=3

LIU, Jingjing, « A Conversation About the Exhibition of Zhu Gang Xiang », [En ligne], China, *White cube and Zhang Huan Studio*, 2009. Disponible sur : www.zhanghuan.com/ShowText.asp?id=44&sClassID=3

ROBECCHI, Michele, « Childhood and Youth », [En ligne], Espagne, *La fabrica*, 2006. Disponible sur : www.zhanghuan.com/ShowText.asp?id=11&sClassID=3

Catalogues d'exposition

AI, Wei Wei, FENG, Boyi, *Fuck Off : Bu Hezuo Fangshi*, Shanghai, Eastlink Gallery, 2000.

HE, YunChang, *He Yunchang's Persistence- an Exhibition of He Yunchang's works*, Beijing, Beijing Tokyo Art Project, 2004.

PÉRIER, Henry, *Chine, le corps partout ?* Montellier, Indigène, 2004

ZHANG, Huan, *Zhang Huan*, Hamburg, Kunstverein Hamburg, 2003.

ZHANG, Huan, *Zhang Huan. A Pilgrim in Santiago de Compostela*, Santiago de compostela, Museo de las peregrinaciones, 2001.

Sources filmiques et vidéos

Frozen, fiction réalisée par Wu Ming. Shu Kei's Creative 279 Workshop, Another Film Company & The Hubert Bals Fund, c. 1997. (DVD, 95 min.).

Beijing Swings, documentaire réalisé par Martin Herring, produit par Mike Lemer, présenté et écrit par Waldemar Januszczak, Channel 4, 2002.

Chine, l'empire de l'art ? documentaire de Sheng Zhimin et Emma Tassy, produit par Artline Films pour Arte France, 2009.

OUVRAGES CRITIQUES

☒ Lectures pour une approche de la culture chinoise

BALME, Stéphanie, *Entre soi. L'élite du pouvoir dans la Chine contemporaine*, Paris, Fayard, 2004.

BARTHES, Roland, *Carnets de voyage en Chine*, Paris, Bourgois, 2009.

BLOFELD, John, *Le Taoïsme vivant*, Paris, Albin Michel, 1977.

CHENG, François, *Souffle-Esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris, Seuil, 1989.

CHENG, Anne, *La pensée en Chine aujourd'hui*, Paris, Gallimard, 2007.

CHIENG, André, *La pratique de la Chine*, Paris, Grasset, 2006.

CROLL, Elisabeth, *Changing Identities of Chinese Women : Rhetoric, Experience and Self-perception in 20th century China*, Londres, Zect books, 1995.

DIKÖTTER Frank, *Sex, Culture and Modernity in China, Medical Science and the Construction of Sexual Identities in the Early Republican Period*, London, Hurst & company, 1995.

ETIEMBLE, René, *Confucius de -551(?) à 1985*, Paris, Gallimard folio essais, 1986.

FRÈCHES, José, *Il était une fois la Chine, 4500 ans d'histoire*, Paris, XO éditions, 2005.

GRANET, Marcel, *La civilisation chinoise*, bibliothèque de l'évolution de l'humanité chez Albin Michel, Paris, 1968.

HALL, David, AMES, Roger, *Thinking Through Confucius*, New York, State University of New York press, 1987.

JAVARY, Cyrille, *Le discours de la tortue. Découvrir la pensée chinoise au fil du Yi Jing*, Paris, Albin Michel, 2003.

----- *100 mots pour comprendre le chinois*, Paris, Albin Michel, 2008.

JAVARY, Cyrille, WANG, Alain, *La Chine nouvelle : « être riche et glorieux »*, Paris, Larousse, 2006.

JULLIEN, François, *Traité de l'efficacité*, Paris, Grasset, 1996.

----- *Eloge de la fadeur, à partir de la pensée de l'esthétique de la Chine*, Paris, Picquier, 1991.

LAO-TSEU, *Tao-Te-King, le livre de la Voie et de la vertu*, Paris, Librio, 2005.

LINCOT, Emmanuel, *Regard sur la Chine*, Paris, Youfeng, 2008.

-----, *Carnets Ouïghours de Chine*, Paris, Koutoubia, 2009.

PIMPANEAU, Jacques, *Chine : culture et tradition*, Arles, P.Picquier, 2004.

POPELARD, Marie-Dominique, BANFI, Emanuele, *Peindre les idées ? sur la calligraphie chinoise*, Paris, Presses universitaires de France, 2007.

ROUX, Alain, *La Chine au XXe siècle*, Sedes, 1998.

RYCKMANS, Pierre, *Les Propos sur la peinture du moine Citrouille-Amère*, Paris, Plon, 2007.

Lectures sur le concept de corps en Chine

DESPEUX, Catherine, *Taoïsme et corps humain*, Paris, G. Trédaniel, 1994

ELVIN, Mark, « Tales of *Shen* and *Xin*: Body-Person and Heart-Mind in China During the Last 150 Years" in *Self as Body in Asian Theory and Practice*, Albany NY: State University of New York Press, 1993.

HENRIC, Jacques, « Et ils ne virent pas qu'ils étaient nus... », in *Artpress* numéro 266, mars 2001.

JULLIEN, Jullien, *De l'essence ou du Nu*, Paris, Seuil, 2000.

KASULIS, Thomas, AIMES, Roger, DISSANAYAKE, Wimai, *Self as Body in Asian Theory and Practice*, Albany, State university of New York press, 1993.

MARTIN, Fran, HEINRICH, Larissa, *Embodied Modernities : Corporeality, Representation, and Chinese Culture*, Honolulu, university of Hawai'i press, 2006.

WU, Hung, *Body and Face in Chinese Visual Culture*, Cambridge, Harvard University Press, 2005.

WU, Kuang-ming, *On Chinese Body Thinking : a Cultural Hermeneutic*, New York, Brill, 1997.

ZITO, Angela, BARLOW, Tani, *Body, Subject & Power in China*, Chicago, University of Chicago press, 1994.

Lectures pour une approche de la scène artistique en Chine et son histoire de l'art

Arts, propagande et résistance en chine : mélanges I, sous la direction d'Emmanuel Lincot, Paris, Youfeng, 2008.

CHENGXUAN, *2007 Autumn Auctions Chinese Photography*, Beijing, Chengxuan, 2007.

HUOT, Marie Claire, *La petite révolution culturelle*, Arles, Philippe Picquier, 1994.

CLARCK, John, *Modernity in Asian Art*, Sidney, Wild Peony, 1993.

CLUNAS, Craig, *Art in China*, Oxford, Oxford history of art/Oxford university press, 1997.

GALIKOWSKI, Maria, *Art and Politics in China, 1949-1984*, Hong Kong, Chinese university press, 1998.

HOU, Hanru, « De [décrire la réalité] au [théâtre du monde]. L'art chinois depuis 1979 », in *Face à l'histoire 1933-1996. L'artiste moderne devant l'événement historique*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p 548-551.

LI, Xu, *Zooming into Focus : Contemporary Chinese Photography and Video from the Haudenschild Collection*, Shanghai, Shanghart, 2003.

LINCOT, Emmanuel, *La figure de l'artiste et le statut de son œuvre en Chine contemporaine : mélanges II*, Paris, Youfeng, 2009.

----- *Arts, propagandes et résistances en Chine*, Paris, Youfeng, 2008.

NURIDSANY, Michel, *L'art contemporain Chinois*, Paris, Flammarion, 2004.

ROBERTSON, Benjamin, « Art with ambition at 798 Art Factory », in *Chinadaily* , [en ligne], [mise en ligne 13 / 04 / 2004], Disponible sur : http://www.chinadaily.net/english/doc/2004-04/13/content_322925.htm

SHU, Yang, *China's New Photography*, Pékin, s.l, 2002.

SMITH, Karen, *The Real Thing, Contemporary Art from China*, Londres, Tate pub, 2007.

SULLIVAN Michael, *Art and Artists of Twentieth-century China*, Berkley, University of California press, 1996.

----- *The Meeting of Eastern and Western Art*, London, Thames&Hudson, 1973.

----- *The Meeting of Eastern and Western Art, from the Sixteenth Century to the Present Day*, Londres, Thames&Hudson, 1973.

TAN, Adèle, *The Meaning of « Avant-garde » in Modern and Contemporary Chinese Art*, Londres, Courtauld Institut, 2003.

VINE, Richard, *New china, New Art = 中国当代艺术*, New York, Prestel, 2008.

WEN, Pulin, *Wen Pulin Archive of Chinese Avant-Garde Art of the 1980s*, Beijing, Soka Art Center, 2008.

WU, Hung, PHILLIPS, Christopher, *Between Past and Future-New Photography and Video from China*, Chicago, Smart Museum of art, 2004.

----- *Exhibiting Experimental in China*, Chicago, Smart Museum of art-university of Chicago, 1999.

----- *Remaking Beijing. Tiananmen Square and the Creation of a Political Space*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.

WU, Wenguang, *Public Space and Personal Eyes- A New Vision in China*, Hamburg, Kampnagel, 2003.

YISHU- Journal of Contemporary Chinese Art, septembre 2003, volume 2, number 3.

YISHU- Journal of Contemporary Chinese Art, Novembre 2002, volume 1, Numéro 3.

Lectures sur le médium de la performance

AUSLANDER, Philip, *Liveness : Performance in a Mediatized Culture*, Londres et New York, Routledge, 1999.

BLESSING, Jennifer, *Rose is a Rose is a Rose : Gender Performance in Photography*, New York, Guggenheim Museum Publications, 1997.

FOK, Sylvia, *Some Issues on Archiving Performance*, [En ligne].s.l, Asiart Archives, s.d. Disponible sur : www.aaa.org.hk/onlineprojects/webproceeding/forum_2.html

GOLDBERG, Roselee, *La performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames&Hudson, 2001.

HEATHFIELD, Adrian, *Live: Art and Performance*, London, Tate publishing, 2004.

Lectures sur le corps et l'art

BANU, Georges, "La nouvelle subjectivité", in *Jan Fabre: une oeuvre en marche. L'épreuve du risque. Alternatives théâtrales*, n° 85-86, 2005.

CAMPBELL, Patrick, *The Body in Performance*, London, Routledgefalmer, 2004.

CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges, *Histoire du corps : De la Renaissance aux lumières*, Paris, Seuil, 2006.

----- *Histoire du corps : De la révolution à la grande guerre*, Paris, Seuil, 2006.

----- *Histoire du corps : Les mutations du regard, le Xxe siècle*, Paris, Seuil, 2006.

DELPEUX, Sophie, "Document d'époques : fiction et torture" in *Artpress Hors série n4 spécial Horreur*, Janvier 2001.

FINTZ, Claude, *Les imaginaires du corps : pour une approche interdisciplinaire du corps*, Paris, L'Harmattan, 2000.

JONES, Amelia, *Body Art/Performing the Subject*, Minneapolis, University of Minnesota press, 1998.

JONES, Amelia, WARR, Tracey, *Le corps de l'artiste*, Paris, Phaidon, 2005.

MARTIN, Randy, *Performance As Political Act : The Embodied Self*, New York, Bergin&Garvey, 1990.

O'DELL, KATHY, *Contract With the Skin : Masochism, Performance Art, and the 1970's*, Minneapolis : University of Minnesota press, 1998.

O'REILLY, Sally, *The Body in Contemporary Art*, Londres, Thames&Hudson world of art, 2009.

PEARL, Lydie, *Corps, sexe et art : dimension symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2001.

----- *Corps, art et société chimères et utopies*, Paris, l'Harmattan, 1998.

TAPIÉ, Alain, *L'homme-paysage : visions artistiques du paysage anthropomorphe entre le XVIe et le XXIe siècle*, Paris, Somogy éd. D'art, 2006.

VERGINE, Léa, *Body Art and Performance :The Body As Language*, Milano, Skira, 2000.

WARR, Tracey, JONES, Amelia, *The Artist's Body*, London, Phaidon, 2000.

☒ Lectures sur le théâtre en Chine

DARROBERS, Roger, *Le théâtre chinois*, Presses universitaires de France, Paris, 1995.

LIU, Ailing, *Formation et développement du théâtre de rue et de plein air. De la Chine à Taiwan : historique et analyse*, Thèse sous la direction de Martine de Rougemont, Université de la Sorbonne Nouvelle, UFR d'études théâtrales, 2006.

ROGER, Howard, *Le théâtre chinois contemporain*, Bruxelles, Renaissance du livre, 1978.

ZENG, Yongyi, *Chine : le théâtre*, Arles, Ph.Picquier, 1990.

ZHANG, Ning, *L'appropriation par la Chine du théâtre occidental : un autre sens de l'Occident*, Paris, L'Harmattan, 1998.

☒ Catalogues d'expositions

Alors la Chine ? catalogue de l'exposition présentée au centre Georges Pompidou, Galerie sud, du 25 juin au 13 octobre 2003, Centre Pompidou, 2003.

Chinese Avant-garde Photography Since 1990, Human, Ewebooks, 2004

Créateurs du nouveau monde artistes chinois d'aujourd'hui, présenté par José Frèches, Montpellier/chine : MCI catalogue de la biennale, Au diable vauvert, 2005.

Made in China, HOLM, Michael Juul, Danmark, Louisiana Museum of Modern art, 2007.

Paris-Pékin exposition, TCHANG, Tsong-zung, Paris, Chinese Century, 2002.

☒ Ouvrages généraux :

EBERHARD, Wolfram, *Dictionnaire des symboles chinois : symboles secrets dans l'art, la littérature, la vie et la pensée des chinois*, Paris, Seghers, 1984.

FAURE, Pierre, JAVARY, Cyrille, *YI JING, le livre des changements*, Paris, Albin Michel, 2002.

ROUILLÉ, André, *La photographie*, Paris, Folio essais Gallimard, 2005.