

ALORS, LA CHINE ?

25 JUIN – 13 OCTOBRE 2003, GALERIE SUD, NIVEAU 1

www.centrepompidou.fr

Contacts presse :

Centre Pompidou

Nicole Karoubi

Direction de la communication

téléphone

00 33 (0)1 44 78 49 88

télécopie

00 33 (0)1 44 78 13 02

mél

nicole.karoubi@cnac-gp.fr

assistée de

Ségolène Baron

téléphone

00 33 (0)1 44 78 13 38

mél

segolene.baron@cnac-gp.fr

1989, Les Magiciens de la Terre. Le Centre Pompidou présente pour la première fois l'œuvre de trois artistes vivant en Chine occidentale.

Quinze ans plus tard, la présence de l'art contemporain chinois s'est affirmée dans de nombreuses manifestations (Biennale de Venise, Documenta).

2003, Alors, la Chine ? Le Centre Pompidou expose la vitalité de la création contemporaine chinoise.

En avant-première de l'Année de la Chine en France, « Alors, la Chine ? »* est une exposition pluridisciplinaire, abordant notamment les champs des arts plastiques, de l'architecture, du cinéma et de la musique. Elle présente des œuvres de plus de cinquante artistes vivant en Chine continentale, produites pour la plupart au cours des cinq dernières années. A travers une sélection moins exhaustive que diverse, c'est un aperçu de la vitalité de la création contemporaine chinoise qui est ainsi proposé.

Se déployant sur les 1500 m² de la galerie sud du Centre Pompidou, l'exposition est conçue comme une promenade dans un espace libéré de toute cloison, où la disposition des œuvres, souvent suspendues, permet la juxtaposition des divers media.

Le visiteur est invité à composer son itinéraire, en se laissant attirer aussi bien par deux montages d'extraits de films, « La Grande Image » et « Villes chinoises », ou trois films dans leur intégralité, que par de la musique à travers les extraits de huit compositeurs, des installations, des vidéos... L'exposition propose aussi trois objets d'art ancien, le cong en jade, le miroir de bronze et la calligraphie Ming, et une sélection d'objets d'art populaire de la collection François Dautresme.

* Alors, la Chine ?

Le titre de l'exposition et du catalogue est celui de l'article publié par Roland Barthes dans le journal « Le Monde » daté du 24 mai 1974.

Nous remercions les ayants-droits de Roland Barthes et son éditeur de leur aimable autorisation.

ARTS PLASTIQUES

Ni rétrospective de l'art contemporain chinois depuis son avènement au début des années 1980, ni présentation exhaustive de la scène artistique chinoise à ce jour, c'est avant tout l'incroyable dynamisme de la création des artistes chinois qui est montré ici. Parmi la trentaine d'artistes présentés, plusieurs ont déjà accédé à une reconnaissance locale ou internationale, tandis que d'autres sont de jeunes artistes moins expérimentés. Ils ont pour point commun d'être à la fois les acteurs et les témoins des importants changements que connaît la Chine aujourd'hui, mutations dont leurs œuvres se font inéluctablement l'écho.

Peintures à l'huile, à l'encre, installations, photographies, vidéos, performances, tous les types de médias pratiqués par les artistes chinois aujourd'hui sont représentés. Une place importante est donnée à la vidéo, qui connaît un grand développement en Chine depuis la fin des années 1990.

Un certain nombre d'artistes s'interrogent sur l'influence de la Révolution culturelle ou travaillent sur son imagerie ou la mémoire de ses lieux. Si ce passé récent reste très prégnant dans leurs œuvres, on perçoit aussi chez les artistes chinois une très forte sensibilité aux transformations subies aujourd'hui par leur environnement et, en particulier par la ville.

L'individu se trouve pris entre la quête de la modernité, avec ce qu'elle entraîne de désirs matériels, de gâchis, d'angoisse, de violence (parfois dénoncés par le truchement de la métaphore animalière), et un retour sur soi, qui se traduit chez certains par une exploration de leur identité individuelle ou encore chez d'autres par une interrogation sur des pratiques artistiques plus traditionnelles.

œuvres présentées

(sélection des commissaires
et de Michel Nuridsany pour la vidéo)

BAI Yiluo

Flies (Mouches), 2002
rayogramme, 100 x 300 cm,
Collection de l'artiste

CHANG Yung Ho

Création spécifique pour l'entrée
de l'exposition
Panneaux articulés (paravent)
hauteur 400 cm
Métal, bois, bambou, papier de riz,
Collection de l'artiste

Chen Lingyang

25h 00 (n°2), 2002
photographie numérique montée
dans caisson lumineux, 95,8 x 296 cm
Collection de l'artiste

CUI Xiuwen

Underground n°2 (Métro), 2000
vidéo 180 minutes
Collection de l'artiste

FANG Lijun

Sans titre 1, 2003
gravure sur bois - noir & blanc
400 x 854 cm - 7 panneaux
Collection de l'artiste

Sans titre 2, 2003

gravure sur bois - couleur
400 x 854 cm - 7 panneaux
Collection de l'artiste

FENG Mengbo

Ah_Q, 2003
installation - jeu vidéo
Collection de l'artiste

GENG Jianyi

Sans titre, 1999-2003
31 livres
Collection de l'artiste

HE Jialin

Nuages légers sur les montagnes lointaines,
2003
120 x 220 cm
Collection de l'artiste

*Les vagues du printemps sont comme
la brume*, 2003
120 x 220 cm
Collection de l'artiste

HONG Lei

Mouvement de brise, 2002-2003
Installation
80 x 50 x 100 cm
Collection de l'artiste

KAN Xuan

Eggs (Les Œufs), 1999
vidéo, 4 minutes 20
Collection de l'artiste

LI Yongbin

Face n° 4 (Visage), 1998
Vidéo 62 minutes (extrait 10 mn)
Collection de l'artiste

Face (Visage), 2003
Acrylique sur toile
115 x 160 cm
Collection de l'artiste

Face (Visage), 2003
Acrylique sur toile
140 x 190 cm
Collection de l'artiste

LIU Jianhua

*Polychrome Ceramic Series - « Games »
(Ébats - Série des porcelaines polychromes)*,
2001
Porcelaine
83 x 83 x 28 cm
Avec l'aimable concours de la Galerie
ShanghART

Quotidien, fragile, 2003
Objets en porcelaine blanche
Dimensions variables
Collection de l'artiste

LIU Xiaodong

Watching (Badauds), 2000

Huile sur toile

200 x 200 cm

Collection de l'artiste

Through the Ages, Heroes Have Come

From The Young (Les Jeunes héros), 2000

Huile sur toile

200 x 200 cm

Collection de YQK Art Centre, Beijing, China

The Accident (L'Accident), 2002

Huile sur toile

200 x 200 cm

Collection de l'artiste

The Dirty Ditch (Le Canal pollué), 2002

Huile sur toile

200 x 200 cm

Collection de l'artiste

LU Hao

Beijing Welcomes You (Pékin vous souhaite la bienvenue), 2000-2002

Maquette de Pékin, Technique mixte

9,40 x 8,80 m

Collection Sigg

LU Qing

Sans titre, 2002-2003

Peinture/performance sur soie

Installation dimensions variables

Collection de l'artiste

MU Chen et SHAO Yinong

The Assembly Hall - Temple Xingguo

Wenchang - Jiaoyang

(La Salle d'assemblée - Temple Xingguo Wenchang à Jiaoyang),

The Assembly Hall - Changting

(La Salle d'assemblée à Changting)

The Assembly Hall - Pukou

(La Salle d'assemblée à Pukou)

The Assembly Hall - The Charitable Temple

(La Salle d'assemblée - Temple de la charité)

2002

4 photographies couleur

122 x 170 cm

Collection des artistes

SHI Hui

Artificial Mountain - Visual Reflection on Another Cultural Scene

(Montagne artificielle), 2003

Sculpture en papier mâché

400 x 400 x 300 cm

Collection de l'artiste

SHI Jinsong

Sweet Life (Douce vie), 2003

Sculptures en caramel

Installation éphémère

Collection de l'artiste

SONG Dong

Bonsais mangeables, 2003

Installations éphémères

Collection de l'artiste

WANG Guangyi

Le visage de la ferveur A, 2002

Huile sur toile,

200 x 200 cm

Collection de l'artiste

Le visage de la ferveur B, 2002

Huile sur toile

200 x 200 cm

Collection de l'artiste

WANG Jianwei

Ceremony, My Visual Archive

(Cérémonie, mes archives visuelles), 2002

Deux vidéos de 10 minutes chacune

Collection de l'artiste

WENG Peijun (Weng Fen)

Sur le mur (Shenzhen n° 1), 2002

Photographie couleur

125 x 166 cm

Collection de l'artiste

Sur le mur (Haikou n° 6), 2002

Photographie couleur

125x151 cm

Collection de l'artiste

XIAO Yu

Wu, 2000
Installation 500 x 500 x 200 cm
Technique mixte
(lapins-canards naturalisés)
Collection de l'artiste

XING Danwen

disCONNEXION, 2002
9 photographies
148 x 120 cm
Collection de l'artiste

XU Tan

*To Build an Arch of Happiness
(L'Arche du bonheur)*, 2003
Boîtes de polystyrène
Installation éphémère
Collection de l'artiste

YAN Lei

Projet Pompidou, 2003
Peinture acrylique 500 x 300 cm
en 3 parties de 300 x 167 cm chacune
12 peintures acrylique sur toile
120 x 160 cm l'une
Collection de l'artiste

YANG Fudong

Backyards. Hey, Sun is rising, 2001
Vidéo 13 minutes
Collection de l'artiste

YANG Maoyuan

Inflated Horse (Cheval gonflé), 2003
Cheval naturalisé, teint et gonflé
Diamètre environ 230 à 250 cm
Collection de l'artiste

Inflated Sheep (Mouton gonflé), 2003

4 Moutons naturalisés, teints et gonflés
Diamètre 200 cm
Collection de l'artiste

YANG Zhenzhong

Je vais mourir, 2001 -2002
Vidéo 24 minutes 55
Collection de l'artiste

922 Grains de riz, 2000

Vidéo 8 minutes
Collection de l'artiste

ZHANG Peili

Eating (Manger), 1997-2003
Vidéo 27 minutes
Collection de l'artiste

ZHOU Tiehai et ZHAO Lin

Tonic - Chinese Painting, 2003
Acrylique sur toile, (5 peintures enroulées)
305 x 260 cm
Collection Michael Ringier

ZHOU Chunya

*Jeune Chienne de la série du «Grand chien
vert»*, 2002
Huile sur toile
220 x 320 cm
Collection de Dai Wenbin

ZHU Jia

Décollage, 2002-2003
Vidéo 10 minutes
Collection de l'artiste

ZHUANG Hui

Ten Years (Dix ans), 1993-2003
50 photographies
70 x 47 cm
Collection de l'artiste

MUSIQUES

La musique occidentale s'est frayé un chemin en Chine dès le début du 20^e siècle, à travers les hymnes chrétiens, les musiques militaires et par l'intermédiaire de quelques musiciens russes blancs ou juifs venus se réfugier à Shanghai. C'est dans ce contexte qu'apparurent les premiers compositeurs (au sens occidental du terme), et cela alors que la notion de création individuelle est assez contradictoire avec les fondements de la culture chinoise traditionnelle. Les longues années de la Révolution culturelle provoquèrent une profonde cassure dans le paysage musical chinois. Paradoxalement, elles permirent l'émergence de toute une génération de jeunes compositeurs brillants, partageant la même histoire. Certains se sont contentés de repiquer du riz sous la surveillance de masses paysannes censées les rééduquer tandis que les plus chanceux ont été enrôlés comme instrumentistes dans une troupe d'opéra révolutionnaire d'une province reculée. A partir de 1978 (année de la réouverture du Conservatoire de Pékin), ces jeunes Chinois ont su s'approprier très rapidement les techniques de composition les plus complexes et se faire peu à peu remarquer sur la scène internationale, grâce à des œuvres marquées par un syncrétisme entre la tradition chinoise et la modernité occidentale (citons tout particulièrement deux œuvres-manifestes, *Mong Dong* de Qu Xiaosong, 1984, et *On Taoism* de Tan Dun, 1985).

A partir du milieu des années 1980, la plupart des jeunes compositeurs chinois commencèrent à se disperser aux quatre coins du monde. L'arbre de la musique chinoise comporte donc plusieurs branches qui ont produit de beaux fruits (issus de croisements avec chaque pays d'accueil) : citons tout particulièrement la branche américaine avec Tan Dun ou Qu Xiaosong et la branche française avec Chen Qigang, Xu Shuya ou Xu Yi. En ce qui concerne les compositeurs qui vivent et travaillent en République populaire de Chine où la vie culturelle est désormais pratiquement régie par les seules lois du commerce, il ne leur est pas toujours facile de faire entendre leur travail et de continuer à inventer une nouvelle musique chinoise. Ils sont ici mis à l'honneur à travers une sélection d'extraits d'œuvres de huit compositeurs.

Sélection de Marie-Hélène Bernard, pour un programme d'extraits musicaux (diffusion ouverte) et de pièces intégrales (diffusion par casques).

GUO Wenjing / CHEN Shi-Zheng

La Nuit du banquet

Opéra

Coproduction Festival d'Automne à Paris, 2001

Image Patrick Lecocq et Philippe Lingat

Montage Patrick Lecocq

GUO Wenjing (1956)

ZHANG Xiaofu (1954)

HE Xuntian (1954)

CUI Jian (1961)

JIA Daqun (1955)

QIN Wenchen (1966)

ZHU Jian'Er (1922)

MO Wuping (1959-1993)

ARCHITECTURES

L'explosion phénoménale des mégacités qui précède (ou diffère) l'explosion architecturale, constitue le signe le plus immédiat, le plus spectaculaire et vertigineux de la réussite chinoise.

Le miroir tendu par l'expérience chinoise nous présente une image du futur de la métropole, de ses formes, de ses conditions d'émergence et d'extension. Sous l'effet d'une croissance économique unique entraînant un exode rural massif, facteur d'un développement multiethnique de la population urbaine, les «villes-mondes» sont des territoires où s'effectuent toutes sortes d'opérations homogénéisantes, à la dynamique transnationale, et des processus mondialisants.

Ces opérations s'inscrivent sur le fond précaire d'une multiplicité de tissus identitaires, vestiges d'une vieille histoire, strates d'une mémoire historique, coloniale, post-coloniale, révolutionnaire et post-révolutionnaire.

La nouvelle génération d'architectes chinois expérimente d'autres solutions et s'élève contre la voie unique, contre le dogme de l'uniformisation au service des idéaux collectifs, contre l'emphase monumentale et le nivellement atone. Ils s'engagent dans le double mouvement d'un devoir de culture - devoir de mémoire - et d'une exigence de distanciation, si ce n'est de dissidence, par rapport au discours normatifs, aux modèles dominants chargés d'amnésie et à l'extrême rationalisation, dont les standards ont provoqué le désenchantement et la perte d'aura d'une discipline en voie de disparition. Ces architectes filtrent l'héritage de la tradition chinoise à la fois par la distanciation conceptuelle, par son analyse critique et par la référence aux écoles occidentales.

Les jeunes architectes se focalisent sur ce qui apparaissait jusqu'alors comme " des jeux interdits " ; ils les explorent à travers de multiples expériences singulières, privilégiant une approche "subjective" de l'espace, cherchant l'émergence d'un " espace humain ".

DISPOSITIF 1 : BEIJING – SHANGHAI – SHENZHEN

Diaporama conçu par Chantal Béret avec la participation de :

Rem KOOLHAAS - OMA (Rotterdam) / PÉKIN

Françoise GED (Paris) / SHANGHAI

FENG Yueqiang (Aube, Shenzhen) / SHENZHEN

Bureau municipal d'urbanisme, SHENZHEN

DISPOSITIF 2 : 8 REALISATIONS, 8 VIDEOS

CHANG Yung Ho *Siège des Editions Hebei*, Shijiazhuang, 2002-04, vidéo de WANG Jianwei

MA Qingyun *Quartier commercial*, Ningbo, 2002-03, vidéo de ZHAO Ye

WANG Shu *Bibliothèque du Collège Wenzheng*, Université de Suzhou, 1999, vidéo de ZHANG Peili

ZHANG Lei *Résidence universitaire*, Nankin, 2000-01, vidéo de CAO Kai

LIU Jiakun *Red Age, complexe de loisirs*, Chengdu, 2002, vidéo de WANG Jianwei

DESHAUS *Maison de trois architectes*, Kunshan, Jiangsu, 2002, vidéo de XU Zhen et YANG Zhenzhong

QI Xin *Centre commercial*, Langfang, 2002-03, vidéo de QIU Zhijie

CUI Kai *Tours résidentielles, New Town*, Pékin, 2000-03, vidéo de QIU Zhijie

DISPOSITIF 3 : 4 MONTAGES SUR 4 ARCHITECTES

CHANG Yung Ho / Pékin

LIU Jiakun / Chengdu

MA Qingyun / Shanghai

WANG Shu / Hangzhou

CINÉMAS

Renaissant de ses cendres après la Révolution culturelle, le cinéma chinois invente sa propre modernité, aux confins des inventions stylistiques du cinéma occidental contemporain et des traditions picturales proprement chinoises.

En 1982, l'académie du Film de Pékin rouvre ses portes. La «classe 82» est le noyau d'un groupe de cinéastes qui forment la «Cinquième génération» dont les œuvres ouvrent l'ère du cinéma chinois contemporain. Au milieu des années 80 naît un mouvement esthétique désormais appelé «Nouveau cinéma chinois», qui porte l'empreinte de trois influences majeures : la première est biographique, due à l'expérience traumatique de la Révolution culturelle. Les deux autres influences mêlent deux tendances d'apparence opposées, un retour aux traditions chinoises et une ouverture aux apports occidentaux contemporains.

Dès la fin des années 80, d'autres cinéastes plus jeunes prennent le relais, mais récusent le label de «Sixième génération». Ils se préoccupent essentiellement des effets de l'urbanisation galopante, des conséquences et des contradictions de la modernité des mœurs, de l'ouverture progressive du pays à l'économie du marché, des interférences avec des modes et des modèles venus d'Occident, des ondes de choc de la révolte de Tian'anmen et de son écrasement, ou encore des relations avec le reste du monde chinois. Ils deviennent les principaux protagonistes, sur le plan esthétique comme sur le terrain politique, du cinéma chinois d'aujourd'hui.

La fin des années 90 est marquée par l'explosion des technologies numériques. L'apparition de la petite caméra vidéo-digitale change radicalement les contraintes de la production et offre un rapport à la réalité très différent, d'où émerge une esthétique aux antipodes de la «belle image» de la production classique. Le DVD, souvent pirate, offre aussi l'accès à l'ensemble des œuvres du cinéma mondial. Sur internet se développent des réseaux alternatifs d'information. Les nouvelles technologies favorisent également le rapprochement entre des artistes, plasticiens et musiciens.

Ici sont présentés deux montages d'extraits : «La grande image» et «En villes» ainsi que trois films dans leur intégralité réalisés par des cinéastes Ning Ying, Jia Zhangke et Ju Anqi.

Choix des films et montages conçus par Jean-Michel Frodon

• DIFFUSION INTEGRALE :

JIA Zhangke

In public, 2001

Film, 33 min, couleur, version vost anglais

Extrait de «# tropisme 1 : Conversations» (inédit)

Production the Jeonju International Film Festival/Sidus Corporation (South Korea)

Distribution Héliotrope Films, Paris

NING Ying

Les chemins de fer de l'espoir [Railways of hope], 2001

Couleur, vidéo, 52 min

Production : Asia Now TV Documentary Proposals Competition

Distribution : Télé images international

JU Anqi

There's a Strong Wind in Beijing, 2000

Film, 47 min (version mandarin/anglais)

Production et distribution : Trench Film Group (Wang De Xiang), Chine

Source : FDK Berlin

Avec l'aimable autorisation de JU Anqi

• **LA GRANDE IMAGE : (MONTAGE AVEC PAR ORDRE D'APPARITION)**

WU Tianmin

Le Roi des masques, 1995

Production Beijing Youth Film Studio/Shaw Brothers

Distribution : IDE Paris

ZHOU Xiaowen

Ermo, 1994

Production : Ocean Film/Shanghai Film Studios

Distribution : Connaissance du cinéma, Paris

JOAN Chen

Xiu Xiu, 1998

Production : WHISPERING STEPPES

Distribution : ID Distribution, Paris

CHEN Kaige

Adieu ma concubine, 1992

Production Beijing Film Studio/China Film co-production corporation, Chine

Avec l'aimable autorisation du distributeur A-R-P Sélection, Paris

ZHANG Yimou

Vivre, 1994

© Era international (HK) Ltd

Distribution : Connaissance du Cinéma, Paris

Qiu Ju, une femme chinoise, 1992

Beijing Film Academy/Beijing Youth Film Studio/Sil metropole organisation Ltd

Avec l'aimable autorisation du distributeur A-R-P Selection, Paris

JIA Zhangke

Platform, 2000

Production : Hu Tong Communication (HK), Chine

Avec l'aimable autorisation du distributeur Celluloid Dreams, Paris

YAN Yan Mak

Gege [Brother], 2001

© Hua Lian Dui Production (HK)

avec l'aimable autorisation de Yan Yan Mak

• EN VILLES

Montage 1 :

NING Ying

Zhao Le, Jouer pour le plaisir, 2002

Production : Eurasia Communication Ltd

Avec l'aimable autorisation du distributeur Celluloid Dreams, Paris

ZHANG Yuan

Les Bâtards de Pékin, 1993

Auteurs : Zhang Yuan, Tang Dalian et Cui Jian

Beijing Bastards Group

Avec l'aimable autorisation de Zhang Yuan

LIU Binjiang

Cry Woman, 2002

© Mirovision/Mbc production

Distribution : Mirovision, Seoul (Corée)

Avec l'aimable autorisation de Mirovision

ZHU Wen

Seafood, 2001

Production : Thought Dance Entertainment/Zhu Wen Workshop

Distribution : Golden Network Asia, Ltd, Hongkong

CAO Fei

Imbalance 257, 1999

Avec l'aimable autorisation de Cao Fei

ANDREW Cheng Yusu

Shanghai Panic, 2001

avec dans le rôle principal : Mian Mian

© Production Andrew Cheng Yusu

Avec l'aimable autorisation de Andrew Cheng Yusu

WANG Xiaoshuai

So Close to Paradise, 1999

Production Beijing Film Studios

Distribution : Ad Vitam, Paris

Montage 2 :

WANG Xiaoshuai

So Close to Paradise, 1999

Production : Beijing Film Studios

Distribution : Ad Vitam, Paris

JIA Zhangke

Unknown Pleasures, 2003

Production : Shozo Ichiyama/Li Kit Ming

Avec l'aimable autorisation du distributeur Celluloid Dreams, Paris

WANG Bing

Remnants, 2003

2ème partie du film : *West of the Tracks*

© Production et distribution : Wang Bing

Avec l'aimable autorisation de Wang Bing

WANG Chao

L'Orphelin d'Anyang, 2001

Production : Wang Chao, Fang Li

Producteur associé : Wang Yu

Distribution : Les Films du Paradoxe, Bois-Colombes

ZHANG Yimou

Happy Times, 2001

Co-production : Guangxi Film Studios/Zhu Hai Guo Ge Enterprise Development
Compagny/Beijing New Pictures Distribution Company/20th Century Fox.

Producteur : Zhao Yu

Avec l'aimable autorisation du distributeur Diaphana Distribution, Paris

NING Ying

I Love Beijing (Taxi à Pékin), 2001

Production : Eurasia Communication Ltd

Avec l'aimable autorisation du distributeur Celluloid Dreams, Paris

TROIS OBJETS D'ART ANCIEN

Miroir

Miroir «transparent», dynastie des Han de l'Ouest (206-9 av. J.-C.).

Bronze

12 cm de diamètre

Musée de Shanghai

Fabriqués en Chine dès l'époque des Shang (XIIIe-XIe s. av. J.-C.), les miroirs en bronze étaient coulés à plat dans des moules de terre cuite. Ils présentent un côté soigneusement poli de manière à obtenir une surface réfléchissante. Au revers, autour d'un bouton ou anneau central qui permet de suspendre le miroir à un cordon ou de le fixer sur un socle, est fondu un décor en relief. Les motifs et inscriptions qui y sont figurés sont fréquemment liés au thème de l'immortalité ou associés aux divers systèmes chinois de représentation du monde. De nombreux miroirs ont été retrouvés dans des tombes de la période des Royaumes combattants (Ve-IIIe s. av. J.-C.). La possession de ces objets précieux, associés aux rites funéraires, était le moyen non seulement d'affirmer un certain statut social, mais aussi de donner prise sur les puissances surnaturelles. L'invention des miroirs dits «transparents» ou «magiques» remonte au moins à l'époque des Han de l'Ouest (206-9 av. J.-C.). Ces miroirs ont l'étonnante propriété, lorsqu'ils sont exposés au plein soleil ou à un faisceau lumineux, de projeter sur un mur sombre les motifs qu'ils portent au dos, comme si l'épaisseur du bronze, traversée par les rayons de lumière, devenait soudain transparente. Depuis des siècles, ce phénomène étrange n'a pas manqué d'intriguer observateurs et collectionneurs. Sous les Song, le célèbre lettré Shen Gua constatait dans ses *Notes au fil du pinceau ruisselant des rêves* (Mengqi bitan, 1086) qu'on ne parvenait pas à s'expliquer clairement comment les Anciens avaient réussi à créer ces miroirs qui laissent «pénétrer la lumière». Cet effet, soupçonnait-t-il, était obtenu grâce à leur contrôle très précis de la vitesse de refroidissement du métal. Mais le secret de fabrication en était perdu. Il n'a pu être en partie élucidé qu'en 1932, grâce aux travaux du cristallographe britannique William Bragg. (...) A. G.

Calligraphie

ZHU Yunming (1460-1526), dynastie des Ming

Calligraphie cursive : poème de Li Bo (alias Li Bai, 701-760)

37 x 826 cm

Musée de Shanghai

Dans la Chine ancienne, la maîtrise de l'écriture était réservée à une élite, celle des lettrés. Dès l'enfance, ceux-ci avaient été formés, en même temps qu'à la lecture et à la mémorisation des innombrables idéogrammes, au maniement du pinceau et de l'encre. Ces outils permettaient de tracer les caractères d'écriture sur le papier ou la soie en se conformant à une technique et une gestuelle précises. Ils étaient utilisés quotidiennement par les fonctionnaires chargés d'administrer l'empire. Dès les premiers siècles de notre ère, en raison des connaissances techniques et de la pratique assidue qu'elle exigeait, l'écriture ne fut pas seulement considérée comme un moyen de fixer et de transmettre les idées, mais aussi appréciée pour ses qualités esthétiques formelles. Les praticiens les plus talentueux étaient loués et estimés, leurs œuvres précieusement

conservées et collectionnées, fidèlement recopiées et transmises d'une génération à l'autre. Peu à peu, les critères d'appréciation se précisèrent et permirent l'établissement d'une tradition esthétique qui s'est développée de manière continue jusqu'à nos jours. Ainsi était née la calligraphie, discipline noble entre toutes aux yeux des lettrés chinois. Le pinceau flexible, plus ou moins chargé d'encre, permet de transmettre fidèlement au support de papier, dans leurs moindres inflexions, les gestes du calligraphe. Parce que ces mouvements varient nécessairement d'un exécutant à l'autre, ils sont censés exprimer les émotions et sentiments de l'individu, voire refléter ses attitudes intellectuelles et ses qualités morales. (...) A. G.

Cong

Cong orné de visages anthropomorphes

Jade (néphrite)

Culture de Liangzhu, XXXIe-XXIIe s. av. J.-C.

39 cm de hauteur

Musée de Shanghai

Plus que l'or, le jade est considéré en Chine comme la matière noble par excellence. Sa rareté, sa dureté exceptionnelle, ses qualités tactiles, sonores ou visuelles (teintes indéfinissables, veines ou inclusions propres à plonger l'observateur dans le rêve) l'ont fait rechercher depuis des millénaires et transporter sur des distances souvent considérables. Dans la tradition chinoise, le jade est associé à la longévité ou à l'immortalité qu'il est censé conférer à son possesseur.

Ce type de tube, de section carrée à l'extérieur, ronde à l'intérieur, et présentant des entailles régulières aux angles, est une forme traditionnellement nommée cong (prononcer «t'song»). Cette pièce présente aux angles des motifs géométriques, lignes et cercles gravés formant des visages anthropomorphes qui comptent parmi les plus anciennes représentations de ce type en Chine. Ces visages évoquent peut-être des puissances surnaturelles sur lesquelles cet objet était censé donner prise ; mais en dépit de toutes les tentatives d'interprétation qui ont été proposées, sa fonction ou sa signification originelles demeurent énigmatiques. (...) A. G.

SÉLECTION D'OBJETS D'ART POPULAIRE DE LA COLLECTION FRANÇOIS DAUTRESME

Objets de la Révolution culturelle, emballages, collages et photographies de la Chine rurale

Une sélection d'objets, provenant de la collection François Dautresme, est présentée ici : collages sur le mur, objets «Mao» et éléments d'emballage dans la vitrine. Recueillis par François Dautresme au cours de ses voyages à travers la Chine entre 1963 et 2002, année de sa disparition, ils témoignent d'un formidable esprit d'invention. Par ailleurs, défilant sur les petits écrans placés sur le mur, des photographies, prises par lui-même (un choix parmi 60 000 photos), décrivent la campagne chinoise. «A force de n'avoir rien, les paysans chinois ont dû tout inventer : l'irrigation, le «buffle de bois», les jeux de la lune avec les graines, les plantes qui guérissent, les orties qui font les tissus, les lignes de force de la vannerie, les recettes pour temps de famine, les chaussures en paille, les imperméables en feuilles, les vitres en papier, le thé «blanc», les chauffe-cul pour enfants, l'emballage, le portage, les charpentes savantes, les calendriers non écrits. L'alternance incertaine du bonheur et du malheur décidée ailleurs, planifiée par

d'autres, l'espace à nouveau comptabilisé. Une Chine pauvre qui regarde une Chine enrichie qui réapprend à gaspiller pour avoir la face.» François Dautresme.

Dans la vitrine, une centaine d'objets fabriqués pendant la Révolution culturelle (1966-1976) donnent une image de la création à cette époque, entièrement dédiée à la gloire de Mao : affiches, bandes dessinées, médailles, théières, sacs d'écoliers, carnets de notes, broderies... «La lutte pour le pouvoir en Chine a souvent revêtu des allures de poèmes sinistres, de symboles détournés, de paraboles mortelles. La Révolution Culturelle y adjoint le culte du ridicule, la rationalisation de l'insensé, et la destruction acharnée de la beauté, de la mémoire et de la pratique du doute. Les livres devinrent le Livre. Les vieux vénérables revêtirent le bonnet d'âne de l'infamie. Les gamins confondirent parfois école buissonnière et lynchage. Des intellectuels moururent. L'art ne perdit pas la face. Et dans les jardins de la mémoire on enterra les jarres précieuses de la connaissance.»

Dans la partie inférieure de la vitrine, ce sont divers emballages extraordinaires qui ont été sélectionnés. «Ma première rencontre avec cet art étonnant de l'emballage eut lieu en 1964 dans une échoppe de Qianmen à Pékin, où on trouvait bols, paniers et tout un univers d'objets du quotidien. Le papier, à cette époque, était chose rare : cordes et ficelles en paille de riz étaient le plus souvent utilisées pour emballer, envelopper et ligaturer. Pendant les années qui suivirent, je voyageai en Chine, étudiant, collectant et photographiant toutes les formes possibles de cet art ancien né de la nécessité et de la tradition. A Qingshuihe, des jarres en céramique étaient enveloppées de paille telles des momies ; à Jingdezhen, une longue chaîne de bols maintenus par une ficelle unique ; dans un petit village, un porcelet vivant corseté ; dans des boutiques, le geste habituel des vendeuses faisant tourner l'objet autour de sa ficelle.»
François Dautresme.

Les quelque quatre-vingt-dix assemblages de tissus présentés sur le mur sont connus en Chine sous le nom de collages ge ba. «Par horreur du gaspillage, les chinoises ont créé des collages abstraits. Elles ont coupé et collé des morceaux de vieux vêtements, parfois très rares, avec de la colle de riz, puis les ont assemblés en plaques avec le talent naturel de ce peuple pour fabriquer du beau. Ces collages sont comme des pierres de rêves en tissu de soie, de chanvre, de ramie, de coton avec des bleus gris usés, des phénix à peine visibles, des gris patinés, des rouges corail à côté de jaunes. Parfois on découvre un fragment de slogan de la Révolution Culturelle ou bien un col en coton gris ouvert et mis à plat, avec de petits points de fil blanc qui pourrait évoquer un champ en hiver. De quoi rendre fous ceux qui cherchent, parce que ces chinoises ont trouvé sans chercher ! Ces collages sont ensuite découpés pour en faire des semelles réalisées avec de grosses aiguilles prosaïques massacrant ces chefs-d'œuvre artisanaux qui pourraient évoquer pour notre regard de nombreux tableaux abstraits occidentaux.»

EXPOSITION

commissaires généraux

Alfred Pacquement, directeur du Musée national d'art moderne, Centre Pompidou
Fan Di'an, vice-président de l'Académie centrale des beaux-arts de Pékin

commissaires

Chantal Béret, conservateur au Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle, assistée de **Chao-Ling Kuo**
Laurent Le Bon, conservateur au Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle
Alain Sayag, conservateur au Musée national d'art moderne/Centre de création industrielle
Marion Bertagna, commissaire associée
Pi Li, commissaire associé, chercheur à l'Académie centrale des beaux-arts de Pékin

conseillers scientifiques

Marie-Hélène Bernard, musicologue et compositrice
Jean-Michel Frodon, journaliste et critique de cinéma
Michel Nuridsany, journaliste et critique d'art

La section architecture a bénéficié de la participation de **Françoise Ged** (Paris), **Rem Koolhaas** (Oma, Rotterdam) et **Feng Yueqiang** (Aube, Shenzhen), architectes, et du **bureau municipal d'urbanisme de Shenzhen**.

chargée de production

Liliane Decaen assistée de **Sophie Smith**

scénographe

Laurence Fontaine assistée de **Mai-Thao Tran**

Cette exposition s'inscrit dans le cadre de la programmation de l'Année de la Chine en France.

Elle est réalisée en partenariat avec :

la China International Exhibition Agency, du Ministère chinois de la Culture



avec le concours de l'Association Française d'Action Artistique

et avec le soutien de l'hôtel Park Hyatt Paris Vendôme

Le Catalogue de l'exposition

Cet important ouvrage, comportant de nombreuses contributions de spécialistes chinois et occidentaux et un vaste choix d'illustrations, apporte un regard sur la création contemporaine chinoise.

Éditions du Centre Pompidou

Format 22 x 22 cm, 448 pages, 650 illustrations couleur.

ISBN : 2-84426-200-7. Prix : 42 €

AUTOUR DE L'EXPOSITION

VISITES COMMENTEES TOUT PUBLIC

les samedis à 16h30 en français
4 € / tarif réduit 3 € (+ billet exposition)
Laissez-passer 3 €
Groupes sur réservation **01 44 78 12 57**

PERFORMANCE CAI GUO-QIANG

A l'occasion de l'inauguration de l'exposition «Alors, la Chine ?», le Centre Pompidou a invité l'artiste Cai Guo-Qiang, créateur de performances pyrotechniques monumentales, à réaliser deux dessins avec de la poudre à canon sur du papier japonais.

THEATRE

Festival d'Automne à Paris
Spectacles vivants du Centre Pompidou.
Ceremony
création en France
un spectacle de théâtre et vidéo de Wang Jianwei
spectacle en chinois surtitré en français
durée 60'
du mercredi 8 au samedi 11 octobre
Grande salle, 20h30
Plein tarif 14 €, tarif réduit 9,5 €

REVUES PARLEES

Les Revues parlées organisent les vendredi 3 et samedi 4 octobre de 15h à 19h deux journées de rencontres avec des artistes chinois. Ces rencontres seront l'occasion d'entendre différents créateurs proposer leur témoignage et donner un échantillon de leur travail.
Seront ainsi invités l'écrivain Hu Fang, l'architecte Ma Qingyun, les plasticiens Kan Xuan et Huang Yongping, le cinéaste Jia Zhangke et l'artiste multimédia Wang Jianwei.
Chacun d'entre eux s'entretiendra avec un critique de sa spécialité et ces rencontres feront l'objet d'une traduction simultanée.

INFORMATIONS PRATIQUES

www.centrepompidou.fr

Standard et serveur vocal 24/24H

01 44 78 12 33

Exposition ouverte au public

Galerie sud, niveau 1

du 25 juin au 13 octobre 2003

de 11h à 21h (fermeture des caisses à 20h)

Nocturnes le jeudi jusqu'à 23h (fermeture des caisses à 22h)

Tarifs

6,5€ , tarif réduit : 4,5€

Un jour au Centre : 10€ , tarif réduit 8€

Billet valable le jour même pour toutes les expositions en cours et pour le Musée national d'art moderne

Entrée gratuite pour les titulaires du Laissez-passer annuel du Centre Pompidou

Renseignements : **01 44 78 14 63**

Pour plus d'informations

www.centrepompidou.fr

PERFORMANCE CAI GUO-QIANG

A l'occasion de l'inauguration de l'exposition «Alors, la Chine ?», le Centre Pompidou a invité l'artiste Cai Guo-Qiang, créateur de performances pyrotechniques monumentales, à réaliser deux dessins avec de la poudre à canon sur du papier japonais. Les dessins ont été réalisés sur la Piazza Beaubourg. Ils sont intitulés «*Projet d'explosion pour le Centre Pompidou : Escalator*» (3 x 8m) et «*Projet d'explosion : Construction d'une pagode chinoise à Paris*» (9 x 4m). Ils évoquent des projets de feux d'artifice envisagés par Cai Guo-Qiang pour célébrer l'Année de la Chine en France. Les deux dessins sont maintenant accrochés dans le Centre Pompidou, en parallèle avec l'exposition «Alors, la Chine ?». Ils sont créés en plaçant de la poudre et des fusibles sur du papier japonais, en suivant la forme souhaitée par l'artiste. Une fois allumée, la poudre brûle légèrement le papier en laissant une empreinte noire. La préparation du dessin, qui fait aussi partie de la performance, prend plusieurs heures. Cai Guo-Qiang réalise ses dessins en collaboration avec Phil Grucci, de la société de pyrotechnique Grucci Inc. et le soutien de la société Ruggieri. Le projet a bénéficié de l'aide de l'AFAA et des Années croisées France/Chine.

Cai Guo-Qiang est né en 1957 à Quanzhou dans la province de Fujian en Chine. Après des études supérieures de scénographie à l'école de Théâtre de Shanghai entre 1981 et 1985, Cai Guo-Qiang s'installe au Japon en 1986. En 1995, il part pour New-York où il vit et travaille aujourd'hui. Cai-Guo Qiang crée des spectacles de feux d'artifice et des installations comme *The Venice Rent Collection Courtyard* pour laquelle il a reçu le Lion d'Or de la 48e Biennale de Venise en 1999. Les performances pyrotechniques de Cai Guo-Qiang prennent des dimensions de plus en plus spectaculaires. En 2001 il a dirigé un monumental feu d'artifice au moment du sommet de l'APEC. En juin 2002, à New York, pour marquer l'installation du MoMA au Queens, Cai Guo-Qiang a créé «*Transcient Rainbow*», un arc-en-ciel qui pendant une minute reliait les deux rives de l'East River.

THÉÂTRE

DU MERCREDI 8 AU SAMEDI 11 OCTOBRE À 20H30

GRANDE SALLE, NIVEAU -1

Festival d'Automne à Paris

Les Spectacles vivants du Centre Pompidou

Ceremony création en France

Un spectacle de théâtre et vidéo de **Wang Jianwei**
Spectacle en chinois surtitré en français, durée 60'

Mise en scène : **Wang Jianwei**

Auteurs : **Wang Jianwei, Meng Xiao Guang**

Scénographie : **Zhang Hui** / Lumières : **Wang Qi** / Musique : **Chen Di Li** /

Multimédia : **Fu Yu**

avec **Zhan Che, Leong You Lian, Fang Jun Ju, Shao Ze Hui, Yeang Chin Chin, Lin Yeow Haw**, performers.

« *Ne tiendra jamais sa parole celui qui usurpe un titre* ».

C'est pour le pire que l'histoire chinoise aura retenu le nom de Cao Cao (155-220 ap. J.C.). Ce premier ministre, qui confisqua le pouvoir d'un empereur qui n'était plus qu'une marionnette, est une figure récurrente -annales des chroniqueurs de la cour, histoire orale transmise de générations en générations- de la fourberie et de la malhonnêteté. Le plasticien Wang Jianwei, aujourd'hui passé au théâtre, se saisit de cette matière pour interroger la fabrication historique « d'un événement donné comme irréfutable », martelé pendant mille ans et, plus largement, questionner la constitution d'une morale politique, les fins qu'elle poursuit, les visages de ceux qui s'en servent.



中國文化年
L'ANNEE
DE LA CHINE
2003/2004



Ce spectacle est présenté dans le cadre de «L'Année de la Chine en France organisée, en Chine, par le Comité d'organisation chinois des Années croisées France-Chine et le Ministère de la Culture, et en France, par le Commissariat général français des Années croisées France-Chine, le Ministère des Affaires étrangères, le Ministère de la Culture et de la Communication et l'Association française d'action artistique».

Coproduction **KunstenFESTIVALdesArts/Bruelles**, **Festival Temps d'Images**, **Arte/Ferme du Buisson**, **Les Spectacles vivants-Centre Pompidou (Paris)**, **Festival d'Automne à Paris**

Avec le soutien de **Henphil Pillsbury Fund Minneapolis Foundation & King's Fountain**.

Tournée : **Ferme du Buisson** du 18 au 20 septembre,
Espace Jules Verne / Brétigny sur Orge du 3 au 5 octobre, partenaires en Ile-de-France.

Plein tarif 14 €, tarif réduit 9,5 €

REVUES PARLÉES

VENDREDI 3 ET SAMEDI 4 OCTOBRE DE 15H A 19H
PETITE SALLE, NIVEAU -1

Les Revues parlées organisent les vendredi 3 et samedi 4 octobre deux journées de rencontres avec des artistes chinois.

Ces rencontres seront l'occasion d'entendre différents créateurs proposer leur témoignage et donner un échantillon de leur travail.

Seront ainsi invités l'écrivain **Hu Fang**, l'architecte **Ma Qingyun**, les plasticiens **Kan Xuan** et **Huang Yongping**, le cinéaste **Jia Zhangke** et l'artiste multimédia **Wang Jiangwei**.

Chacun d'entre eux s'entretiendra avec un critique de sa spécialité et ces rencontres feront l'objet d'une traduction simultanée.

LE CATALOGUE DE L'EXPOSITION

Tant livre d'images que recueil d'essais, d'articles scientifiques et d'extraits littéraires, l'ouvrage publié à l'occasion de l'exposition «Alors, la Chine ?», et de l'Année de la Chine, a pour ambition d'esquisser un panorama de la création chinoise contemporaine. Portant tout d'abord, dans la partie «Impressions», un regard rétrospectif sur l'art chinois au XXe siècle, il propose dans les parties suivantes, «Architectures» et «Artistes», un aperçu de la diversité culturelle dans la Chine d'aujourd'hui.

En 448 pages et plus de 650 illustrations en couleur, ce sont quarante deux auteurs chinois et occidentaux qui vont nous faire découvrir une autre Chine, celle de la création et de la recherche dans tous les domaines de la pensée et de l'art contemporain. Peinture, sculpture, art vidéo, performances, cinéma, arts visuels et arts vivants, littérature et poésie, architecture se rencontrent dans cet ouvrage unique, témoignage d'une vivacité culturelle encore méconnue.

Editions du Centre Pompidou,
Avec l'aide de «Les Années croisées France - Chine».
Format 22 x 22 cm. 448 pages, plus de 650 illustrations en couleur.
Collectif.
42 €.

Alors, la Chine ?

Préface du ministre de la Culture de la République populaire de Chine, M. SUN Jiazheng
Préface du ministre de la Culture et de la Communication, M. Jean-Jacques AILLAGON
Avant-propos du président des Années France-Chine, M. Jean-Pierre ANGREMY
Avant-propos du président de la China International Exhibition Agency, M. ZHANG Yu
Avant-propos du président du Centre Pompidou, M. Bruno RACINE

Impressions

SHAO Dazhen, «Transmission et évolution. Les beaux-arts en Chine au XXe siècle (1900-1978)»
Frédéric LE GOURIÉREC, «De l'art de la période républicaine.
Pour en finir avec "tradition/modernité", "repli/ouverture", "art/société", etc.»
PI Li, «Des Chinois et de la société chinoise : le contexte chinois»
Jean-Michel FRODON, «Modernité du cinéma chinois»
YI Ying, «L'authenticité de l'art et la mythologie politique»
John CLARK, «Style et système dans la pratique de l'art contemporain chinois :
la disparition de l'extérieur ? »
LI Xianting, «Une imitation sarcastique du goût "paysan nouveau-riche". L'art criard
et son contexte»
Frédéric LE GOURIÉREC, «De l'art contemporain, chinois en l'occurrence.
Comment s'écrit l'histoire»
Martina KÖPPEL-YANG, «La constitution d'une identité. Les directives officielles et l'art
contemporain en Chine depuis les années 1980»
Alain SAYAG, «La stratégie des artistes»
CHI Zijian, «Pour six plats d'argent»

Architectures

ZHU Jianfei, «*Vers un Moderne chinois. Les grands courants architecturaux dans la Chine contemporaine*»

MA Qingyun, «*Le paradigme du delta dans l'urbanisme chinois*»

Éric LEFEBVRE, «*La ville, la mémoire. À travers les poèmes fragmentaires de Wang Jiaxin*»

Élisa COUSSERAN, «*Pékin, nouvelle ville, nouvelle société*»

WANG Mingxian, «*Le spectre du postmodernisme et l'expérimentation de l'architecture moderne*»

Chantal BÉRET, «*Polarités chinoises : entre épopée et mémoire*»

WANG Chao, «*L'Orphelin d'Anyang*»

DAI Lai, «*L'Insecte sur la Toile*»

HU Fang, «*Shopping Utopia*»

Artistes

Chronologie 1976-2003

Bibliographie

JIA Zhangke, «*Des films qu'on ne peut pas interdire. Le nouveau cinéma chinois depuis 1995*»

Kent JONES, «*Timidité du cinéma chinois*»

WU Wenguang, «*Premiers pas. De la manière de tourner des films vidéo en solitaire en Chine dans les années 1990*»

Michel NURIDSANY, «*Génération vidéo*»

Marie-Hélène BERNARD, «*Création musicale*»

TIAN Gebing, «*Pékin, un autre théâtre*»

Antoine GOURNAY, «*Trois objets d'art ancien*»

François DAUTRESME, Françoise DAUTRESME, YANG Xin, «*Objets d'art populaire*»

CHENG Guangwei, «*La poésie chinoise contemporaine*»

LI Xiaoshan, «*Un aspect de la réalité. Artistes et écrivains de Nankin*»

LIAO Yiwu, «*Le Gourmet*»

Marion BERTAGNA, «*Corps et violence dans l'art contemporain*»

FAN Dian, «*L'art contemporain chinois, entre mondial et local*»

HOU Hanru, «*Artistes chinois, diaspora et art global. Une phase intermédiaire*»

Laurent LE BON, «*Connexions explicites*»

POLARITES CHINOISES : ENTRE EPOPEE ET MEMOIRE

Chantal Béret

Menées en l'espace d'une vingtaine d'années sur le mode de l'épopée – un genre que ce pays n'a pourtant pas cultivé –, les transformations rapides et radicales qui traversent la Chine s'inscrivent dans toute l'immensité de son territoire, multipliant un réseau de « villes-mondes » qui entraîne une (r)évolution sans précédent. Cette explosion phénoménale des mégacités, qui précède (ou diffère) l'explosion architecturale, constitue le signe le plus immédiat, le plus spectaculaire et vertigineux de la réussite chinoise, qui impressionne et fascine le monde occidental : en 1979, 19 % de la population chinoise vivait en ville, en 1992, 43%, et en 2025, ce sera 65 %. Face à l'affolement des statistiques, qui témoignent de cette déruralisation, de cette croissance et de ces explosions métropolitaines, l'idée même de ville change de nature, le concept d'« urbain » mute et perd de sa pertinence (un effet postmoderne ?). Désuet, ce terme ne suffit plus à qualifier l'émergence des mégapoles : comment désigner Pékin (treize millions d'habitants), Shanghai (seize millions), et que dire de la communauté urbaine de Chongqing, rassemblant trente-quatre millions d'habitants...

(...)

Les générations se succèdent, les paysages changent. Zones économiques spéciales et mégapoles, évinçant les slogans « urbaniser la campagne » et « ruraliser la ville », prennent la suite, à une vitesse accélérée, des planifications maoïstes, et portent un terme à la création de communes urbaines, à la présence d'usines en pleine ville (aciéries à Pékin et usines chimiques à Shanghai) –, à la conception des villes comme lieux de production.

Les effets de la globalisation défont les monopoles. La mondialisation bat son plein. Le « Centre prospère de l'univers » intègre l'OMC et épouse avec efficacité et pragmatisme le potentiel de la situation : il intègre la logique économique et idéologique du processus, la circulation des flux financiers, les techniques, le marché, ses signes et ses images, ses informations et ses migrations, y compris celles liées à l'industrie touristique.

Des Babel chinoises ?

Le miroir tendu par l'expérience chinoise nous présente une image du futur de la métropole, de ses formes, de ses conditions d'émergence et d'extension. Sous l'effet d'une croissance économique unique entraînant un exode rural massif, facteur d'un développement multiethnique de la population urbaine, les « villes-mondes » sont le territoire où s'effectuent toutes sortes d'opérations homogénéisantes, à la dynamique transnationale, et de processus mondialisants. (...) Mais, dit-on, la civilisation chinoise n'a pas ancré son histoire dans ses édifices. Elle a même pratiqué périodiquement ces « table rase » si vilipendées par la « vieille Europe » et qui, replacées dans un contexte historique plus large, pourraient apparaître comme la manifestation d'un très ancien phénomène d'iconoclasme massif, récurrent tout au long des âges – expliquant ainsi « l'étrange nudité du paysage monumental chinois » (Simon Leys).

Les hybridations et métissages qui caractérisent cette fragile masse historique résiduelle, au destin inéluctablement fatal, cette confusion culturelle issue du brassage

ethnique (vingt-deux provinces, cinquante-six ethnies), ce multiculturalisme, donc, souvent invoqué comme l'autre face de la mondialisation, ne semble pas arrêter le film de l'expansion infinie vers un futur hyper-moderne. Déterminé par la surenchère mondiale et régionale du Sud-est asiatique, par le cosmopolitisme, le consumérisme et la déferlante touristique, ce mouvement génère une pure artificialité, un syncrétisme postmoderne qui absorbe, colle, superpose formes et images issues d'une culture riche parce que multivoque (culture de masse, d'élite, officielle, semi-officielle, orientalisante ou occidentalisante).

Sur le mode du *dirty realism* (Frederic Jameson) ou de la « ville générique » (Rem Koolhaas), les nouvelles mégapoles assimilent la verticalité occidentale (alors que la ville chinoise était traditionnellement horizontale) et le « manhattanisme », la grille se trouvant prise dans l'engrenage d'une machine chaotique, parmi « la somme de tous les possibles », les anachronismes, les différences et superpositions incommensurables. Les bâtiments prolifèrent, implantés de manière aléatoire, tels des météorites. Le tissu urbain, ordonné par des infrastructures de toutes sortes, fait du paysage chinois une dystopie de richesse : cités d'affaires globales (*downtown*), cités de culture, de loisirs – et de *shopping* (les premiers centres commerciaux apparaissent dans les années 1990) –, tours résidentielles, auxquelles tendent à se substituer, en périphérie, les nouvelles *suburbia*, qui multiplient les lotissements de maisons individuelles... *Learning from America*.

Plus que Pékin, siège du pouvoir politique, Shenzhen, ou encore la zone de Pudong, à Shanghai, sont les exemples extrêmes et différents de ces mégapoles du futur. (...) Pudong est relié par des infrastructures lourdes, avec de nouveaux ponts et tunnels qui prolongent le réseau d'autoroutes urbaines, versions « génériques » des boulevards et avenues. C'est une ville contemporaine, impersonnelle, multiculturelle, homogène et verticale, dont les gratte-ciel, sans aucune mitoyenneté, librement agencés, rivalisent de hauteur. (...) Pudong ressemble à n'importe quelle métropole du Sud-est asiatique. Elle ne possède aucun élément identitaire, excepté un musée local « alibi », qui, érigé « à la manière de », fonctionne comme une machine à célébrer le passé et constitue un semblant de repère dans une substance urbaine sans centralité. Les tours, ici comme dans le centre de Shanghai – ici comme ailleurs –, sont souvent post-miesiennes : des boîtes miroitantes, reconnaissables à l'infime mais essentielle différence de leurs murs-rideaux et de leurs structures, parfois couronnées par quelques morceaux choisis de la tradition chinoise, exacerbés.

Autre exemple de cette épopée urbaine, Shenzhen. (...) Elle est maintenant la troisième ville chinoise, avec une population dont la moyenne d'âge est vingt-sept ans.

« Zone expérimentale spéciale », conçue comme un filtre face à Hong Kong et comme un laboratoire d'économie libérale conjuguant communisme et capitalisme, ce territoire artificiel (...) a vu se construire neuf cents tours en l'espace de dix ans. Ville linéaire, ville sans histoire, elle s'étire et se déroule entre mer et montagne pour relier Canton à Macao, *via* Hong Kong, et confronte – ou confond –, dans un gigantesque collage, le long de son *strip*, l'axe Shennan Road qui la traverse de bout en bout, une matière urbaine instable : *theme parks* et autoroutes, gratte-ciel et rizières, roclades et golfs, pavillons et cabanes.

D'une mégapole à l'autre, le hasard, l'accident, la coïncidence, le calcul ou la raison rassemblent ainsi des singularités programmatiques et formelles, non pour réconcilier leurs différences, mais pour permettre la création d'un *nexus*, ouvert au mouvement perpétuel de l'invention chaotique. Ici et là se retrouvent les mêmes qualités d'indifférenciation, d'informe, d'inachevé : « Le Grand carré n'a pas de coins... La Grande Forme [est] sans contours », écrivait Lao-Tseu dans le *Dao de jing* [Livre de la vie et de la vertu]. (...) Ces qualités ne répondraient-elles pas de l'esthétique du transitoire, fondement même de l'art chinois, où tout apparaît et disparaît tour à tour (comme dans

une peinture ou un paysage], où tout se transforme sans fin ? Ne répondraient-elles pas à la question posée par Rem Koolhaas, en préambule de son manifeste sur la ville générique : « Les villes contemporaines sont-elles – comme l'aéroport contemporain – nécessairement toujours pareilles ? »

Lincoln Steffens, lui, aurait répondu : « J'ai vu l'avenir, et ça marche. »

Les *Misfits* de l'architecture

Autre question, plus corporatiste, celle-là : qui construit les mégacités ? Les architectes « commerciaux » ? Les instituts de design officiels, employant souvent plusieurs centaines d'architectes ? Les grandes agences étrangères – australiennes, allemandes, américaines, japonaises ? Quelques stars, pour des commandes exceptionnelles (...) Car l'émergence d'une architecture critique est récente ; elle se heurte à un milieu qui la considère comme une sorte de rebut et prône plutôt un style « post-architectural ». Les tenants de cette dernière attitude portent une attention majeure et déterminante non à l'analyse du contexte, mais au rôle des infrastructures en tant que matrices du schéma urbain, ainsi qu'à leur monumentalisation. Ils réactiveraient ainsi la neutralisation historique de la figure de l'architecte dans la culture chinoise.

« Le monde était en train de changer. C'était la fin des héros », écrit Mian Mian. Lassée du social et dégrisée du politique, cette nouvelle génération s'élève contre la voie unique, contre le dogme de l'uniformisation au service des idéaux collectifs, contre l'emphase monumentale et le nivellement atone. Les jeunes architectes nés dans les années 1960 (...) s'engagent dans le double mouvement d'un devoir de culture – devoir de mémoire – et d'une exigence de distanciation, si ce n'est de dissidence, par rapport aux discours normatifs, aux modèles dominants chargés d'amnésie et à l'extrême rationalisation, dont les standards ont provoqué le désenchantement et la perte d'aura d'une discipline en voie de disparition.

Aussi l'architecte Wang Shu (de Hangzhou) revendique-t-il le statut d'*amateur*. Dépassant un régionalisme rapidement essaimé, dès les années 1990, dans chacune des provinces, et devenu plus consensuel que critique, les jeunes architectes se focalisent sur ce qui apparaissait jusqu'alors comme des « jeux interdits » ; ils les explorent à travers de multiples expériences singulières, privilégiant une approche « subjective » de l'espace, l'émergence de ce que Zhu appelle « l'espace humain ». À travers des thèmes phénoménologiques comme la lumière, les matières, le tactile, le sensoriel, le tectonique ou les cadrages, ils déforment les motifs locaux en les confrontant à d'autres hypothèses : ils analysent sans fin le cube, la fenêtre en longueur et le mur-rideau, le rapport extérieur/intérieur, et, cultivant l'échelle modeste, ils privilégient l'événement pour se saisir du concret, du spécifique, de l'ordinaire. L'Atelier Feichang Jianzhu, fondé à Pékin par Chang Yung Ho à son retour d'Amérique, s'intitule ainsi Atelier ordinaire, jouant sur la double signification du signe, interchangeable et contradictoire : « ordinaire » et « extraordinaire ». Son premier projet, la librairie Xishu, située dans un passage, à Pékin, transpose cette situation urbaine et reprend avec humour, à travers le motif des roues de vélo, l'icône de la mythologique locale qu'est la bicyclette. Il est conçu comme le manifeste d'une architecture narrative et référentielle, fondée sur la mémoire et l'expérience.

Ces architectes filtrent l'héritage de la tradition chinoise à la fois par la distanciation conceptuelle, par son analyse critique et par la référence aux écoles occidentales, d'Aalto au Late Modernism, de l'école de Porto à celle de Zurich. Trois attitudes peuvent schématiquement se distinguer. Les plus internationalistes d'entre eux, formalistes pour la plupart, et notamment Zhu Cai (de Pékin), s'inscrivent dans une filiation néo-corbuséenne. Ceux qui, comme Ma (de Shanghai), défendent une stratégie urbaine, cultivent la *bigness* à partir du constat de l'hyper-densité et travaillent sur les notions d'échelle et de condensation programmatique. Enfin, ceux qui, adoptant une stratégie culturaliste, développent un travail de mémoire – que ce soit, par exemple, dans la

relecture sans mimétisme des typologies de l'habitat (*courtyard*) et de ses habitus, afin d'en décliner des variations contemporaines, verticales ou horizontales, ou encore dans la référence constante au modèle du jardin et aux peintures de paysage. Ainsi, Wang Shu a été obsédé par le mode de composition du jardin chinois au point d'organiser son propre appartement selon une structure de ce type. (...)

Chang Yung Ho, lui, s'attache à la notion non de nature (objet) mais de naturel (processus), et donc de continuité et de transformation – un trait fondamental de la pensée chinoise. (...)

De cette revendication du transitoire, Segalen avait déduit une conclusion philosophique : « En fait, les Chinois ont transféré le problème – l'éternité ne doit pas habiter l'architecture, elle doit habiter l'architecte. La nature transitoire du monument est comme une offrande faite à "la voracité du temps", et c'est au prix de ce sacrifice que le constructeur assure son dessein spirituel. » Une conclusion qui a peut-être encore une certaine actualité.

LA STRATEGIE DES ARTISTES

Alain Sayag

« Alors, c'est une vedette ? » La question aurait pu passer pour une simple boutade. La moiteur de juillet, la difficulté à trouver notre chemin dans d'incertaines et lointaines banlieues, les tensions au sein d'un groupe mal assorti, tout cela m'autorisait à mettre cette remarque sur le compte de la fatigue ou de l'énerverment.

Comment en effet trouver ses repères alors que l'on ne maîtrise ni l'histoire, ni la langue, ni la culture d'un pays aussi vaste et aussi compliqué que la Chine ? (...) Comment donc savoir, puisque les œuvres en elles-mêmes ne nous étaient d'aucun secours, comment ce statut de vedette était délivré, et pouvoir enfin répondre à la question qui m'était ainsi posée chaque fois que nous pénétrions dans un nouvel atelier ? Existait-il quelque part une autorité à même de délivrer ce label, comme le faisaient autrefois les jurys des salons ? Pouvait-on trouver quelque part une liste ? Fort heureusement, ma perplexité ne dura pas trop longtemps, et il m'apparut que la réponse pouvait être obtenue assez facilement par la lecture des informations biographiques contenues dans le moindre catalogue d'exposition. Ce statut tant enviable était, semble-t-il, conféré par l'apparition des artistes dans certains lieux, à certains moments particuliers ; ces lieux étaient peu nombreux, mais couvraient un vaste horizon géographique, allant des deux Amériques à l'Europe. Leur choix, par contre, semblait tout à fait aléatoire. La présence dans les murs de la fondation d'une célèbre marque de bijoux qualifiait d'emblée l'impétrant à prétendre au statut tant envié de « vedette », et le directeur itinérant d'un musée rhénan faisait parti des rares élus susceptibles de le conférer, mais non la directrice – pourtant fort respectée – d'un grand musée parisien. Ces procédures de sélection rappelaient, en plus « subjectif », le mode d'évaluation créé il y a une vingtaine d'années par un hebdomadaire financier allemand : baptisé *Kunst Kompass* (...).

C'est dans ce contexte que la Chine s'ouvre à un monde où il n'existe plus de valeurs partagées sur lesquelles fonder un objectif. (...)

L'arrivée brutale des jeunes avant-gardes chinoises sur le marché international est donc particulièrement intéressante. Pour la première fois, en effet, le système que pour simplifier nous qualifierons d'« occidental » est confronté à une culture différente. Les Chinois entendent participer et profiter du « concert universel », sans pour autant renier leur originalité. Ils veulent demeurer libres de définir en quelque sorte leurs propres critères, fondés sur une acception assez différente de la « modernité » telle que nous l'avons vécue. Ils souhaitent bénéficier des ressources économiques que leur apporte cette ouverture, et de l'accueil souvent flatteur qui leur est fait.

Mais, de cette manne, tous ne bénéficient pas non plus. La posture la plus aisée, et peut-être la plus répandue, est de dénoncer le néo-colonialisme des tenants du « vedettariat » international. Nombre d'artistes condamnent avec plus ou moins d'humour l'aspect superficiel et souvent caricatural du regard « extérieur » porté sur les jeunes artistes chinois. « May I see your work? », demande un petit cénacle de critiques anglo-américains dans une peinture de Yan Lei. Ils se moquent de ceux qui se soumettent à ces « touristes culturels » qui en quelques jours « font » la Chine. À raison de dix ou douze ateliers par jours, ceux-ci sélectionnent des œuvres « comme on choisirait les filles dans une maison de passe¹ », trouvant des complices dans la « population locale » – critiques à l'affût d'un contrat rémunérateur, artistes qui se font passer pour les victimes d'un système répressif. Une connaissance un peu précise du milieu artistique chinois aurait pourtant vite raison de ce qu'il y a de controuvé, la plupart du temps, dans cette attitude : parallèlement, et après être passés dans le moule contraignant et sélectif du système éducatif, artistes comme critiques professent au

sein d'institutions tout à fait officielles (instituts de recherche, écoles...).

La dénonciation prend parfois un ton virulent. Wang Nanning, dans un manifeste², condamne véhémentement ces artistes qui ne sont que des « nouveaux riches » vendus à « la race dominante des colonisateurs ». Ces derniers se contentent, dit-il, d'utiliser quelques traits empruntés à l'art chinois traditionnel pour signifier leur appartenance culturelle : poudre à canon pour Cai Quogiang, caractères et symboles chinois pour les installations en cheveux de Gu Wenda..., sans que leurs œuvres puissent aller au-delà du « divertissement pour touristes de Chinatown ». La violence de la diatribe est à la hauteur de l'agacement d'une élite qui refuse l'assimilation pure et simple, arc-boutée dans la certitude d'appartenir à une civilisation différente, qui doit retrouver sa dignité et sa légitimité.

La réalité est cependant celle d'une réelle dépendance : l'absence de marché national anéantit, pour l'instant, toute affirmation d'indépendance. Au dire des artistes, il n'existe pas plus d'une demi-douzaine de collectionneurs chinois, et qui sont la plupart du temps des collectionneurs occasionnels. Les seuls débouchés sont donc ceux qu'offre l'Occident. Qu'il s'agisse de collectionneurs spécialisés et « sérieux » – ainsi a-t-on vu à Paris, cet hiver, une collection belge dont l'ambition était de couvrir systématiquement les dix dernières années (...) – ou de collectionneurs occasionnels, expatriés, et de grandes institutions internationales, ce sont toujours des « étrangers ». Le temps est cependant révolu où quelques diplomates et hommes d'affaires de passage constituaient les seuls clients envisageables pour les jeunes artistes chinois. Ces derniers figurent désormais en bonne place sur le marché occidental par l'intermédiaire de galeries sérieuses : les galeries CAAW, fondée par Hans van Dijk, ShanghArt, Red Gate, et Courtyard. Voilà les étapes dorénavant obligatoires du tourisme culturel. Mais le marché national n'a pas suivi. Les rares initiatives locales, telle l'ouverture de l'Up River Gallery, à Chengdu, conservent un statut ambigu et ne semblent pas, en dépit de leurs efforts, réussir à s'imposer. De là des situations équivoques. À Shanghai, par exemple, on a vu ces derniers temps se multiplier des lieux proposant à la fois des objets plus ou moins artistiques (fontaines, lampes et tables en fer forgé...) et les œuvres les plus diverses, allant du chromo « post-réalisme soviétique » à l'avant-garde internationale. Cette absence de « règles », ou plutôt ce souci de ne s'embarrasser d'aucune, en attendant qu'elles se dégagent « spontanément », on le retrouve dans les pratiques économiques de ce milieu. Le plus souvent, les expositions, même dans des lieux officiels prestigieux, sont « autofinancées » et les catalogues ne sont distribués que de la main à la main. Chacun participe financièrement à l'aventure et tous demeurent à côtés de leurs œuvres les quelques jours que dure la manifestation. (...) Le critique Lu Peng déclarait ainsi, en mai 2000, dans un colloque à Pékin, qu'il n'était qu'un « amateur ». En Chine, disait-il, « organiser une exposition n'est pas une profession et l'on ne peut pas en vivre. L'art contemporain en Chine n'a pas de système qui le soutienne et il repose sur des actes individuels. »

C'est pourtant à eux que l'on doit, ces dernières dix années, d'avoir vu apparaître des manifestations remarquables, tant par la qualité et l'originalité de leur présentation que par leur contenu. On peut en citer quelques-unes comme « Art For Sale », organisée en 1999 dans un grand magasin de Shanghai par les artistes Yang Zhengzhong et Xu Zhen et par un artiste allemand vivant sur place, Alexandre Brandt. L'exposition rassemblait trente-trois participants et incluait un « mini-supermarché » proposant les œuvres miniatures les plus diverses, allant de la bague pour pied de cochon à la confiture de cervelle humaine. On pourrait aussi citer « Jumelles », montée à l'occasion de la dernière Biennale de Shanghai, où chaque œuvre, dans un double circuit en miroir, se répondait (un portrait d'homme, un portrait de femme ; un paysage d'hiver, un paysage d'été, etc.). Marion Bertagna, un peu plus loin dans cet ouvrage, cite et décrit d'autres

manifestations mémorables, comme « Post-Sense Sensibility » (janvier 1999) ou « Fuck off » (Shanghai, novembre 2000).

Mais par-delà leur contenu, ce qui nous y intéresse, c'est qu'elles dénotent l'extrême plasticité d'un système en pleine mutation. Contrairement à « l'Occident », où trop souvent les jeux sont faits et où le système semble tourner totalement à vide, on a le sentiment que tout est ici possible. Comme si la bonne conscience repue de cet Occident n'engendrait qu'indifférence et formalisme, alors qu'un système contraignant suscite des œuvres à l'esthétique subtilement dérangement.

La multiplication des expositions institutionnelles de qualité (Biennale de Shanghai, Triennale de Canton), la rénovation des grandes institutions nationales (musée d'Art moderne de Shanghai, galerie nationale des Beaux-Arts de Pékin) devraient fournir le cadre manquant à l'apparition d'un système national. Mais l'art chinois, ce n'est pas seulement quelques peintres habiles, quelques vidéastes intelligents, quelques photographes talentueux ayant vite appris à maîtriser les ficelles du métier ; c'est aussi le renouvellement d'une longue tradition, celle de l'encre et du papier. Les Chinois sont en général très étonnés « du peu d'intérêt des occidentaux pour la peinture proprement chinoise et la calligraphie³ ». C'est pourtant en proposant une autre synthèse entre tradition et modernité, entre Occident et Orient, que les artistes chinois nous apportent un message réellement universel.

NOTES

1. Conversation avec Zhu Yu, Pékin, juillet 2002.

2. Manifeste lu publiquement à Londres à l'occasion d'un colloque organisé par le British Museum (« Contemporary Chinese Arts in the International Arena », 18-20 avril 2002).

3. Gordon Barass, *The Art of Calligraphy in Modern China*, Londres, The British Museum Press, 2002, p. 12.

DES CHINOIS ET DE LA SOCIÉTÉ CHINOISE : LE CONTEXTE CHINOIS

Pi Li

[...]

Avant 1980, l'économie chinoise était dominée par le système des communes, qui concentrait le pouvoir économique entre les mains de quelques-uns. (...) Aucun individu ne pouvant exister en dehors du système social mis en place, les autorités possédaient une maîtrise absolue de la gestion de l'activité, de la productivité, du progrès social de la nation entière. L'idéologie que devait suivre le peuple et qui présidait au collectivisme n'était autre qu'une version spécifiquement chinoise du marxisme. (...) Tout le système éducatif était là pour enseigner que les valeurs individuelles n'avaient de sens que dans le cadre des valeurs collectives. Le bonheur de tous déterminait le bonheur de chacun. Les considérations individuelles devaient s'effacer au profit du bien commun. (...)

La première préoccupation des autorités chinoises entre 1976 et 1980 fut de conserver le statu quo et l'égalité entre tous. Dès lors, un artiste ne se distinguait en rien de n'importe quel autre membre de la société. Qu'un artiste soit également professeur et cadre ou membre des autorités ne lui conférait nulle particularité. Car tous dépendaient de l'État. (...) L'économie et la politique collectiviste conduisaient les artistes à traiter de sujets identiques et à produire de la même manière des compositions analogues. Aucune différence de perception ou de conception ne pouvait voir le jour (...).

[...]

Les vagues d'une culture moderne commencèrent à balayer la Chine en 1978, au moment même où Deng Xiaoping lançait la politique d'ouverture et de réforme. (...) Cette politique résultait du choix des autorités (en dépit de l'opposition d'un groupe d'officiels plus conservateurs), et non d'une demande populaire. Cependant, à l'occasion de la journée du 1er octobre 1984 marquant le 35e anniversaire de la fondation de la République populaire – la première grande célébration depuis l'arrivée au pouvoir de Deng – le peuple, et plus particulièrement les intellectuels, exprima son opinion et son approbation quant à la politique en question. (...) Pour la première fois, un groupe nouveau apparaissait : les « enseignants » (le terme chinois désigne tout individu ayant reçu une éducation supérieure). (...) La reconnaissance par Deng de ce groupe constituait donc un changement radical. Elle induisait un nouveau mode relationnel entre les autorités et les intellectuels.

Pour inédites qu'elles fussent, ces relations ne s'en révélèrent pas moins complexes au cours de cette période, de 1978 à 1984. (...) Les intellectuels regardaient vers l'Occident et en préconisaient les concepts culturels ; ils commencèrent à critiquer la tradition chinoise et la réalité de leur temps. Les autorités, elles, ne voulaient dénoncer que les « erreurs », et non tout ce qui s'était passé depuis 1949. Les réformistes occupaient au sein des autorités une position fragile, mais ils partageaient avec les conservateurs le même style marxiste chinois. (...) Les critiques officielles et les contre-mesures se succédèrent dans la presse et les médias. En 1981, 1984, 1987 et 1989, soit chaque fois que les autorités critiquèrent formellement la culture moderne, les intellectuels se montrèrent plus audacieux, comme des enfants bravant chaque jour un peu plus les vagues déferlant sur la plage.

La liberté capitaliste, notion occidentale allant à l'encontre de la théorie marxiste, était la cible principale de la critique officielle. (...) Lorsqu'on évoque le développement de la culture chinoise au cours de ces années-là, on parle de mouvement « moderniste » ; mais ce modernisme-là est bien différent de ce qu'entendent par ce terme les Occidentaux. L'art moderne en Occident (...) renvoie à des préoccupations formelles : la couleur et la ligne comme essence de l'expression esthétique. En Chine, le problème

était tout autre ; il s'agissait de libérer l'art du narratif, du message politique et moral ; le modernisme acquérait ainsi une valeur politique importante. Les tenants de ce mouvement revendiquaient pour l'individu la liberté du choix, appelant à ne pas céder à la première idéologie abstraite venue. Aussi la première initiative majeure du mouvement moderniste fut-elle une critique générale de la Révolution culturelle.

(...)

De 1985 à 1989, même si les écoles des beaux-arts offraient aux élèves l'étude de presque tous les mouvements artistiques occidentaux, du postimpressionnisme à l'art conceptuel, les artistes continuaient à considérer que l'art (en Chine) ne pouvait ressortir qu'à l'une ou l'autre de ces deux catégories : l'avant-garde, et le réalisme conventionnel (dans la tradition instaurée au cours des années 1950). Rejetant tout moyen terme, ils devaient obligatoirement choisir leur camp. Dans le pays entier, de petits groupes apparurent, qui mirent en place des activités et lancèrent des publications – chacun d'eux se donnant ainsi la possibilité de faire connaître clairement ses buts à travers déclarations et manifestes. Dès lors, les débats entre les tenants de l'avant-garde et les réalistes prirent une tournure violente et polémique. Les groupes d'avant-garde surent surmonter leurs propres divisions afin de lutter contre les réalistes – et il est assez ironique de constater que ces contempteurs du collectivisme se trouvèrent réunis par un combat collectif.

(...) Le mouvement moderniste semblait libre mais, en réalité, l'individu en tant que tel ne pouvait encore concevoir cette liberté qu'à travers les schémas d'une pensée collective. Il n'empêche que pour ces groupes avant-gardistes des années 1980 le but de l'art était moins la recherche d'une esthétique que d'une attitude exprimant la liberté de pensée des artistes, et leur propre pouvoir.

Les événements du 4 juin 1989 suscitèrent une critique du modernisme et, naturellement, des tendances d'avant-garde, mais également une prise de conscience générale de la nécessité où l'on se trouvait de modifier le système social si l'on voulait éviter que de telles choses se reproduisent. En 1991, à Shenzhen, Deng Xiaoping, au cours d'un discours capital, clarifiait deux points. Le premier était que l'évolution vers l'économie de marché ne serait pas stoppée ; le second que le futur de la Chine demeurait le socialisme, mais un socialisme approprié à la Chine, affichant sa spécificité. Deng avait engagé une véritable révolution économique, même si sa description de l'avenir de la société chinoise restait vague.

Dans les années 1980, les chiffres définissant le niveau de vie des Chinois basculèrent.

(...) Derrière les changements matériels, l'économie de marché éclipsa le cadre idéologique et fit surgir une nouvelle structure sociale. (...)

Quand l'art expérimental émergea au cours des années 1970, puis fleurit durant les années 1980, la tendance initiale fut de légitimer sa forme dans un cadre officiel.

À l'intérieur de ce cadre social, les artistes adoptèrent un mode de production collectif ; des groupes, grands et petits, des cliques se formèrent autour d'un certain nombre d'artistes et de critiques charismatiques. La société n'offrait pas alors un environnement très favorable. L'économie chinoise demeurait soumise à une planification centralisatrice, les artistes étaient incapables de devenir économiquement indépendants et de subvenir à leurs expériences individuelles. Les plus avant-gardistes comptaient sur l'État pour assurer leurs salaires, leur travail et leur logement. Il était naturel pour les artistes de se regrouper et de s'entraider. Ce mode de travail était lié à leur idéalisme et leur permettait de critiquer le collectivisme et la centralisation du pouvoir. Cependant, l'art expérimental n'était guère visible dans l'espace public chinois. La planification économique empêchait tout développement d'un marché artistique stable, régulier et clairement identifiable. Les artistes étaient des travailleurs comme les autres, avec un salaire fixe et un logement attribué. Ils ne pouvaient se reposer sur le revenu résultant

de la vente de leurs œuvres. Au sein de cet environnement, des critères se dégagèrent et furent mis en œuvre dans le cadre d'« expositions artistiques nationales ». Pour peu qu'un artiste s'écartât de ces critères, les portes de l'institution se fermaient devant lui. L'absence de marché et de collectionneurs rendait difficile l'émergence de nouvelles références. Aussi l'art expérimental apparaissait-il arbitraire et dépourvu de toute expression culturelle commune. Les expositions dans les espaces publics étaient beaucoup plus des moyens pour les artistes de manifester leur ego qu'un appel à communiquer avec le public.

Jusqu'au début des années 1990, il n'existait en Chine aucun système de production et de diffusion artistique analogue à celui de l'Occident. Il n'y avait pas de galeries, commerciales ou non, les écoles étaient relativement closes sur elles-mêmes, et les collectionneurs très peu nombreux. La galerie nationale des Beaux-Arts et les grandes expositions officielles montraient essentiellement des œuvres réalistes-socialistes. Mais lorsque, en 1989, l'exposition « China/Avant-garde » se solda par un échec, tous les intéressés s'accordèrent à en tirer la même leçon : au sein d'un tel contexte politique, l'art expérimental ne saurait acquérir dans un avenir proche une quelconque légitimité. Consciemment ou inconsciemment, les artistes se mirent à la recherche de solutions alternatives.

À la fin des années 1970, à Pékin, un groupe d'artistes non professionnels s'était formé : « Les Étoiles » (*Xing Xing*), autour duquel gravitaient quelques diplomates étrangers, des journalistes curieux et des représentants de la société internationale, que l'économie planifiée chinoise réduisait à l'inactivité. L'agitation politique qui marqua les dernières décennies des années 1980 renforça l'intérêt pour ce mouvement. Un petit nombre d'expositions non officielles s'organisèrent dans les bureaux et dans les appartements de diplomates étrangers, créant une sorte de « marché » miniature – le terme ne recouvrant pas ici exactement ce que l'on entend, dans la perspective internationale, par « marché ». Pourtant, en dépit de ses échecs, de sa fragilité et de l'absence de critères clairs, ce marché était attirant pour les artistes. Certains d'entre eux démissionnèrent des postes qui leur avaient été attribués par l'État et vinrent à Pékin, où ils louèrent à des paysans des logements peu chers qu'ils utilisèrent comme ateliers. Au début des années 1990, ces artistes se trouvèrent surtout regroupés au Yuanming Yuan (l'ancien Palais d'été), au nord-ouest de Pékin, site qui devint rapidement connu sous le nom de « Village des artistes ». Encore influencés par le collectivisme des années 1980, ils se rassemblèrent autour d'un critique réputé, Li Xianting, l'un des rares à prêter une attention constante à l'art expérimental. Figure estimée des artistes, qui appréciaient sa modestie et sa droiture, Li Xianting intéressait ainsi les membres du cercle international de Pékin, au fait de ses démêlés avec les autorités chinoises durant les années 1980. Les premiers à rendre visite au critique d'art furent des directeurs de galeries internationales, tel Johnson Cheng, propriétaire de la galerie Hanart TZ à Hong Kong, et des journalistes, tel Andreas Solomon. Le premier organisa la mémorable exposition « China's New Art Post 89 », alors que le second publiait dans le *New York Times Magazine* un long article intitulé « Their Irony, Humor (and Art) Can Save China » (« Leur ironie, leur humour [et leur art] peuvent sauver la Chine »). En 1993, l'ambassade d'Italie soutint la présentation d'artistes chinois contemporains dans le cadre de la 45e Biennale de Venise.

Au cours des années 1990, les groupes d'art expérimental de Pékin connurent spontanément notoriété et influence. En revanche, la Biennale de Canton organisée en 1992, qui se solda par un fiasco financier, représentait la recherche délibérée d'un système efficace. Par comparaison avec la situation pékinoise, l'exposition de Canton reposait sur une base théorique autrement plus claire. Un certain nombre de critiques et d'artistes de la nouvelle génération accusa en effet la méthodologie de l'art

expérimental d'être trop « métaphysique », et ces théories de faire la part trop belle aux facteurs « macroscopiques ». De jeunes critiques comme Lü Peng et Huang Zhuan déclarèrent que le problème le plus sérieux était l'excessive anarchie et le manque d'ordre et de règles académiques. À leurs yeux, le relativisme et le nihilisme de l'art expérimental de cette période n'était rien d'autre que l'exacte antithèse du totalitarisme. Les excès qui suivirent le mouvement de 1985 (« La Nouvelle Vague ») étaient dus au manque de formation académique dont témoignaient tant les artistes que les critiques. Ils étaient le produit d'un romantisme banal (Lü Peng).

Alors que Huang Zhan essayait d'interpréter le mouvement de 1985 dans la ligne de la « logique des circonstances » de Gombrich, Lü Peng tentait de s'emparer du marché – la valeur commerciale de l'art expérimental devant, selon lui, servir de justification à sa valeur sociale. En 1991, il lança le journal *Art Market*, et organisa la première Biennale de Canton : « Oil Painting in the XXth Century ». L'idée était de produire une exposition financée par des entrepreneurs locaux, lesquels constitueraient des « collections » grâce à cette manifestation. Ce n'était guère nouveau mais en Chine cela n'avait jamais été fait. (...) Fondamentalement, la Biennale de Canton marque un tournant dans la constitution d'un système artistique expérimental. Elle résultait, d'une part, de l'apparition d'un marché, et, de l'autre, d'une réflexion menée durant la décennie précédente sur le développement de cet art. Elle illustre aussi les efforts des jeunes théoriciens pour établir un système viable et qui légitime sa valeur économique au sein du contexte chinois. Au cours des années 1990, l'internationalisme, émergeant à Pékin, devint un facteur important et efficace. Cette efficacité se manifestait sur deux plans : les artistes commençaient à vendre leurs œuvres à l'étranger, et des expositions internationales étaient de plus en plus fréquemment organisées. C'était là une arme à double tranchant, permettant d'écarter les obstacles et ouvrant de nouvelles opportunités, mais non sans dommages. Au milieu des années 1990, on assista également à l'apparition de galeries commerciales : Red Gate et Courtyard à Pékin, ShanghArt à Shanghai. Le financement de ces galeries locales provenait d'investisseurs internationaux, et leur clientèle était essentiellement étrangère. (...)

En 1992, dans ce contexte, l'art chinois contemporain se voit représenté en Occident par les œuvres ressortissant au « réalisme cynique » et au « pop politique ». Les artistes de ces courants, qui se vouaient à « exposer la répression de la nature humaine dans la société chinoise », attiraient l'attention. Pour les touristes occidentaux, leur style évoquait une idéologie non occidentale, et avait valeur de norme pour l'art chinois contemporain. (...) l'interprétation par l'Occident de l'art chinois se trouvait faussée dès le départ. Le succès de ces artistes les entraîna à élaborer un style de « best-seller » international en y rajoutant divers ingrédients politiques. Cela encouragea également certains, parmi la jeune génération, à rejoindre les rangs des « dissidents ». L'émergence, au milieu des années 1990, du style « vulgaire » en est un exemple. Exploitant la vogue de ces styles dans les années 1990, un certain nombre de manifestations apportèrent aux artistes en question, non seulement un succès qu'ils n'auraient pu espérer dans les années 1980, mais aussi une ample réussite financière. (...) Hors de Pékin, l'on critiquait cette situation et la promotion du réalisme cynique et du Pop politique par Li Xianting. La critique la plus radicale vint de Wang Lin, du Sichuan : « Les mouvements à Pékin ne sont pas lancés par les critiques, mais dans les réceptions des ambassades. Cette culture est une culture colonialiste qui s'intègre dans le centralisme politique universel. Elle s'affiche sous la bannière d'un art culturellement spécifique mais se mélange avec la vulgarité spirituelle et idéologique. [Ces mouvements] ne manifeste[nt] aucune attention aux relations entre l'art et la culture, au relâchement de la pression politique, et tourne[nt] [leur] soi-disant résistance en éclectisme et en opportunisme... L'actuel environnement artistique devrait provoquer un examen de

conscience de la part de ces critiques qui cherchent à élargir leur sphère d'influence en encourageant un art malsain. » Les termes de Wang Lin sont peut-être excessifs, mais, en vérité, un tel succès n'eût d'autre effet, dans la société chinoise, que de fabriquer de nouveaux riches [...].

Hors de Chine, les expositions furent organisées principalement selon deux modes que l'on caractériserait ainsi : « provocation / réponse », et « tradition / modernité ».

Le premier suggère que le facteur principal du développement de l'art moderne chinois résulte de l'agression occidentale, et que l'on peut donc interpréter les changements dans la culture chinoise en termes de « provocation occidentale / réponse chinoise ».

À New York, en 1998, l'exposition « Inside-Out : New Chinese Art », en mettant l'accent sur une vision très politisée de l'art chinois expérimental, illustre parfaitement ce thème. L'autre mode joue sur l'opposition « tradition / modernité », la société contemporaine occidentale fournissant un modèle « moderne ». Mais, pour certains, la Chine ne pouvait être à même de suivre le modèle occidental d'une société « moderne » que si l'Occident livrait à la Chine un cadre fortement contraignant. Les deux analyses relèvent cependant de la même idéologie : elles présupposent l'une et l'autre que l'industrialisation à l'occidentale est un bienfait, et que la Chine n'aurait jamais pu atteindre seule les conditions d'un tel développement. Cette interprétation de l'art expérimental chinois, outrageusement simplificatrice, ne peut que nuire à l'épanouissement de celui-ci. [...] [...]

Vers 1995, la plupart des ceux qui militaient pour un art expérimental chinois sentirent que leur combat était perdu. Le « pouvoir d'interprétation » avait été transféré aux galeries commerciales et aux organisateurs internationaux, provoquant la dégénérescence du système académique chinois. Lorsque la « première exposition académique d'art chinois contemporain » destinée à soutenir une vision locale de l'art expérimental échoua avant même d'avoir ouvert ses portes le 31 décembre 1996, beaucoup sombrèrent dans le désespoir.

Les mécanismes de création plus que les conditions externes jouèrent un rôle vital. Durant la première moitié de la décennie 1990, la peinture demeura le médium principal. Après 1995, la vidéo et la photo occupèrent une place croissante dans un certain nombre d'expositions à Pékin. Bien que le phénomène ait commencé dès 1990, ce n'est guère qu'après 1995 qu'il prit de l'importance. Dans une certaine mesure, il reflétait le refus des jeunes artistes de voir leurs œuvres « collectionnées ». Peut-être aussi que le fait qu'il existât peu de normes pour la vidéo joua. Ce fut cependant, sans conteste, le changement le plus profond. Simultanément, une controverse se développa. Le débat sur le « sens » de l'art en 1996 rendit manifeste la réflexion des jeunes artistes sur la relation entre réalisme et art contemporain / utilitarisme. C'est ainsi que certains artistes adhérèrent à la déclaration de Qiu Zhijie selon laquelle, étant « juste un amusement », « l'art ne peut nous aider à trouver la vérité » – autrement dit, en termes plus académiques : « l'art est une précognition, un processus préparatoire, mais se refuse à être une pensée. Il ne nous mène nulle part mais aide à se retirer d'une position déterminée. » Leur intention originale étant de renverser la tendance au non-art et à la « sociologie vulgaire ». L'attitude de Qiu, largement partagée par des artistes du sud de la Chine, montrait une grande affinité avec le mouvement du début des années 1980. Un résultat immédiat du développement de la vidéo et de la photo fut de pousser le réalisme cynique, le Pop politique et l'art vulgaire dans la catégorie de « l'avant-garde commerciale ». La croissance économique rapide offrait de nouvelles possibilités ; nombre d'artistes purent vivre sans la contrainte d'un engagement total, et donc sans lien exclusif avec une galerie commerciale. Simultanément, le développement du marché provoqua l'apparition d'espaces non commerciaux, comme le Loft New Media Art Center à Pékin et BizArt à Shanghai. La motivation profonde qui présidait à la création

de ces lieux étant de réduire le mécontentement des artistes face au système. La prééminence d'un système tourné vers « l'extérieur » avait entraîné la domination, dans les expositions à l'étranger, du réalisme cynique, du pop politique et de l'art vulgaire. Au regard de certains, les œuvres des artistes sélectionnés dans le cadre de la Biennale de Venise de 1999 n'étaient pas représentatives. La liste de ces derniers était d'ailleurs contrôlée par des galeries commerciales, signe de l'importance de l'orientation vers l'extérieur. Simultanément, le manque d'espaces d'exposition en Chine conduisit les artistes à installer des espaces autogérés, en complément des galeries commerciales et des institutions. La multiplication des expositions internationales et l'intérêt manifesté pour l'art chinois à l'étranger furent à l'origine d'une appréhension plus sérieuse de ces lieux. Ainsi, et avec la contribution de quelques individus formés à l'étranger, l'art expérimental se développa dans une direction plus saine. Le réalisme cynique, le Pop politique et l'art vulgaire avaient beau porter l'étiquette d'« avant-garde commerciale », leur succès financier attira l'attention des entrepreneurs et des mass médias. Une conséquence directe de cet attrait fut l'ouverture de galeries dirigées par des Chinois, galeries privées comme la Up River Gallery à Chengdu ou la galerie Dongyu à Dongbei. Toutefois, la Chine ne possédant ni système de fondation, ni possibilité de détaxe fiscale, l'existence de ces institutions demeure extrêmement précaire. Cependant, le phénomène déterminant demeure l'explosion des mass médias. La promotion de nouveaux cadres rendit l'environnement plus favorable. Ainsi, l'Académie centrale et l'Académie nationale ouvrirent des cours consacrés aux nouveaux médias, et un certain nombre d'artistes expérimentaux furent invités à y diriger des ateliers. Simultanément, la galerie d'art de Shanghai, le musée de Canton et le musée He Xiangning de Shenzhen organisèrent régulièrement des expositions d'art expérimental, telles que la Biennale de Shanghai, l'exposition annuelle de sculpture contemporaine et la Triennale de Canton. Depuis l'année 2000, l'art expérimental figure dans les échanges intergouvernementaux. Dans la mesure où cette évolution est le résultat d'initiatives personnelles et non celui d'un mécanisme spécifique, la situation demeure fluctuante. Mais l'apparition de musées locaux ou d'espaces alternatifs manifeste clairement une transformation du système : d'orienté vers l'extérieur, il devient « local ». Ce phénomène ne signifie pas seulement un changement d'ordre structurel au sein du système ; il devrait également susciter des transformations affectant le langage artistique même. Le contexte social de l'art expérimental s'est modifié – la situation fût-elle instable, ou les relations sporadiques. Le système « tourné vers l'extérieur » des années 1990 était basé sur une manipulation des différences idéologiques et antagonistes entre la Chine et l'Occident. [...]

Avec l'entrée de la Chine dans l'OMC, de grands changements vont intervenir. Alors que le processus inexorable de la mondialisation continue, les différences idéologiques vont s'atténuer et l'idéologie à courte vue de la guerre froide va disparaître, laissant la place à des conflits de valeurs inhérents à ce nouveau contexte de globalisation. Prendre la mesure de cette évolution est une urgence. L'art chinois expérimental doit se préparer à affronter une situation où la pression idéologique va se réduire. Ces différences idéologiques disparues, les artistes n'auront d'avenir que s'ils se penchent sur des phénomènes sociaux plus profonds.

Dans cet environnement, la « banalisation » de l'art expérimental engendre d'autres problèmes. Ainsi, l'apparition des affiches « grand public » de Zhao Bandi et de son panda en peluche dans les rues de Pékin et sur les chaînes de la télévision nationale souleva un débat parmi les spécialistes. L'approche de Zhao Bandi suscitait une question de fond : « Lorsqu'un artiste se coule ainsi dans les règles sociales dominantes, quelle est sa moralité ? » Par essence, l'art expérimental est contestataire. Mais sans le support de l'establishment, l'art expérimental est dépourvu de racine, et donc exposé

à toute manipulation. C'est ce paradoxe qui constituait, dans les années 1990, l'une des forces de l'art « orienté vers l'extérieur ». L'art expérimental apparaît de plus en plus dans les espaces publics, mais il n'acquerra de légitimité que s'il traite de sujets sensibles. Si les artistes évitent de tels sujets, cet art peut-il exister ? Et s'ils traitent de sujets délicats, que va-t-il advenir de l'art expérimental ?

Traduction, Alain Sayag

CREATION MUSICALE

Marie-Hélène Bernard

Par rapport au cinéma ou aux arts plastiques, la musique contemporaine chinoise est mal connue du public occidental. Sur le plan international, une seule figure s'est vraiment imposée, celle de Tan Dun, installé aux États-Unis, qui s'est fait connaître du grand public en signant la musique du film *Tigre et dragon*. Mais des autres compositeurs chinois, et surtout de ceux qui ont choisi de rester en Chine, on sait fort peu de choses.

Prémices

L'image même du compositeur, au sens occidental du terme, est assez contradictoire avec les fondements de la culture chinoise qui, à la nouveauté en soi, a toujours préféré la copie et la variation. Mais, au début du XXe siècle, tout un mouvement d'intellectuels chinois prôna la nécessité de s'ouvrir à l'Occident, y compris dans la sphère musicale. Précédée par la musique militaire et les hymnes chrétiens, la musique classique occidentale se propagea donc lentement (surtout à Shanghai), grâce à des musiciens russes blancs, relayés par des musiciens juifs fuyant le nazisme. Pour les Chinois qui utilisaient depuis fort longtemps l'écriture musicale, le passage de la notation en caractères chinois à la portée occidentale fut assez aisé. Quelques précurseurs réussirent donc à ouvrir des voies inédites : Sangtong écrivit ainsi en 1947 les premières partitions atonales chinoises. Luo Zhongrong tenta d'amorcer avec le folklore chinois une démarche similaire à celle de Bartok ; ce fut aussi le cas de Chou Wen Chung, établi aux États-Unis à partir de 1946, que Varèse choisira comme exécuteur testamentaire. Mais avec l'arrivée de Mao Zedong au pouvoir, les compositeurs vont se trouver enrôlés au service des masses. Fonctionnaires, ils ne touchent aucun droit d'auteur. Tout en éliminant l'influence des rituels et de la culture lettrée, le pouvoir encourage le développement d'une musique nationale chinoise, basée sur des mélodies populaires se déployant sur un fond harmonique et formel hérité du XIXe siècle occidental. Les règles du jeu vont brutalement changer, avec le déclenchement de la grande Révolution culturelle.

La cassure de la Révolution culturelle

Dès 1967, sous la houlette de Jiang Qing, épouse de Mao Zedong, le paysage musical se trouve bouleversé. La musique occidentale, symbole de décadence bourgeoise, est interdite. Les conservatoires ferment leurs portes, leurs enseignants sont persécutés, envoyés en prison ou en camp de rééducation. « L'opéra de Pékin, sur des thèmes révolutionnaires contemporains », selon la formule consacrée, envahit le pays entier. Huit pièces seulement sont autorisées, mais leur énorme diffusion exige de nombreux musiciens. La pratique d'un instrument est donc la voie royale pour échapper au repiquage du riz, devenu le quotidien de toute une génération, envoyée à la campagne pour se faire rééduquer selon les directives du président Mao. Presque tous ceux qui deviendront par la suite compositeurs commencent leur carrière en accompagnant l'opéra révolutionnaire, souvent dans une province reculée. Ces jeunes citadins découvrent ainsi des répertoires paysans méconnus – en particulier les musiques des ethnies minoritaires, souvent méprisées par les Han ; les plus entreprenants d'entre eux ne se contentent pas de jouer d'un instrument (voire de jongler entre plusieurs) : ils dirigent et écrivent des arrangements, se forgeant ainsi une précieuse oreille d'orchestrateur. L'expérimentation directe, presque sauvage, remplace la formation académique, dans un sentiment de liberté assez paradoxal. Pour cette génération, qui compte beaucoup de sacrifiés, la Révolution culturelle n'aura donc pas été seulement la traversée d'un

grand désert, comme pourrait le présupposer un regard occidental superficiel. Ces années difficiles ont forgé des personnalités très fortes et très originales, qui vont pouvoir satisfaire leur formidable désir d'apprendre et d'entreprendre dès la chute de « la Bande des Quatre¹ ».

L'explosion des années 1980

En 1978, le Conservatoire de Pékin recrute de nouveau, et des dizaines de milliers de candidats postulent pour les quelques places disponibles. Les heureux élus étudient d'arrache-pied pour s'emparer des techniques de composition occidentales. Ils disposent de fort rares enregistrements et partitions de musique du XXe siècle, mais vont découvrir l'avant-garde occidentale grâce à des invités étrangers (en particulier le britannique Alexander Goehr). Par rapport au contexte culturel et politique chinois, la première moitié des années 1980 relève d'un miracle fragile : dans un bouillonnement intense, les artistes se mélangent et débattent passionnément, les musiciens collaborant par exemple aux films de Chen Kaige ou de Zhang Yimou. Les jeunes compositeurs tentent de se forger un langage personnel différent de celui de leurs aînés : rejetant la simple reproduction des modèles occidentaux, ils désirent entrer dans la modernité en y intégrant la culture chinoise traditionnelle. Dans cette recherche, le compositeur japonais Takemitsu sera une précieuse référence. Les pièces des artistes de la nouvelle génération sont jouées dans de nombreuses occasions, devant un public enthousiaste. Certaines œuvres sont récompensées à l'étranger, au grand étonnement des officiels chinois. La cassure entre les générations provoquée par la Révolution culturelle permet finalement l'émergence d'un univers musical radicalement nouveau. *On Taoism*, de Tan Dun, et *Mong Dong*, de Qu Xiaosong, en seront les œuvres « manifestes » (les deux compositeurs y chantent eux-mêmes la partie soliste). Devant cette explosion de liberté, la presse officielle se met dès 1986 à publier des articles très critiques. Mais pour ces jeunes compositeurs, l'heure est à la dispersion aux quatre coins du monde.

L'éclatement d'une génération

C'est aux États-Unis que la plupart décident de s'installer, tandis que des bourses d'étude en entraînent certains en Europe ou même en Australie. Tan Dun et Qu Xiaosong, les expérimentateurs radicaux, se retrouvent en phase avec le continent américain. Les qualités de *performer* de Tan Dun vont très vite le propulser sur la scène new-yorkaise. Chen Qigang, Xu Shuya ou Xu Yi arrivent quant à eux en France : pris d'une boulimie de découvertes, ils s'emparent des nouvelles technologies informatiques et deviennent de brillants épigones. Chen Qigang a la chance de devenir le dernier élève d'Olivier Messiaen. Au fil des années, tous commencent à se sentir à l'étroit dans l'univers musical de l'avant-garde et renouent avec la culture chinoise traditionnelle : ce retour aux sources est aussi le fruit d'une demande occidentale. Leur style évolue, comme en témoignent le *Poème lyrique II* de Chen Qigang (1991), qui fait appel à des techniques vocales de l'opéra de Pékin, ou *Dawn on Steppe* de Xu Shuya (1996), qui confronte instruments occidentaux et chinois. La plupart auront tendance à prolonger ce qui au départ ne devait être qu'un séjour d'étude : en restant dans leur pays d'accueil, ils disposent de meilleures conditions de création, tout en pouvant retourner de temps à autre en Chine. Dans l'arbre de la musique chinoise, la branche américaine et la branche européenne vont de plus en plus se différencier. Aux États-Unis, beaucoup optent pour une esthétique assez minimaliste, à laquelle la pensée de Cage n'est pas étrangère. En Europe, par contre, chacun s'appuie sur une maîtrise sophistiquée de l'écriture musicale pour développer un langage plus personnel.

La situation en Chine

Ceux qui sont restés en Chine creusent leur sillon dans des conditions difficiles. C'est le cas de Guo Wenjing qui, tout en enseignant au Conservatoire de Pékin, a su faire reconnaître son travail de compositeur à l'étranger : son œuvre, forte et originale, qui puise beaucoup dans les traditions populaires chinoises, est très axée sur l'opéra (son dernier spectacle, *Ye Yan* [La Nuit du banquet], a été créé au festival d'Automne 2001). He Xuntian enseigne quant à lui à Shanghai. Ce jeune compositeur isolé fut révélé dès 1986 par *Tian lai* [Les Sons de la nature], une œuvre étonnante par son degré d'innovation sonore. Mo Wuping, s'il n'était pas décédé d'un cancer en 1993, serait sans aucun doute devenu une des figures de proue des nouveaux compositeurs chinois, aux côtés de Jia Daqun, Zhu Jian'er (qui appartient à la génération précédente), Liu Yuan, Qin Wencheng et bien d'autres. Enfin, Zhang Xiaofu fonda à Pékin, à son retour de l'étranger, le premier studio de musique électro-acoustique.

Avec l'ouverture économique, les Chinois ont pu aussi découvrir et imiter la chanson de variété de Hong Kong et la musique pop occidentale. C'est le chanteur Cui Jian qui va imposer le rock (en chinois *yaogun*, de *yao*, « remuer » et *gun*, « rouler »). Il devient très populaire en 1989, avec sa première cassette *Rock sur la nouvelle longue marche*. N'hésitant pas à incorporer à sa formation des instruments traditionnels chinois, il exprime avec force dans les textes de ses chansons les désirs et le désarroi de tous ceux qui cherchent leur place comme individus à part entière dans la Chine actuelle. Ses concerts, tolérés par les autorités, sont des événements rares, donnant souvent lieu à des mouvements d'intense émotion collective. Signalons aussi l'émergence d'une scène techno, assez liée aux étrangers résidant en Chine.

Il convient de souligner combien l'avenir de cette création musicale est fragile : la vie culturelle étant désormais régie par les seules lois du commerce, il est pratiquement impossible pour la jeune génération de faire entendre son travail. Les opportunités offertes par l'étranger jouent donc un rôle capital – il convient de noter l'implication très importante du Nieuw Ensemble d'Amsterdam. Les compositeurs, qui sont très chichement rétribués en enseignant au conservatoire, ne peuvent pratiquement exercer leurs talents que pour la télévision ou la publicité. Les rares commandes officielles sont paradoxalement souvent attribuées à ceux qui vivent loin de leur pays natal : ainsi, Tan Dun signera la musique de la cérémonie d'ouverture des Jeux olympiques de Pékin en 2008.

Malgré leur dispersion géographique, nombre de compositeurs chinois font preuve d'une volonté croissante de se démarquer de la musique contemporaine occidentale – univers incontournable pour obtenir une reconnaissance, et qui semble avoir opéré à la manière d'une sorte de « surmoi », sans être intimement accepté. Parmi les revendications exprimées de plus en plus souvent – comme celle du retour à une certaine simplicité, l'idéal du naturel (*ziran*, qui pourrait se traduire par « être ainsi par soi-même ») et le désir de revenir à un univers plus mélodique, de suivre en quelque sorte le « chemin de son cœur » –, ce sont finalement des concepts esthétiques chinois très anciens qui resurgissent. Devant la délicate alchimie à opérer entre techniques occidentales et traditions musicales chinoises (de plus en plus difficiles à circonscrire par ailleurs), tous ces créateurs se sont en tout cas beaucoup appuyés sur un travail autour de la couleur sonore et du timbre (rejoignant en cela les préoccupations occidentales). Pour se forger leur identité, ce qui ne se fit pas sans difficultés, ils ont dû croiser l'héritage de la Chine, racine essentielle, avec des éléments culturels puisés dans le monde entier ; dans cette construction en rhizome de l'imaginaire, ils se révèlent de véritables pionniers de la mondialisation artistique.

NOTE

1. Surnom péjoratif donné au groupe des dirigeants les plus extrémistes durant la Révolution culturelle ; ils furent écartés du pouvoir après la mort de Mao, en 1976.

MODERNITE DU CINEMA CHINOIS

Jean-Michel Frodon

Il est arrivé au cinéma chinois un phénomène unique, qui ne peut se comparer ni à ce qui est advenu à d'autres arts, ni à ce qui est advenu à d'autres cinématographies. Durant plus d'une décennie, de 1966 à 1978, il a été anéanti, sous le coup d'une décision politique prise au nom de la révolution culturelle. Le cinéma n'est pas, loin s'en faut, le seul mode d'expression artistique à avoir subi les effets violents de cette période, mais la spécificité de cet art – qui est également une industrie – a donné à ce coup d'arrêt une forme singulière : ce sont des créateurs et des artistes qui ont été touchés, mais aussi des espaces économiques et un large réseau de techniciens, une indissoluble infrastructure humaine, matérielle, financière et esthétique dont le tissu a été brutalement déchiré. En outre, la complexité de la mise en œuvre des films, du moins tels qu'ils étaient réalisés à l'époque, interdisait aux cinéastes de continuer à exercer leur art clandestinement, fût-ce pour eux-mêmes – à la différence des écrivains, plasticiens ou musiciens. Si, ailleurs, des cinématographies nationales ont périclité jusqu'à parfois s'interrompre du fait de certaines crises politiques et économiques (on songe par exemple au cas spectaculaire du Brésil, à la fin des années 1980), jamais la rupture n'aura été aussi nette et longue. Jamais, surtout, elle n'aura résulté d'un interdit si vigoureusement appliqué et revendiqué par les plus hautes autorités, ainsi qu'il le fut sous la férule de la femme de Mao Zedong, Jiang Qing, qui n'autorisa que la captation filmée de six « opéras révolutionnaires ». On ne saurait non plus comparer l'événement aux interdictions imposées par d'autres régimes, comme celui des Talibans en Afghanistan ; les pays concernés étaient en effet peu développés dans le domaine cinématographique. La Chine, elle, était riche d'une histoire longue et féconde, que marquent l'élaboration d'un système de studios basés à Shanghai dans les années 1920 et 1930, l'essor d'une intelligentsia progressiste jouant un rôle important par ses films et par ses prises de position dans les années 1930 et 1940, et la construction, sur le modèle soviétique, d'une cinématographie dynamique dans les années 1950 et au début des années 1960.

Émergeant d'un champ de ruines, l'apparition du cinéma contemporain chinois constitua donc au sens strict une renaissance, placée sous le signe d'un traumatisme terrible. De façon problématique mais efficace, cette renaissance a pris le nom de « Cinquième génération ». L'expression désigne, comme souvent lorsqu'une école esthétique correspond à un moment politique et sociologique, plusieurs phénomènes concomitants mais distincts. Au sens strict, elle s'applique à la fameuse « classe 82 » (année de la réouverture de l'Académie du film de Pékin), qui accueillit des élèves – surtout en réalisation – dont beaucoup devinrent les auteurs du nouveau cinéma : Chen Kaige, Zhang Yimou, Tian Zhuangzhuang, Zhang Junzhao, Li Shaohong, Peng Xiaolian... À ces noms s'ajoutent ceux de certains de leurs exacts contemporains, partie prenante du même élan sans pour autant appartenir à la classe 82, comme Huang Jianxin ou Zhou Xiaowen. La gloire – justifiée – de la Cinquième génération a achevé d'occulter la Quatrième génération, celle des années 1960-1970. Pourtant, certains membres avaient préparé le terrain à cette renaissance (par exemple ceux qui participèrent au « Groupe de lecture Beihai », créé dès mars 1980), tandis que d'autres allaient faciliter l'efflorescence de leurs cadets, à commencer par l'excellent réalisateur Wu Tianming, lequel, devenu patron du Studio de Xi'an, va ainsi permettre à certains des jeunes réalisateurs les plus doués de travailler comme ils le souhaitent. Membres de fait de la Cinquième génération de par leur parcours biographique, tous les jeunes réalisateurs qui apparaissent au milieu des années 1980 n'appartiennent pas

pour autant au mouvement esthétique qui naît alors. Ce mouvement, que les spécialistes préfèrent désormais appeler « Nouveau Cinéma chinois », porte l’empreinte de trois influences majeures. La première est biographique ; elle est due à l’expérience traumatique de la révolution culturelle, et en particulier du *zhijing*, l’envoi massif des jeunes intellectuels à la campagne par la Révolution culturelle, aux conséquences d’ailleurs plus complexes que n’en ont conscience les intéressés eux-mêmes sur le moment. La violence subie, les difficultés quotidiennes, les rapports complexes avec les autorités locales et les paysans, mais aussi le rapport intense à la nature, au travail physique, à des formes particulières de solitude ou de rupture avec le milieu d’origine, marqueront les œuvres à venir. Les deux autres influences concernent l’ensemble des élites de l’époque de la « Nouvelle Ère », qui succède à la période maoïste. Elles mêlent deux tendances en apparence opposées, un retour aux traditions chinoises (désigné dans la sphère artistique et intellectuelle comme mouvement de « recherche des racines ») et une ouverture aux apports occidentaux contemporains, avec, dans la sphère des idées, l’irruption pas toujours contrôlée de la phénoménologie, de l’existentialisme, du structuralisme, de Foucault, Deleuze, Barthes, etc.

Dans le domaine des études cinématographiques, l’enseignement donne soudain accès à un très grand nombre d’œuvres du cinéma international, du néo-réalisme italien à la Nouvelle Vague française en passant par Tarkovski, Buñuel et le Cinema Novo brésilien, le tout présenté dans le plus complet désordre à des jeunes gens dépourvus de repères esthétiques adéquats, par des enseignants qui n’en possèdent guère davantage. Les grands films qui, sortis de ce creuset singulier, vont marquer la renaissance du cinéma chinois, c’est-à-dire la naissance du cinéma chinois moderne, portent les traces de ces influences fondamentales, dont, plus ou moins consciemment, ils vont produire la synthèse.

Les titres les plus significatifs de la première époque de la Cinquième génération sont presque tous des films inscrits dans un cadre rural, qui permettent une recherche audacieuse sur l’espace, la durée et les couleurs, proposent un traitement nouveau des personnages et s’appuient sur des scénarios pessimistes, ou à tout le moins ambigus. *Le Terrain de chasse* (1983) et *Le Voleur de chevaux* (1986) de Tian Zhuangzhuang, *La Terre jaune* (1984) de Chen Kaige, *One and Eight* (1983) de Zhang Junzhao, *Le Sorgho rouge* (1987) de Zhang Yimou – chef opérateur des deux précédents – sont de ce point de vue exemplaires. Autre œuvre majeure de cette époque, *L’Affaire du canon noir* (1986), de Huang Jianxin, n’y déroge que par sa situation en milieu urbain. La trajectoire individuelle de chacun de ces réalisateurs, ainsi que de ceux qui marchent immédiatement sur leurs traces, est par ailleurs polarisée par deux champs de force principaux. D’une part, la reconnaissance par la cinéphilie occidentale représente une puissante attraction, jusqu’aux récompenses suprêmes que sont l’Ours d’or au Festival de Berlin, en 1987, pour *Le Sorgho rouge*, le Lion d’or à Venise, en 1992, pour *Qiu Ju, une femme chinoise*, également de Zhang Yimou, et, en 1993, la Palme d’or à Cannes pour *Adieu ma concubine* de Chen Kaige. Cette reconnaissance, qui consacre nombre d’œuvres importantes, et souvent leur permet d’exister, ne va pas sans dérive ni complaisance ; elle engendre parfois une esthétisation exotique, voire une érotisation des clichés orientalisants, propre à séduire les publics européens et américains, et les jurys des grands festivals. D’autre part, les possibilités de création et les options esthétiques des cinéastes dépendent lourdement du contrôle, toujours tatillon et souvent imprévisible, qu’exerce l’administration, attentive à toute déviance sur le terrain des codes politiques comme sur celui des mœurs, et veillant également à la défense des intérêts du cinéma officiel chinois. Car la fin du désert engendré par la révolution culturelle s’est traduit par le redémarrage d’une industrie singulièrement peu inspirée mais prolifique, selon l’ancien système des studios régionaux. Et si, en termes de production et de consommation de films, l’histoire du dernier quart de siècle est celui d’une chute vertigineuse sous les

effets conjugués de la concurrence des autres loisirs, de l'érosion de ce volontarisme propagandiste amenant les films aux masses des villes et des campagnes, et de l'accès, légal ou pas, à des productions étrangères (américaines et hongkongaises principalement), le pouvoir chinois maintient néanmoins durant toute cette période le système encadré de production et de distribution, et régule d'une main ferme le destin de chaque artiste de cinéma, qu'il travaille dans le cadre d'un studio officiel ou s'assure des financements privés, comme cela devient possible à partir des années 1990. Entre tentation de l'Occident et répression bureaucratique, chacun aura donc à trouver son chemin. Au-delà des réussites des uns, des dévoiements des autres, des blocages subis par beaucoup, une dynamique est née, qui va ensuite se disséminer avec vigueur dans l'espace de la création – pas uniquement cinématographique : tous les arts contemporains en Chine empruntent au cinéma.

Dès la fin des années 1980, d'autres cinéastes plus jeunes prennent le relais, mais récusent le label de Sixième génération. Ils sont davantage préoccupés par les situations de la ville contemporaine, les effets et contradictions de la modernité des mœurs, l'ouverture progressive du pays à l'économie de marché, les interférences avec les modes et les modèles venus d'Occident, les ondes de choc de la révolte de Tienanmen et de son écrasement en 1989, et par les relations avec le reste du monde chinois. Ces cinéastes, par choix ou par force, se retrouvent en dehors des studios officiels, ils font de la nécessité économique une vertu artistique, et donnent naissance à des œuvres d'un réalisme beaucoup plus direct que ne l'ont fait leurs aînés, tournant des films qui montrent avec âpreté les dysfonctionnements de la société urbaine contemporaine. Ils deviennent les principaux protagonistes, sur le plan esthétique comme sur le terrain politique, du cinéma chinois continental d'aujourd'hui. Zhang Yuan (*Mama*, 1990, *Beijing Bastards*, 1993) s'est imposé comme la figure de proue d'une première vague qui comprend aussi Ning Ying (*Zhao Le, Pour le plaisir*, 1992, *Ronde de flics à Pékin*, 1995, *Un taxi à Pékin*, 2000), He Jianjun (*Les Perles rouges*, 1993, *The Postman*, 1995, *Scenery*, 1999) ou Wang Xiaoshuai (*Les Jours*, 1993, *So Close to Paradise*, 1998, *Beijing Bicycle*, 2001)... Dès son premier film, *Xiao Wu, artisan pickpocket*, en 1997, Jia Zhangke (qui réalisera ensuite *Platform*, 2000, *Plaisirs inconnus*, 2002) est reconnu comme leader d'une deuxième vague, peut-être encore plus féconde, dont font aussi partie Lu Yue (*M. Zhao*, 1998), Liu Bingjian (*Le Protégé de Mme Qing*, 1999, *La Pleureuse*, 2002), Wang Chao (*L'Orphelin d'Anyang*, 2001), Zhu Wen (*Seafood*, 2001) et Yan Yan Mak (*Gege*, 2001)... En marge de ce courant « réaliste » figurent des cinéastes portant un regard tout aussi désenchanté sur la réalité, mais par des voies plus détournées, balisées par le fantastique et les digressions poétiques ou formalistes, tels Lou Ye (*Suzhou River*, 2000), Joan Chen (*Xiu Xiu*, 1999), Jiang Wen (*Les Démons à ma porte*, 2000) ou Wang Quanan (*Éclipse de lune*, 2001). Réalisés en marge du système, profitant du soutien d'investisseurs privés et des liens plus souples avec l'extérieur, ces films sont systématiquement censurés en Chine même. Ils assument donc le paradoxe de contribuer largement à la présence et à la reconnaissance du cinéma chinois dans le monde (du moins dans le monde cinéphile), tout en étant largement méconnus de leur propre public.

À la toute fin des années 1990, ce cinéma va se trouver confronté à quatre phénomènes majeurs, liés à l'explosion des technologies numériques. Tout d'abord, l'apparition de la petite caméra vidéo-digitale [DV] change radicalement les contraintes de production, en diminuant les coûts de tournage, en permettant de travailler discrètement, sans autorisation, avec des équipes ultra-réduites, et en offrant un rapport à la réalité tout à fait différent de celui qu'une production classique tend à engendrer. Elle introduit de fait une autre esthétique, aux antipodes de la recherche de la « belle image » dont les somptueuses réussites plastiques de la Cinquième génération portaient le témoignage

ambigu. En outre, le numérique ouvre soudainement un extraordinaire accès à l'ensemble des films du monde, grâce au développement fulgurant des DVD pirates (et de leur version bas de gamme locale, très bon marché – les VCD) ; sur les trottoirs et dans les arrière-boutiques, un public et des cinéastes, jusque-là presque entièrement sevrés des œuvres du cinéma mondial, voient soudain la quasi-totalité de la production internationale mise à leur disposition, en toute liberté. Dans les grandes villes tout au moins, le kung-fu frelaté voisine avec Jean Renoir, *Titanic* et *Potemkine* croisent de conserve, Godard, *Emmanuelle*, *E.T.* se mélangent dans les piles de disques sans étui. En même temps, le développement d'Internet génère la mise en place de réseaux alternatifs d'information, propices à la circulation des idées et des renseignements, permet des discussions à distance, et nourrit les clubs de cinéphiles qui, malgré leur faiblesse numérique et leur précarité, constituent des interlocuteurs nouveaux pour les réalisateurs, dans un environnement où la critique officielle les ignore, voire les combat systématiquement. Enfin, l'essor des nouvelles technologies tend à rapprocher des artistes, plasticiens et musiciens notamment, qui travaillent dans des disciplines différentes mais utilisent des outils similaires : la Chine est l'une des régions du monde où la circulation des formes et des idées entre les différents domaines esthétiques est aujourd'hui la plus intense.

S'il est encore trop tôt pour mesurer l'ensemble des effets de la révolution numérique dans l'art du cinéma chinois, et s'il est certain que l'ouverture progressive des grands et petits écrans du pays aux productions étrangères, essentiellement américaines, va entraîner de nouveaux bouleversements dans les années à venir, l'histoire du cinéma chinois des vingt-cinq dernières années est d'ores et déjà riche d'événements considérables sur le terrain esthétique. Car, au-delà de l'apparition de grands artistes, il s'est produit un phénomène passionnant, explicable par l'histoire très singulière du cinéma en Chine durant cette période. Brutalement coupé de son passé, mais renaissant dans une phase marquée à la fois par l'influence des théories occidentales modernes et par le retour à une sinité revendiquée, le cinéma chinois contemporain a inventé une voie singulière. Rural ou urbain, réaliste ou travaillé par l'onirisme, formaliste ou naturaliste, il se caractérise par une esthétique qui se réapproprie la tradition chinoise tout en sachant être synchrone avec la modernité cinématographique telle qu'elle s'est développée en Occident.

Cette dernière est en effet le fruit d'une mise en crise des modèles narratifs et figuratifs du cinéma classique – modèles tirés de la littérature romanesque et de l'art pictural, ce qui déterminait le rapport au cadre, la place relative des personnages dans l'espace, le rôle de la durée et des enchaînements entre les causes et les effets selon les principes de vérisme, de clarté, selon les lois de la perspective, etc. Critiquant ces fondements esthétiques en une démarche parallèle à celles des différents domaines de la scène artistique, mais aussi visant une esthétique spécifique au septième art, les artistes et théoriciens du cinéma moderne se sont trouvés promouvoir un rapport au temps, à l'espace, au fil narratif, à la place de l'homme dans le cosmos, à la relation au hors-champ, à l'importance relative des individus et des ensembles, étonnamment proche de l'esthétique chinoise classique.

Très schématiquement, on se contentera de dire ici que cette esthétique ressortit à un rapport au monde très différent de celui élaboré par la civilisation helléno-judéo-chrétienne. Cette autre relation au réel et à la symbolisation, au corps, à la nature et à la fiction a été élaborée par la civilisation chinoise à travers sa philosophie, sa littérature, sa peinture et sa musique, mais il semble fort possible que le cinéma soit désormais l'art qui offre à cette « autre relation » les meilleures possibilités de s'exprimer.

La conception chinoise traditionnelle du monde, telle que la décrit par exemple François Jullien¹, se différencie radicalement de tout ce qui constitue le socle occidental de la

représentation et de la narration. Cette conception rencontre les caractéristiques propres de l'art cinématographique, celles-là mêmes qu'ont travaillé à mettre en œuvre les artistes modernes en dégagant le cinéma de ses référents picturaux, littéraires et théâtraux : le dépassement de l'opposition entre écriture et image, institué par l'idéogramme, est réalisé grâce au dispositif d'enregistrement machinique de l'appareil de cinéma. De même qu'Anne Cheng considère que « de par l'essence particulière de son écriture, la pensée chinoise s'inscrit dans le réel au lieu de s'y superposer² », de même, on peut envisager le cinéma, de par son processus singulier de rapport au réel et de par sa définition de la place de l'artiste, comme lui faisant directement écho. La place et le rôle du vide dans l'esthétique chinoise³ – encore en reste-t-on ici aux très grands traits – renvoient également au travail sur le vide des grands cinéastes modernes, d'Antonioni à Godard, de Bresson à Resnais, de Bergman à Eric...

Le cinéma chinois n'a pas, dès l'origine, manifesté de proximité particulière avec ce rapport moderne au temps et à l'espace, à la nature, aux hommes et au récit. Il lui a fallu du temps pour « devenir chinois », c'est-à-dire pour contaminer par sa propre culture cette technique venue d'Occident avec des modèles d'organisation narratifs et figuratifs, mais aussi corporatifs et économiques très prégnants. Encore qu'on trouve, de manière souvent fortuite, inconsciente, des éléments très forts d'esthétique moderne dans certaines productions chinoises destinées au grand public, en ce qui concerne notamment les rapports au corps et au récit dans les films d'arts martiaux, et dans une partie du cinéma d'action qui en est directement dérivée.

Il se trouve que cette étrange rencontre dans le domaine des formes, où la tradition orientale croise le chemin de la modernité occidentale, advient à un moment où, sous l'effet de la mondialisation économique et du développement des technologies numériques de diffusion, la planète connaît un risque inconnu jusqu'alors d'homogénéisation des modes de représentation à l'échelle planétaire. Le risque s'appelle Hollywood, du nom d'un quartier de Los Angeles naguère dédié à la production de films. Mais si, économiquement et politiquement, les États-Unis jouent effectivement un rôle moteur dans ce processus, ce que désigne « Hollywood » aujourd'hui est, de manière beaucoup plus essentielle, un système de formes mondialisé. Un système de formes, cela ne veut pas seulement dire les genres de films, de programmes télévisés ou de musiques de variétés qui ont le plus de succès. Cela concerne la manière dont chacun et chacune organise son existence réelle, l'idée que l'on se fait de celui ou de celle qu'on aimera, les histoires qu'on raconte aux enfants le soir au lit, le mode d'articulation entre individu et cité auquel on est disposé à adhérer, etc. Il existe, et il est probable qu'il continuera d'exister, des espaces minoritaires, d'extermination ou de contamination, selon les cas protégés ou menacés, à la périphérie de ce système formel dominant. Il n'y a pas, en revanche, aujourd'hui, de formation sociale capable de produire un autre système formel d'une taille et d'une ambition comparables à celles d'Hollywood. Mais il reste un monde, le monde chinois, porteur d'un immense réservoir de récits, d'images, de sons, de couleurs, un monde pourvu d'un gigantesque marché potentiel et possédant des ressources matérielles immenses, un monde défini selon une conception du monde radicalement différente de celles qui prévalent en Occident, dont Hollywood constitue la synthèse esthétiquement la plus pauvre qui soit et, politiquement, la plus puissante qui ait jamais existé. Entre autres ressources, ce monde chinois est l'héritier d'une très longue tradition de syncrétisme, susceptible de fondre dans un modèle civilisationnel commun des apports très variés – à l'instar, d'ailleurs, de ce processus de melting pot qui fut l'une des forces du système hollywoodien. Se situant de fait au croisement de la modernité esthétique occidentale et de la tradition chinoise, le cinéma chinois contemporain se trouve donc, au moins en principe, porteur de la plus prometteuse alternative à l'hégémonie du visuel.

NOTES

1. « Une conception systématique du monde comme processus continu et régulier, sans eschatologie religieuse ni interprétation téléologique de sa finalité : c'est elle que nous opposons à la représentation de la création (caractéristique de la civilisation occidentale) dont elle se distingue non seulement d'un point de vue philosophique (structure bipolaire de la réalité, élimination de toute causalité externe), mais aussi anthropologique : une moindre valorisation des représentations culturelles du faire et de l'agent (sur le modèle du démiurge) au profit des catégories de la fonction et du devenir spontané ; comme encore le refus de tout statut symbolique et mythologique du discours, au profit d'une vision dédramatisée et foncièrement sereine de la réalité », dans François Jullien, *Procès ou création. Une introduction à la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1989, p. 15.

2. Anne Cheng, *Histoire de la pensée chinoise*, Paris, Seuil, 1997, p. 32.

3. « Dans l'optique chinoise, le Vide n'est pas, comme on pourrait le supposer, quelque chose de vague ou d'inexistant, mais un élément éminemment dynamique et agissant. Lié à l'idée des souffles vitaux et du principe d'alternance Yin-Yang, il constitue le lieu par excellence où s'opèrent les transformations, où le Plein serait à même d'atteindre la vraie plénitude. C'est lui en effet qui, en introduisant dans un système donné discontinuité et réversibilité, permet aux unités composantes du système de dépasser l'opposition rigide et le développement en sens unique, et offre en même temps la possibilité d'une approche totalisante », dans François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, 1979, p. 45-46.

GENERATION VIDEO

Michel Nuridsany

Nulle part, dans aucune ville au monde, à la veille des fêtes, autour du 20 décembre dernier, il n'y avait autant de Pères Noël que dans Pékin couvert de neige, par deux ou trois degrés au-dessous de zéro. Des jeunes, des vieux, des ventrus, des fessus, des femmes et même des enfants, avec ou sans barbe. Partout.

Dans les grands magasins bien sûr, mais dans les petits aussi, dans les gares, dans le métro, dans les restaurants, les « Merry Christmas » rutilants remplaçaient les « Olympic Games : Beijing 2008 » offensifs, naguère installés devant les grands hôtels, aux croisements, aux ronds-points et sur les places.

Pékin, comme Shanghai, comme Canton, s'invente. Un passé. Un présent. Un futur. Accueil des fêtes, anciennes et nouvelles mêlées. Les Chinois, qui ne savent plus très bien où ils en sont après dix ans de Révolution culturelle, puis vingt années de consommation à outrance, d'« enrichissez-vous » sauvage et d'internationalisation galopante, en parfaits pragmatiques profitent de tout cela – qui les amuse, leur paraît bon –, dans une sorte d'œcuménisme attrape-tout. Un mois plus tard, il y eut le Nouvel An chinois. On le fêta aussi. Autrement.

Façon d'être, en Chine, aujourd'hui.

Il n'y a plus que quelques nostalgiques pour s'inquiéter de ce que le culte du passé soit, désormais, en baisse. Le présent règne sans partage. L'avenir, c'est le coup d'après.

Pas d'inertie subjective : vite, tourner la page, courir, mouiller sa chemise, la montrer. La vidéo est l'art de ce présent-là, rapide, gorgé d'éphémère, à la fois insouciant et inquiet, plus à l'écoute de soi que de l'autre, plus à l'écoute de l'autre que de la collectivité.

« *It's me* », texte (1994) et exposition (1996) de Leng Lin, est emblématique de cette découverte, qui traverse la deuxième moitié des années 1990 pour déboucher sur des interrogations identitaires d'un peu tout le monde, de Song Dong en particulier, avec, en 1998, une vidéo intitulée *Father and Son*, où l'artiste se filme tentant de faire coïncider son visage avec celui de son père projeté sur le sien. Très démonstrative, trop démonstrative quand on la voit aujourd'hui, l'œuvre de cet excellent artiste, en outre généreux, soucieux de faire connaître la vidéo des autres, est exemplaire de cette tendance, de cet état d'esprit.

Des observateurs pressés ont prétendu que l'une des caractéristiques de la vidéo chinoise consistait dans son absence de lien avec la performance, le body art et ses succédanés, alors que la vidéo occidentale pouvait être dite en grande partie, au-delà de Nam June Paik et de Wolf Vostel, fille du happening, des « actions » et de l'art corporel. Faux.

La performance chinoise, mal connue en France, comme l'est d'ailleurs l'art chinois en général, existe. Et pas de façon subalterne.

Quant à son apparition, elle ne date pas d'aujourd'hui.

On peut même la dater de 1979, de cette période confuse, formidablement effervescente, qui explose quelques semaines après la mort de Mao ; de ce moment où l'expérimentation va loin, part dans tous les sens, avec, au centre, un groupe constitué par des artistes n'ayant reçu aucune formation spécifique et n'étant attachés à aucune institution officielle, mais très actifs et contestataires, un peu à la manière des premiers punks qui, ne connaissant que trois accords, se servaient de cette rusticité, de cette pauvreté même, pour hurler plus violemment.

Embryonnaire, mal définie, mal léchée, la performance chinoise est liée, alors, aux conditions d'exposition difficiles, censures et interdictions diverses, telles que les ont connues les artistes de l'Union soviétique et de l'Europe centrale, devant faire face aux

interdictions politiques, aux surveillances et aux brutalités policières. Je me souviens de ces « jeux » auxquels disaient s'être livrés, entre humour fou et peur panique, les Tchèques Stanislas Kolibal, Ivan Kafka, Adriana Simotova, installant des œuvres qui fonctionnaient comme des leurres destinés à être détruits par les policiers pendant que les artistes se dépêchaient d'aller créer ailleurs d'autres éléments qui allaient être détruits à leur tour, et ainsi de suite jusqu'à la satiété et même au-delà...

C'est la photographie, ici comme ailleurs, qui établit la documentation de cette activité touffue, par essence éphémère. Du moins une partie de celle-ci. La vidéo n'est pas encore de la partie mais elle rôde, elle est dans l'air. Elle participera logiquement au mouvement quand le matériel sera disponible ; dans ces années-là, seule l'image fixe enregistre ces performances, ces moments.

Parce que des photographies signées Rong Rong, devenu, par la suite, praticien d'un renom exagéré, ont établi une documentation de ces événements, on connaît un peu mieux que les autres le groupe de l'« East Village », situé au nord-est de Pékin, relativement loin du centre, où s'étaient regroupés un grand nombre d'artistes d'avant-garde. Les loyers étaient bas.

En 1994, la performance que Zhang Huan avait réalisée là marqua les esprits autant que celle de Beuys, en Europe, avec son lièvre mort. Le corps nu, couvert de miel, l'artiste était resté immobile pendant des heures, dans des latrines de 12 m², parmi les mouches et les moustiques et dans la chaleur pestilentielle. Il prétendait mettre en œuvre une discipline d'éveil par l'endurance physique, d'inspiration bouddhiste. Il s'était jeté dans un lac où il avait disparu aux regards.

En 1998, Ma Liuming, dans un geste particulièrement spectaculaire et iconoclaste, avait dévalé nu la Grande Muraille.

Ailleurs, Yan Lei, artiste multimédia impertinent et inventif, pour mettre en évidence la violence physique dans la vie de tous les jours, s'était fait casser la figure par des tiers. Des photographies montrent son visage tuméfié, son nez saignant, son dos marqué d'ecchymoses et de traces de toutes sortes. La performance et les photographies, intitulées N° 0310007 / N° 0023283, sont datées de 1994.

En 1995, Yang Zenzhong, l'un des meilleurs vidéastes du moment, se filme, en vidéo, prenant sa douche tout habillé, se lavant, se savonnant, et minutant chaque moment de l'opération.

De la fin des années 1980 à aujourd'hui, avec les recherches du très jeune Xu Zhen, cette période d'expérimentation passe par un besoin d'expression violent, une nécessité véhémente d'éprouver le réel qui s'accorde à la découverte de Chris Burden, de Vito Acconci, des actionnistes viennois, des inventeurs du body art. En Chine, la connaissance de l'art contemporain occidental ne date pas d'hier mais d'avant-hier. Rauschenberg y va en 1986. C'est dans les tous premiers moments des années 1990 que des artistes comme Wang Du, Wang Guangyi ou Xu Bing sortent de Chine et découvrent en France, en Allemagne, à la Biennale de Venise, la réalité physique – au mur ou dans l'espace – de l'art contemporain. Ils s'aperçoivent de leurs propres yeux, et non simplement au travers de revues qui, d'ailleurs, circulent peu en Chine en ce temps-là, que les toiles, les sculptures ou les installations de grand format des artistes américains et européens ont un impact que leur toiles de dimensions réduites, exécutées dans des ateliers minuscules, n'ont pas.

C'est Wang Guangyi qui me l'a dit. Il n'oubliera pas la leçon.

Doit-on, pour autant, en déduire que, dans ces années-là, les artistes chinois imitent les artistes européens et américains ? Ils observent, enregistrent, analysent, imitent sans doute un peu, parfois beaucoup, mais comme les artistes américains des années 1950 et 1960 ont imité les Russes ou les Européens des années 1910 et 1920.

Ils absorbent, ils ingurgitent, ils bâfrent. Une fringale les conduit ! Ils recracheront tout,

ou à peu près tout, quelques mois ou quelques années plus tard, avec une force, un dynamisme non pareil ! Mais attention à ce discours trop bien huilé où tout coule si bien de source, à la manière de ce qu'écrivent les universitaires et les historiens. L'art se régale de pas de côté, de trous d'air, de hiatus. Il aime les chemins de traverse. Des tas de courants contraires, de tourbillons, interfèrent partout, toujours, mais singulièrement en Chine. Le politique ouvre les vannes, les referme. Trouver des solutions ne s'écrit pas en droite ligne à partir d'une rencontre, d'une influence jusqu'à une œuvre qui en découle : il faut parfois contourner l'obstacle, biaiser. Et ça fuse ailleurs. Revenons à la vidéo : les artistes et les acteurs de la scène artistique chinoise s'accordent à considérer que Zhang Peili, à Shanghai, est celui qui, en 1991, a réalisé la première vidéo chinoise. Il s'agit de *Document sur l'hygiène n°3*, que nous avons montrée avec Olivier Kaepelin au théâtre du Rond-Point des Champs-Élysées, à Paris, lors d'une programmation asiatique en 1993. Est-ce une vraie vidéo, une performance maquillée en vidéo ? Une installation ? C'est un objet non identifié fascinant, donnant à voir un poulet que l'artiste, ganté de plastique, va longuement, répétitivement, laver, dans une bassine, à grande eau, avec force savon et mousse, dans un effroi d'ailes mouillées, d'éclaboussures et de caquets.

À Shanghai, Zhang Peili avait installé cette vidéo dans un magasin de la rue Hengshan et mis plusieurs rangs de briques rouges devant le moniteur TV pour évoquer, semble-t-il, l'idée d'un rassemblement. Nous sommes, alors, en plein « Pop politique ». Il avait mis par-dessus, comme une moquerie, bien dans l'esprit de ces années-là, un air ancien intitulé *Fleurs sous la lune au bord de la rivière du printemps*. *Document sur l'hygiène n°3* était, d'emblée, une œuvre qui explorait, avec bonheur et au galop, un grand nombre des possibilités de la vidéo autour d'une action pleine d'allusions. C'est, d'emblée, une œuvre majeure, qui marquera la scène artistique chinoise. Plus proche de la performance, l'année suivante, une autre vidéo de Zhang Peili, où l'eau revient, montre une présentatrice connue de la télévision (CCTV : China Central Télévision) qui va lire avec une neutralité absolue toutes les définitions du caractère « eau » dans l'un des dictionnaires chinois les plus complets qui soit. Zhang Peili avait recréé un vrai studio de télévision, avec les mêmes lumières, les mêmes cadrages, les mêmes maquillages, les mêmes attitudes et les mêmes façons de s'exprimer qu'à la télévision. L'objectivité, revendiquée par la corporation journalistique, en Chine comme ailleurs, était, cette fois, effective...

Façon de parler d'une chose pour en évoquer une autre bien chinoise, évidemment. Dans une vidéo intitulée *Broken Mirror*, Song Dong, vidéaste de Pékin qu'on a pu découvrir à Paris lors de « Next Generation », au Passage de Retz, en juin 2001, et au Fresnoy, en janvier 2002 (en compagnie de neuf autres vidéastes chinois exposés pour la première fois en France), présente une rue banale avec ses vélos, ses passants, ses voitures et quelques échoppes, comme il en existe tant, partout, en Chine. Lorsque nous sommes bien installés dans notre vision paisible de la rue, l'artiste fait entrer dans le champ un marteau à bout pointu et il fait exploser, d'un coup sec, ce qui n'est qu'un reflet, nous révélant, par ce geste violent, l'autre côté du miroir.

Cet artiste est également connu pour une performance photographiée en 1996, *Frapper l'eau d'un sceau*. On le voit, immergé à mi-corps dans un lac du Tibet, frapper l'eau avec un sceau portant le caractère signifiant « eau ».

Tout cela fait beaucoup d'eau. Faut-il, pour autant, y voir un signe ou un symbole ? L'eau est-elle lustrale ? Y a-t-il connotation politique ? S'agit-il de l'eau de la peinture à l'encre et, au-delà, de cette eau qui, dans la peinture traditionnelle, se dissout dans les merveilleux nuages qui relient la montagne à l'eau ?

Tout, dans l'art chinois, et singulièrement dans celui de cette époque, signifie, procède par allusion, suggestion.

La police rôde, alors on sous-entend. Il y a une certaine alacrité dans ces pas de côté

rapides, ces esquives, ces double jeux, cette façon de créer des masques subtils, cette manière de jouer avec les idéogrammes et les formes, de les associer, de les retourner. Lorsqu'à Shanghai j'ai demandé à Lorenz Helbling, directeur de la galerie Shanghart, ce qui faisait la spécificité de la vidéo chinoise, il m'a dit : elle signifie.

Lorsque, rapportant ce propos à Yang Fudong, jeune vidéaste remarqué à la dernière Documenta pour son long film en noir et blanc intitulé *An Estranged Paradise*, et dont on a pu voir récemment au musée d'Art moderne de la Ville de Paris deux courtes vidéos, je lui ai demandé s'il était d'accord avec ce point de vue, il m'a dit : « Non, ça c'est l'opinion de quelqu'un qui est proche du pop politique du début des années 1990 » – autrement dit d'il y a un siècle : tout va si vite, en Chine, aujourd'hui.

Il y a pourtant du vrai dans les deux avis.

En outre, le temps ne fait rien, ou presque rien, à l'affaire, car c'est en 1994, période où le pop art politique est encore très présent et où l'art « signifie », que Yan Lei réalise sa fameuse vidéo intitulée *1500 cm*, dont il affirme avec insistance qu'elle est une représentation directe, à voir sans l'interpréter.

La vidéo se présente en quatre parties, cadrant, en légère plongée, un dessus de table, une bassine en émail blanc, une bouteille contenant une sorte de savon liquide et un jeune homme debout dont, au début, le visage n'apparaît pas dans le champ. Le jeune homme lave consciencieusement, dans la bassine émaillée, un long ruban blanc. Une fois que c'est fait, il en mesure 1500 cm. Le jeune homme s'assoit. On s'aperçoit alors qu'il s'agit de l'artiste qui, ayant mis le ruban dans la bassine, entreprend lentement, longuement, de l'ingurgiter et, tout aussi méthodiquement, de le déurgiter.

En dépit du fait que l'action est continue, on ne saurait y voir une narration, prétendent Wu Meichun et Qiu Zhijie, artistes et commissaires d'exposition.

Il s'agit là d'une vidéo importante, dans ce sens qu'elle prétend évacuer tout affect dans la représentation filmée d'une scène où le corps est mis à l'épreuve. Yan Lei m'a confié que, s'il est facile d'ingurgiter tout ce ruban, il est en revanche très désagréable, pour ne pas dire plus, de le déurgiter.

La très jeune Kan Xuan, artiste de Pékin actuellement en résidence à Amsterdam, est une spécialiste de ces épreuves qu'elle s'impose, parcourant nue les couloirs d'un monastère en plein hiver (« C'était, en outre, très dangereux, car la police nous guettait », dit-elle), ingurgitant cette espèce de moutarde verte dont se servent les Japonais pour faire leurs sushis, jusqu'à vomir.

Plusieurs autres de ses vidéos donnent à voir des actions ne mettant pas directement le corps à l'épreuve, telle celle-ci où on voit l'artiste, en plan rapproché, faire tourner avec effort, en force, une longue corde rouge. Des plans de plus en plus larges nous montrent que cette corde, très longue, attachée au tronc d'un arbre, passe au-dessus d'une rivière où elle heurte le plan d'eau qui la ralentit, Kan Xuan s'efforçant d'ignorer la gêne ainsi occasionnée.

Une autre vidéo la montre immobile dans la rue, comme une Kim Soo-Ja moins maniérée, dessinant, dans l'air, des chiffres, apparemment de 1 à 60.

L'année dernière, Cao Fei, très jeune artiste de Canton qui va bientôt réaliser un long-métrage sur sa ville, a filmé un homme en chemise qui, en pleine rue, se livre à une sorte de danse immobile et rêveuse, avec de grands gestes des bras, sur un air jazzé shanghaien des années 1920 ou 1930. C'est *Public Space*. Les passants défilent ; peu la dévisagent au passage. L'observation du quotidien transite ici par une sorte de réalisme poétique, d'étrangeté familière, territoire sur lequel la rejoint une autre très jeune artiste, de Pékin cette fois, Cui Xiuwen, lorsqu'elle filme des filles dans les toilettes d'une discothèque, se rajustant avant d'aller faire la retape dans la salle ou téléphonant à un client. Femmes entre elles – un peu comme dans un film d'Antonioni –, enfermées dans une sorte de rêve où elles se donnent en représentation à elles-mêmes.

Une autre vidéo, admirable, de la même artiste, nous donne à voir une femme dans le métro, cadrée entre deux pardessus d'hommes pendant une vingtaine de minutes, cette durée étant étendue, par ralentissement, à plus de deux heures. Presque aucune action ici. Simplement l'observation fascinée de cette femme qui, de l'index, écorche l'intérieur de sa joue et roule, entre index et pouce, quelques cellules de peau. En plan fixe.

À l'infini.

On est loin des « héros positifs » de la Révolution culturelle. Voilà une femme, enfermée en elle-même, s'abandonnant à quelques gestes automatiques. Cui Xiuwen, comme Cao Fei, dans *Public Space*, regarde avec un étonnement incrédule à quoi ressemble le réel. Il y a là, dans toute une partie de la jeune génération des vidéastes, une sorte de découverte ou, mieux, une mise à l'épreuve d'un réel inconnu.

Un réel débarrassé de l'idéologie, délivré des mensonges qui empêchent de voir. Est-ce pour cela que Wang Jianwei traque ainsi les gens ordinaires sur les places, à la recherche d'un répertoire de gestes qui témoignent d'aliénations diverses, tel le « V » de l'index et du majeur que font ces enfants lorsqu'on les photographie devant la place Tian'anmen, qui avouent ne pas savoir pourquoi ils font ça. « Parce que tout le monde le fait, disent-ils, alors moi aussi. »

Primé à la Fiac pour une vidéo en deux parties montrée sur deux moniteurs qui se font face, intitulée *Connexion*, où des gens, assis sur un canapé, regardent des séries américaines sur des DVD pirates achetés dans la rue pour quelques yuans, Wang Jianwei nous le rappelle et nous le donne à voir : « Les Chinois ont peur de ne pas faire comme tout le monde, de ne pas être comme les autres. » Dans ce travail, il affirme se percevoir moins comme un artiste que comme un observateur ou un sociologue. « Dans mon travail, avoue-t-il, j'interroge la logique pour apprendre la méfiance à l'égard de ce qui est trop convaincant, trop naturel. » Méfiance : un maître mot.

Avec le très jeune Xu Zhen, 23 ans, sont provoquées des effractions dans le réel ; soit lorsqu'il installe un ventilateur géant dans un coin de rue, et pointe sa caméra sur les passants qu'il décoiffe, soit lorsque, filmant la foule d'un grand magasin ou celle d'une rue, il pousse un cri très long et enregistre l'effet provoqué.

Mise à l'épreuve du réel, ai-je dit. C'est cela. Ce réel, toute une génération jeune, aujourd'hui, semble le découvrir ou le redécouvrir, décapé, presque avec étonnement, et n'en pas finir de l'enregistrer, comme s'il s'agissait de la chose la plus étrange du monde. C'est, sinon un mouvement, du moins une tendance qui me paraît largement répandue chez un grand nombre de jeunes vidéastes d'aujourd'hui, tant à Pékin qu'à Shanghai et à Canton.

Yang Fudong, excellent artiste, quoiqu'un peu surestimé en Europe à la suite de son succès à la Documenta et en raison de la méconnaissance que cette même Europe a du reste, montrait, à la 4e biennale de Shanghai, à la fin de l'année dernière, une vidéo intitulée *Jasmine*, qui révèle, elle aussi, l'étrange étrangeté du réel à travers une projection sur trois écrans, où deux adolescents ont l'air de lire leurs répliques sur une bande passante de karaoké et bougent selon des attitudes relevant de l'univers de la publicité ou de la photographie. Jamais naturels, toujours en représentation, ils dupliquent des images-modèles. Façon d'être dans je ne sais quelle postmodernité, réelle ou inventée, dans un monde où tout paraît passer par le second degré, la citation.

Les clones de lui-même que Feng Mengbo envoie faire le coup de feu parmi des héros aux muscles gonflés et au cheveu ras, dans ses jeux vidéo pétaradants, où il court, tire, se déchaîne et s'acharne à mitrailler tout ce qui apparaît et bouge au détour d'un décor, participe de ce monde de la simulation où l'on a échappé aux mensonges de l'idéologie des années Mao pour tomber dans ceux de la société du spectacle ou de la société de loisir.

Chen Shaoxiong, du groupe Big-Tailed Elephant, constitué de quatre jeunes artistes,

comme Zhou Yi, toute jeune Shanghaiëenne de 23 ans établie pour l'instant à Paris, n'a pas mis longtemps pour transformer l'attentat du 11 septembre en modèle pour des jeux où s'exercent leur fantaisie et leur refus, peut-être, d'entrer dans un processus de dramatisation qui s'éternise. Zhou Yi transforme les tours en constructions humaines qui s'écroulent mollement dans une lenteur de rêve. La tour ovoïde de Shanghai, filmée par Chen Shaoxiong, ploie gracieusement quand un avion fait mine de la percuter. L'avion n'a plus, alors, qu'à passer son chemin. La tour chinoise, contrairement aux tours américaines, plie mais ne rompt pas...

Quant à l'avion de Zhu Jia, il s'épuise en départs avortés mais éternellement recommencés. Son poisson rouge, posé sur une assiette, palpitait pendant de longues et improbables minutes, provoquant chez le spectateur la stupeur, et non pas la gêne ou la révolte. Tout cela est trop étonnant, trop hanté par la technologie. Presque irréel. Spectaculaire, comme la guerre désormais, vue du camp des vainqueurs, à travers des écrans, des boutons sur lesquels on appuie et qui font disparaître sur l'écran la tache sombre qu'on ne saurait tenir tout à fait pour un être humain.

Aussi, pour éprouver de nouveau la saveur du réel, faut-il en revenir au corps comme le fait Kan Xuan, une des meilleures artistes de la jeune génération, l'une de celles dont l'œuvre est la plus riche, avec quelques vidéos magnifiques, réalisées en 1999, où le réel corporel et physique se décline avec des œufs que l'on brise l'un contre l'autre, en gros plan, les mains pataugeant dans l'albumine poisseuse et le jaune collant. Tout cela renvoie, bien sûr, à d'autres intérieurs humides, corporels et humains, ceux-là. Comme lorsqu'elle fait tourner à vive allure entre ses mains, toujours en gros plan, un fruit qui, peu à peu, sous la chaleur produite et les heurts minimes mais répétés, se délite, révélant de quoi ce beau fruit lisse est fait.

Une autre vidéo montre encore les mains de la jeune artiste fouillant dans une sorte de sac-poubelle et en extrayant, un à un, divers déchets (paquet de Camel vide et froissé, trognon de pomme, kleenex chiffonné) qu'elle présente à la caméra dans ses deux mains à plat, presque comme une offrande. Manière d'extraire les morceaux minuscules d'un réel négligé.

Les moniteurs de Zhu Jia, étroits et hauts comme des meurtrières, enregistrent ici des moments de la vie qui passe. Dans la rue. Dehors. Simplement.

Pas un seul nom chinois, si ce n'est celui de Zhang Peili, dont l'œuvre est traitée en six lignes, n'apparaît dans le livre de 386 pages, intitulé *Vidéo, un art contemporain*, paru en 2001, sous la signature de Françoise Parfait. Or, la vidéo chinoise est actuellement l'une des plus passionnante du monde, toute vibrante et gonflée de jeunesse, de vie, hantée par de nombreuses artistes-femmes jeunes aussi, singulièrement absente du panorama artistique jusque-là. J'ai parlé de Kan Xuan, Cui Xiuwen, Zhou Yi.

Mentionnons encore la toute jeune Liang Yue, de Shanghai, qui s'enregistre au quotidien avec des fraîcheurs, des inventions craquantes.

Si elle en est à ses débuts, si elle est parfois naïve, la vidéo chinoise a la force et l'audace des commencements.

Il faut savoir qu'en Chine, la vidéo s'apprend sur le tas ; qu'aux Beaux-Arts, les Cao Fei, Kan Xuan, Yang Fudong et autres Cui Xiuwen ont appris la peinture à l'huile et non la vidéo ; que le fameux département de l'école de Hangzhou dirigé par Zhang Peili n'existe que depuis quelques mois. Que si les artistes ont désormais un matériel vidéo souvent performant, celui-ci est d'apparition récente.

Figurent pourtant, parmi toutes celles-là, quelques œuvres qui font déjà figure de « classiques ». Notamment *922 grains de riz*, de Yang Zhenzong, photographe, performer, vidéaste, qui nous a éblouis à la dernière biennale de Shanghai, en novembre dernier, avec une vidéo sur deux moniteurs face-à-face, paraissant réagir l'un par rapport à l'autre. Cet artiste majeur, très actif à Shanghai, a participé, avec Xu Zhen, à la réalisation

d'une manifestation hors normes, fascinante, intitulée « Jumelles ». Cette exposition furtive (par crainte d'une interdiction de la police), pleine d'idées, est l'une des plus étonnantes qu'il m'ait été donné de voir depuis « L'Hiver de l'amour » au musée d'Art moderne de la Ville de Paris.

Yang Zhenzong, on l'a découvert en France, à Arles en l'an 2000, à travers des photos de poules et de coqs alignés en rang avec toute leur progéniture. Pour le spectateur occidental, peu familier de l'univers chinois, il pouvait s'agir d'un touchant et humoristique tableau de famille. Mais lorsqu'on sait qu'en Chine il n'est possible d'avoir qu'un seul enfant, ces familles nombreuses avaient un air contestataire, léger sans doute, mais réjouissant.

922 grains de riz montre sur l'écran un rond blanc au sol. Ce sont des grains de riz. En bas de l'écran, trois chiffres à gauche, trois chiffres au milieu et trois chiffres à droite : « 000 » à gauche, « 000 » au centre, « 000 » à droite. Un poulet entre par la gauche, un autre par la droite, qui vont picorer les grains. Ceux-ci seront comptabilisés par les trois écrans, celui du centre établissant l'addition jusqu'à ce que les deux poulets sortent du cadre. Il reste quelques grains. La main de l'artiste apparaît alors dans le cadre, ramasse les grains de riz restant un par un, jusqu'à ce que le compteur du centre enregistre le total : 922.

Qu'en dit Yang Zhenzong lui-même ? « J'avais pris une poignée de riz dans la paume de ma main et je voulais savoir combien il y avait de grains dedans. Les compter un par un aurait pris trop de temps. J'ai donc mis les grains de riz par terre et j'ai incité des poulets à les compter pour moi. Je pensais que c'était plutôt malin comme façon de faire. Mais on ne peut rien apprendre aux poulets. Parfois ils ne finissaient pas le riz, parfois ils se battaient entre eux. J'ai essayé encore et encore. Ça m'a pris plus d'une semaine pour réaliser cette vidéo et l'éditer sur mon ordinateur. À la fin, j'ai compté 922 grains. Maintenant je sais à quel point je suis stupide. Jamais les poulets ne veulent connaître la quantité de ce qu'il mangent. C'est un problème humain. Les humains sont stupides. » Pendant plus de dix ans, ce sont des marchands qui ont organisé les expositions d'art chinois contemporain en Europe, aux États-Unis, dans les biennales. Les premiers, ils y ont cru. Les premiers, ils ont souhaité faire connaître hors de Chine cet art-là. Mais leur logique étant une logique de marchands, ils ont d'abord pensé au marché. Ils ont donc choisi de montrer ce qu'il y avait de plus vendable : le pop art politique et ses succédanés. La vidéo ne l'étant pas, elle a été l'« oubliée » des expositions chinoises des années 1990 à l'étranger où se sont forgés les réputations des uns et des autres, où s'est dessiné un visage pour cet art que peu d'observateurs connaissaient de première main. Cet art a été longtemps falsifié. Il faudra attendre que les vidéastes eux-mêmes se fassent connaître dans les biennales, que l'on visite les ateliers, que des commissaires indépendants apparaissent, que la si importante 3e Biennale de Shanghai, en 2000 et l'exposition « Fuck off » dans la même ville imposent des changements d'axe pour que cette composante de l'art chinois gagne son droit à l'existence, déterminant des révisions qu'il faudra faire. Que l'on fera. Qu'on fait déjà.

Voyez Cui Xiuwen, qui produit peu, comment elle s'est coupée aujourd'hui d'exotismes flatteurs ou de liaisons peut-être dangereuses avec certaines formes de réalisme, pour atteindre à une réalité supérieure, plus onirique et plus dense, plus riche d'avenir. Voyez Kan Xuan, qui produit beaucoup, comment elle a évolué par rapport à ce qu'on pouvait voir d'elle à Pékin, maintenant qu'elle se trouve en résidence à Amsterdam. Voyez comment elle s'est libérée aussi, conduisant son art sur des terres où elle peut s'aventurer plus loin encore, plus vertigineusement, plus simplement aussi, se libérant de « chinoiseries » pour devenir l'une des figures majeures de la vidéo chinoise sur la scène internationale.

Le présent et l'avenir de l'art contemporain chinois sont là : génération vidéo.

CHRONOLOGIE GENERALE

établie par Marion Bertagna

1993

janvier

La revue littéraire *Lire (du shu)* publie la critique, par Wang Meng, d'une nouvelle de Wang Shuo, suscitant un débat sur les œuvres de cet écrivain.

29 janvier-août

L'événement artistique « Country Life Plan 1993 » est lancé par Song Yongping et des artistes de la province du Shanxi. Des œuvres peintes, audiovisuelles, musicales, littéraires... sont réalisées par une vingtaine d'artistes dans un village situé au bord du Fleuve jaune. Leur but est d'associer plus étroitement l'avant-garde artistique et la population.

30 janvier

« China/Avant-garde », à la Haus der Kulturen der Welt, à Berlin. Organisée par Jochen Noth, Andreas Schmidt et Hans Van Dijk, l'exposition présente les œuvres de 17 artistes chinois ; elle sera par la suite présentée à Rotterdam, Oxford et Odense au Danemark.

31 janvier-14 février

« China New Art, Post-1989 », au Hong Kong Arts Center. Organisée par Johnson Chang et Li Xianting, cette exposition présente plus de 200 œuvres de 54 artistes, dont beaucoup avaient attiré l'attention lors de l'exposition « China/Avant-garde » de 1989 à la Galerie nationale. L'exposition sera montée par la suite en Australie, aux États-Unis...

mars

Jiang Zemin succède à Yang Shangkun à la présidence de la République ; il concentre entre ses mains les titres de chef de l'État, de l'Armée et du Parti.

28 avril

« New History 1993. Consumer Products Series ». Organisée par le groupe Nouvelle Histoire dans le McDonald's de la rue Wangfujing à Pékin, cette exposition est fermée par les autorités.

2 mai

Inauguration d'une exposition du peintre allemand Jörg Immendorf à l'International Art Palace, à Pékin, en présence de l'artiste.

juin

Début d'un débat de deux ans entre les intellectuels sur la notion d'« humanité » (*renwen jingshen*).

13 juin-10 octobre

45e Biennale de Venise. Pour la première fois, des artistes chinois sont sélectionnés. Wang Guangyi, Xu Bing, Liu Wei, Feng Mengbo, Yu Youhan, Li Shan, Wang Zimei, Sun Liang, Song Haidong, Geng Jianyi, Zhang Peili, Fang Lijun et Yu Hong participent à la section « Road to the East », Wu Shanzhuan et Wang Youshen à « The Open Show ».

3 septembre-3 octobre

Exposition de Gilbert and George à la galerie nationale des Beaux-Arts de Pékin. Le lendemain du vernissage, les artistes se rendent dans le Village de l'Est, situé dans la banlieue de Pékin, où s'est installée une communauté d'artistes, où ils rencontrent, entre autres, Ma Liuming.

17 septembre-15 octobre

1re Triennale Asie-Pacifique d'art contemporain à la Queensland Art Gallery, à Brisbane, en Australie. 8 artistes chinois font partie de la sélection.

26 octobre

Inauguration d'une exposition sur l'art des années 1990 à la galerie nationale des Beaux-Arts de Pékin. Dix minutes avant le vernissage, l'artiste Zhang Huan réalise une performance intitulée *Angel*, qui entraîne la fermeture immédiate de l'exposition.

24 novembre

La troisième exposition du groupe Big-Tailed Elephant a lieu dans le bar Red Ants, à Canton.

11 décembre

L'exposition « China Experience », organisée par Wang Lin, se tient au musée des Beaux-Arts du Sichuan, à Chengdu.

19 décembre

Publication dans le *New York Times* de l'article d'Andrew Solomon intitulé « Their Irony, Humor (and Art) Can Save China ».

Le roman *La Capitale déchu* de Jia Pingwa connaît un grand succès, en même temps qu'il suscite de nombreux débats.

1994

janvier

Dévaluation du yuan de 40 %. Grèves ouvrières dans le Nord-est de la Chine.

« 8 + 8. Contemporary Russian and Chinese Avant-garde Artists », à la galerie Schoeni, à Hong Kong.

6 avril

Song Dong réalise une action intitulée *One More Lesson : Do You Want to Play with Me ?* dans la galerie de l'académie centrale des Beaux-Arts de Pékin. L'exposition est fermée une demi-heure après l'ouverture.

28 avril-28 mai

Une exposition de sculptures organisée dans la galerie de l'académie centrale des Beaux-Arts de Pékin présente les œuvres de Sui Jianguo, Fu Zhongwang, Zhang Yongjian, Zhan Wang et Jiang Jie.

1er mai

Zhu Qi organise une exposition d'installations intitulée « 94 Art Paragraph » à la Huashan Technical School de Shanghai.

2-4 mai

La 3e édition de l'« Exposition documentaire d'art contemporain chinois », sur le thème des installations et des performances, est organisée à la bibliothèque de l'école normale de Chine de l'Est, à Shanghai.

13 juin

L'artiste Zhang Huan réalise une action intitulée *12m²* au Village de l'Est, à Pékin.

14 juin

Ma Liuming, Zhu Ming et d'autres artistes organisent une série de performances. Ils sont arrêtés et mis en prison pour deux mois, pour cause de « comportement pornographique ».

Juillet

Impression du *Black Cover Book*. Édité par Feng Boyi, en collaboration avec Zeng Xiaojun, Ai Weiwei et Xu Bing, il s'agit du premier ouvrage présentant des documents relatifs à l'art expérimental des années 1990.

10 juillet

Zhang Huan réalise la performance *65 kg* au Village de l'Est, à Pékin.

août

L'artiste Wang Gongxin organise une exposition dans sa maison de Pékin sous le titre « Open Studio ».

18 octobre-11 décembre

22e Biennale internationale de São Paulo. 6 artistes chinois font partie de la section organisée par le galeriste hongkongais Johnson Chang : Li Shan, Yu Youhan, Wang Guangyi, Zhang Xiaogang, Fang Lijun et Liu Wei.

25-31 octobre

Une exposition d'art chinois, coréen et japonais est organisée, sous le titre « Today is the Dream of the Orient », par Guo Shirui dans la galerie d'art de l'école normale de la Capitale, à Pékin.

26-30 novembre

La 2e foire d'art de Canton comporte une section dédiée aux installations, parmi lesquelles figurent des œuvres de membres du groupe Big-Tailed Elephant.

décembre

Lancement du projet du barrage des Trois Gorges.

Tan Dun, six ans après son départ aux États-Unis, rentre pour la première fois en Chine, où il est accueilli de manière très circonspecte par les autorités officielles qui l'accusent encore à l'époque de détruire la musique chinoise.

12 décembre

« 12-12 », exposition d'œuvres expérimentales de 5 artistes femmes, est organisée par Zhu Jinshi à la galerie Zhaoyao, à Pékin.

31 décembre

Inauguration d'une exposition d'artistes du sud-ouest de la Chine au centre commercial Xinan de Kunming, dans le Yunnan.

1995

23 janvier

« Original Sound », actions réalisées par 12 artistes du Village de l'Est, organisées par Song Xiaohong à Dongbianmen, à Pékin.

2 février

« Change. Beijing and Shanghai Avant-garde Arts Exhibition », au Göteborgs Konstmuseum, en Suède ; y sont présentées des peintures, installations et photographies de 17 artistes chinois.

mars

Wang Gongxin et Lin Tianmiao exposent leurs installations dans leur maison, à Pékin.

7-26 avril

À l'occasion d'une exposition d'art moderne coréen à la galerie nationale des Beaux-Arts de Pékin, 36 artistes sud-coréens sont présentés, dont Nam Jun Paik.

mai

Série de performances sur la montagne Miaofeng, près de Pékin, par des artistes du Village de l'Est : *To Add One Meter to an Anonymous Mountain*, et *Nine Wholes*.

juin

Visite du président de Taiwan, Lee Teng-hui, aux États-Unis : la Chine rompt les négociations avec Taiwan.

46e Biennale de Venise. 3 artistes chinois font partie de la sélection : Liu Wei, Zhang Xiaogang et Yu Youhan. L'exposition satellite « Asiana », organisée par Fei Dawei, présente 4 artistes chinois. Première participation officielle de Taiwan à la Biennale.

« Out of the Middle Kingdom. Chinese Avant-garde Art », au Santa Monica Art Center, à Barcelone. La commissaire de l'exposition est Inma Gonzales Puy.

1er juin

Exposition sous forme de dialogue entre l'artiste allemand Gunther Uecker et du groupe Nouvelle Mesure (Chen Shaoping, Wang Luyan et Gu Dexin), à Berlin.

juillet

« Chinese Modern Art in the Academy. Works by Ding Yi, Duan Jianwei, Li Tianyuan, Wu Xuefu, Zhang Hai'er et Zhao Bandi », exposition organisée par Hans Van Dijk au Goethe Institut de Berlin.

To Marry a Mule, performance de Wang Jin, réalisée dans le village Laiguangying, à l'est de Pékin.

août

« Defenders of the Water », à Chengdu, dans le Sichuan : performances autour du thème de la protection de l'eau.

29-31 août

« Urban Plan », première exposition organisée par le Three Men United Studio (Sui Jianguo, Zhan Wang, Yu Fan) dans les ruines de l'académie centrale des Beaux-Arts de Pékin, après son déménagement.

4-22 septembre

« China's New Photography », à la Galerie de Tokyo, au Japon. L'exposition présente des œuvres de Xu Zhiwei, Xing Danwen et Rong Rong, 3 artistes qui ont suivi et photographié tous les développements de la scène artistique chinoise depuis le début des années 1990.

14 septembre

« Women/Here », deuxième exposition organisée par le Three Men United Studio (Sui Jianguo, Zhan Wang, Yu Fan) dans la galerie du lycée de l'académie centrale des Beaux-Arts de Pékin.

20 septembre

1re Biennale de Kwangju en Corée. Les artistes chinois invités sont Wang Jianwei, Lü Shengzhong, Fang Lijun, Song Dong et Feng Mengbo.

octobre

En France, le festival d'Automne, en consacrant une série de concerts aux nouveaux compositeurs chinois, contribue à asseoir leur renommée auprès du public occidental ; cette génération issue de la Révolution culturelle, désormais reconnue par les milieux musicaux d'avant-garde du monde entier, peine cependant à faire entendre son travail auprès du public chinois et reste très dépendante des aides étrangères.

21 octobre

« Invasion », exposition des œuvres de Yan Lei organisée par Leng Lin au Beijing N°1 Theater.

24 octobre-5 novembre

« German Modern Art », au Taimiao Exhibition Hall, à Pékin.

novembre

Les dirigeants de Pékin refusent de reconnaître le successeur du Panchen-lama désigné par le Dalai-lama.

10-13 novembre

« Beijing-Berlin Artistic Exchange », à la galerie d'art de l'école normale de la Capitale, à Pékin. Organisée par Huang Du et Angelika Stepken, cette exposition présente des installations d'artistes chinois et allemands.

16 décembre

Les artistes Wei Ye et Zhao Bandi présentent leurs œuvres, respectivement *Future Fast Food* et *Zhao Bandi and Zhang Qianqian*, dans le bar Black Forest, à Pékin.

1996

6-7 janvier

La cinquième exposition annuelle du groupe Big-Tailed Elephant, intitulée « Possibility », se tient dans un bar à Canton. Les artistes sont Xu Tan, Lin Yilin, Chen Shaoxiong, Liang Juhui et Zheng Guogu.

28 janvier

Ice. Central Plains, installation-performance réalisée par les artistes Wang Jin, Guo Jinghan et Jiang Bo pour la réouverture du Tianran Shopping Plaza à Zhengzhou, dans la province du Henan, un an après sa destruction par un incendie.

29 février-7 mars

L'artiste Ma Liuming est invité au 3e festival international de Performances à Tokyo.

mars

Tirs de missiles dans le détroit de Taiwan.

2-6 mars

« In the Name of Art », au Liu Haisu Museum of Art, à Shanghai. Le commissaire est Zhu Qi.

8-31 mars

« Beyond the Gallery. Mainland, Hong Kong and Taiwan Artists Experimental Plans in Wanchai », à Wanchai, Hong Kong. Lin Yilin et Song Dong font partie des artistes invités.

19 mars-7 avril

1e Biennale de Shanghai, organisée conjointement par le ministère de la Culture de la Ville, le musée des Beaux-Arts de Shanghai et la fondation pour le Développement culturel de Shanghai. L'exposition présente essentiellement de la peinture à l'huile, mais également des installations d'artistes chinois vivant à l'étranger comme Gu Wenda, Chen Zhen et Zhang Jianjun.

2 avril

Inauguration de l'exposition « CanTonShangHaiPeKing », organisée par le New Amsterdam Art Consultancy à la galerie de l'académie centrale des Beaux-Arts à Pékin.

4 avril

« Listening to Men Tell Women's Stories », exposition d'art conceptuel au salon d'art Yafeng, à Chengdu, dans le Sichuan.

13-15 avril

« Gaudy Life! », à la Wan Fung Gallery, à Pékin. Organisée par Li Xianting et Liao Wen, l'exposition présente des œuvres de Chang Xugong, Hu Xiangdong, Liu Zheng, Tian Liyong, Wang Qingsong et Yang Wei.

20-26 avril

« Models from the Masses », à la galerie de l'académie centrale des Beaux-Arts de Pékin. Organisée par Li Xianting et Liao Wen, l'exposition présente des œuvres de Wang Jinsong, Qi Zhilong et Xu Yihui.

26 avril

Inauguration d'une exposition des œuvres de Zhou Tiehai intitulée « Too Materialistic, Too Spiritualized », à la galerie de l'académie centrale des Beaux-Arts. L'exposition est organisée par le New Amsterdam Art Consultancy.

mai

Lancement du Journal *New Photography*, créé par Liu Zheng et Rong Rong. De 1996 à 1998 paraîtront quatre numéros.

juin

La publication du livre *La Chine peut dire non* suscite de nombreux débats.

5-7 juin

Conférence sur la peinture à l'encre contemporaine à l'aube du XXe siècle à l'école normale de Chine du Sud, à Canton. De nombreux artistes et critiques y sont rassemblés.

juin-juillet

Trois expositions sont organisées dans le cadre de la série « Individual Style », lancée par Yuan Guang à la galerie d'art de l'université de la Capitale à Pékin. Sont présentées *Impermanence*, installation de Zhu Jinshi, *Opening Up*, installation vidéo de Song Dong et *Ruined City*, installation de Yin Xiuzhen.

31 août-2 septembre

La seconde édition des « Defenders of the Waters » se tient à Lhasa au Tibet.

septembre

« Reckoning with the Past », à la Fruitmarket Gallery, à Édimbourg. Première exposition expérimentale présentant conjointement des artistes de Chine, de Taiwan et de Hong Kong.

14-19 septembre

Une exposition d'art vidéo chinois, « Image and Phenomena », est organisée par Wu Meichun à la galerie de l'académie des Beaux-Arts de Chine de Hangzhou, dans le Zhejiang.

14-21 septembre

La quatrième édition de l'« Exposition documentaire d'art contemporain chinois » est organisée par Wang Lin, sous le titre « Sculpture et culture contemporaine », au musée des Beaux-Arts du Sichuan, à Chengdu.

15 novembre

Création de la fondation Annie Wong à Vancouver, au Canada. La fondation aide les artistes chinois à participer à des expositions internationales et, depuis 1998, développe une grande collection d'œuvres chinoises.

6-8 décembre

« Reality, Present and Future. Chinese Contemporary Art », exposition et vente aux enchères organisées par Leng Lin et la Sungari International Auction Company au Beijing International Art Palace, à Pékin.

8-11 décembre

Exposition « New Anecdotes of Social Talk » organisée par la galerie Schoeni de Hong Kong et par Leng Lin, au Beijing International Art Palace.

22 décembre

« Cartoon Generation », exposition multimédia organisée par Yang Xiaoyan à la galerie de l'école normale de Chine du Sud, à Canton.

31 décembre

Inauguration de la « 1re exposition académique d'art contemporain chinois », organisée par Huang Zhuan à la Galerie nationale et à la galerie d'art de l'école normale de la Capitale, à Pékin. Cette exposition est annulée et aura lieu à Hong Kong un an plus tard.

1997

février

Mort de Deng Xiaoping.

Le magazine Art (Yishu) publie l'article de Li Qi intitulé « Ouvrez les yeux », dans lequel il démontre que l'excès du pop politique constitue un problème pour l'art contemporain.

22 février-3 mars

« Face To Face. Chinese and German Photography », au Beijing International Art Palace. Exposition organisée conjointement par le New Amsterdam Art Consultancy et Siemens.

5 mars 1997-5 mars 1998

Réalisation de *Wildlife 1997*, publication expérimentale à l'initiative de Song Dong et Guo Shirui. Pendant une année, 27 artistes participent, à travers la Chine (Pékin, Shanghai, Chengdu, Guangzhou, Luoyang, Yangjiang et Haikou), aux nombreux débats qui donneront naissance au livre.

23 mars

Inauguration de l'exposition « Women and Flowers » à la galerie de l'académie centrale des Beaux-Arts. La commissaire est Liao Wen.

21 avril

Une exposition des photographies de Rong Rong est organisée dans la résidence du conseiller culturel de l'ambassade de France à Pékin.

24 mai-25 juin

Exposition d'installations vidéo de Song Dong, « Look », organisée par Guo Shirui dans la galerie du lycée de l'Académie Centrale des Beaux-Arts à Pékin.

14 juin

Inauguration d'une exposition d'installations de trois artistes femmes, intitulée « Intuition, expérience, concept », à la galerie du lycée de l'académie centrale des Beaux-Arts de Pékin.

15 juin-9 novembre

47e Biennale de Venise. L'artiste Cai Guoqiang, résidant aux États-Unis, est sélectionné.

21 juin

Documenta X, Kassel. Les artistes Feng Mengbo et Wang Jianwei sont invités à y participer.

juillet

« Another Long March. Chinese Conceptual and Installation Art in the Nineties » à la Fundament Foundation de Breda, aux Pays-Bas.

1er juillet

Rétrocession de Hong Kong à la Chine.

8-16 juillet

Exposition des peintures de Mao Yan et de Zhou Chunya, sous le titre « The Essence of Portraiture », à la galerie du lycée de l'académie centrale des Beaux-Arts de Pékin.

9 juillet-24 septembre

4e biennale d'Art contemporain de Lyon, organisée par Harald Szeemann. Les artistes chinois présents sont Yan Peiming, Chen Zhen, Zhang Peili, Feng Mengbo, Wang Xingwei, Xu Yihui et Pu Jie.

12 juillet-10 octobre

« In Between Limits » au Sonje Museum, à Kwangju, en Corée. 10 artistes chinois sont présents, sélectionnés par Fei Dawei.

28 août-2 septembre

Wu Meichun organise une exposition d'art vidéo intitulée « Demonstration of Video Art » à la galerie de l'académie centrale des Beaux-Arts à Pékin.

septembre

Exposition de 5 installations vidéo de Qiu Zhijie, « Logic », organisée par Wu Meichun à la galerie du lycée de l'académie centrale des Beaux-Arts de Pékin.

« Faces and Bodies of the Middle Kingdom » à la galerie Rudolfinum, à Prague.

« China Contemporary Photography », à la NBK Art Foundation, à Berlin. 16 artistes sont présentés dont An Hong, Liu Zheng, Lu Yuanming, Qiu Zhijie, Rong Rong, Yang Zhenzhong, Zhang Hai'er, Zheng Guogu et Zhuang Hui.

1er septembre-27 novembre

2e Biennale de Kwangju en Corée. Les artistes chinois sélectionnés sont Xu Bing, Huang Yongping, Chen Zhen et Feng Mengbo.

31 octobre-2 novembre

« A Chinese Dream. Chinese Contemporary Art », organisé par Leng Lin à la Yanhuang Art Gallery à Pékin.

25 novembre-18 janvier

L'exposition « Cities on the Move », dont Hou Hanru et Hans-Ulrich Obrist sont les commissaires, ouvre à la Secession à Vienne. Le thème est « The Asian City in the Nineties. Between Apotheosis and Apocalypse ». Les artistes chinois présentés sont Cai Guoqiang, Chang Yung Ho, Chen Shaoxiong, Geng Jianyi, Huang Yongping, Liang Juhui, Lin Yilin, Shen Yuan, Shi Yong, Wang Du, Wang Jianwei, Xu Tan, Yin Xiuzhen, Zhan Wang, Zhang Peili, Zhang Yuan, Zheng Guogu, Zhou Tiehai et Zhu Jia.

13 décembre

Inauguration de « Lignes de sang », exposition des peintures de la série de la « grande famille », par Zhang Xiaogang, à la galerie du lycée de l'académie centrale des Beaux-Arts de Pékin.

20 décembre

Inauguration de « New Asia, New City, New Arts », exposition d'art contemporain chinois et coréen, organisée par Zhu Qi au musée d'Art contemporain de Shanghai.

1997-1998

La cinquième exposition documentaire d'art contemporain chinois, organisée par Wang Lin, prend le titre de « The Personality of the City » et a lieu successivement dans 20 villes de Chine.

1998

2 janvier

Inauguration de « Trace of Existence », exposition privée d'art contemporain organisée par Feng Boyi et Cai Qing dans le Art Now Studio du village Yaojiayuan, à Pékin.

mars

Zhu Rongji prend ses fonctions de premier ministre et annonce un grand programme de réforme bancaire, de restructuration du secteur public et de travaux d'infrastructure.

15 mars

Inauguration de « Mondrian in China », exposition organisée par Hans Van Dijk au Beijing International Art Palace, présentant à la fois des documents relatifs à la vie de Mondrian et des œuvres des artistes chinois qu'il a influencés (Ding Yi, Liu Ye, Luo Qi, Mai Zhixiong, Yi Ling).

28 mars

Exposition des œuvres de Zeng Fanzhi de 1993 à 1998 à la galerie de l'académie centrale des Beaux-Arts de Pékin.

mars-avril

Une série d'expositions consacrées aux artistes de Chine du Sud est organisée par Zheng Shengtian sous le nom de « Jiangnan. Modern and Contemporary Art from the South of the Yangzi River » à Vancouver.

31 avril

Exposition de vidéo et d'art informatique (*computer art*) organisée par Huang Yan à l'école de Dessin industriel de la province du Jilin à Changchun.

16-18 mai

Une exposition expérimentale est organisée par des artistes de Shanghai (Yang Zhenzhong, Fei Pingguo, Gu Lei, etc.) dans un immeuble à l'abandon situé au 310 Jianyuan Road. L'adresse donne son nom à l'exposition.

21-27 mai

« Beyond the Everyday », exposition organisée par Toshio Shimizu au musée des Beaux-Arts de Shanghai ; première exposition d'art contemporain japonais d'envergure en Chine.

23 mai

Avant-première du film documentaire *China's Non Mainstream Art*, réalisé par Wei Lan en collaboration avec Lu Yi et Zhao Bandi.

10 juin

Ouverture de l'exposition « Half of the Sky. Contemporary Chinese Women Artists » au Women's Museum, à Bonn, en Allemagne. Organisée par Chris Werner et Marianne Pitzen, l'exposition présente des œuvres d'artistes venues de Chine continentale et de Taiwan, ainsi que d'artistes chinoises résidant à l'étranger.

13 juin-6 septembre

« State of Desire », Biennale de Taipei de 1998, organisée par Nanjo Fumio. Y sont présentés des artistes venus de Taiwan, de Chine continentale, de Corée et du Japon.

4-5 juillet

Exposition « Space and Vision. Images of Transformation in Urban Life », organisée par Huang Du à la galerie du lycée de l'académie centrale des Beaux-Arts de Pékin.

4-12 juillet

« Sixteen Products, Ten Thousand Customers and Other Works. Photography by Zheng Guogu ». Exposition organisée par le New Amsterdam Art Consultancy dans la galerie de l'académie centrale des Beaux-Arts de Pékin.

11 juillet

« The Development of Chinese Installation Art ». Exposition organisée par le critique Wang Nanming et le professeur hongkongais Rong Nianzeng au Wuyue Movie Studio, à Shanghai, présentant des artistes hongkongais et de Chine continentale.

12-13 septembre

« Mosaic. Works by Qin Ga, Sun Yuan and Zhu Yu », à l'académie centrale des Beaux-Arts de Pékin. Le commissaire est Pi Li.

13 septembre

Ouverture de l'exposition « Inside Out. New Chinese Art » qui se tient simultanément à l'Asia Society et au PS1 Contemporary Art Center, à New York. Le commissaire est Gao Minglu. Plus de 60 artistes de Chine, de Hong Kong et de Taiwan sont sélectionnés. Après New York, l'exposition connaîtra une itinérance internationale jusqu'à la fin 2000.

24 septembre-1er novembre

« Échanges artistiques entre quatre villes [Canton, Shenzhen, Hong Kong, Macao] », à la Hong Kong University of Science and Technology.

octobre

Reprise des contacts officiels entre Taiwan et la Chine.

Création du prix d'Art contemporain chinois (CCAA, Chinese Contemporary Art Award) par l'association pour l'Art contemporain, basée en Suisse. Zhou Tiehai, Yang Mian et Xie Nanxing sont les premiers lauréats pour l'année 1998. Les membres du jury, pour 1998, sont Yi Ying, Ai Weiwei, Uli Sigg et Harald Szeemann.

5-15 octobre

« The Possibility of the Media. Conceptual Art », à l'International Artist's Studio, à Qingdao, dans le Shandong. Le commissaire est Wang Nanming.

7 novembre

Inauguration de « Persistent Deviation/Corruptionists ». Organisée par Xu Yihui et Xu Ruotao dans le sous-sol du bâtiment de l'association de Littérature chinoise à Pékin, cette exposition est fermée prématurément le 8 novembre.

20 novembre

L'exposition « It's Me. An Aspect of Chinese Contemporary Art in the 90's », organisée par Leng Lin au palais de la Culture des ouvriers à Pékin, est annulée la veille du vernissage.

20-26 novembre

« Tradition and Anti-tradition », exposition organisée par Eckhard Schneider à l'ambassade d'Allemagne à Pékin.

21 novembre

« The First Contemporary Sculpture Art Annual Exhibition » ouvre dans le parc du He Xiangning Art Museum de Shenzhen. Elle présente les œuvres de 20 jeunes sculpteurs chinois pendant une année entière.

24 novembre

Inauguration de « Plates-formes », exposition de jeunes sculpteurs organisée par Feng Boyi à la Galerie nationale de Pékin.

3 décembre

Inauguration de l'exposition « Personal Touch » au Taida Art Museum, à Tianjin. Liao Wen est la commissaire de l'exposition.

11-30 décembre

1^{re} biennale de Peinture à l'encre de Shenzhen, au Guan Shanyue Art Museum.

12 décembre-21 février

Hou Hanru est le commissaire de l'exposition « Gare de l'Est » au Luxembourg Center for Contemporary Culture. Huang Yongping, Chen Zhen et Wang Du, 3 artistes chinois vivant à Paris, sont présents.

15-18 décembre

Premier forum académique du He Xiangning Art Museum, rassemblant des intellectuels de tous les domaines (culture, philosophie, architecture, littérature...) pour débattre des questions relatives à l'art dans la société contemporaine chinoise.

1999

janvier

Émeutes paysannes dans le Hunan.

9-10 janvier

L'exposition « Post-sense Sensibility. Distorted Bodies and Delusion », organisée par Wu Meichun et Qiu Zhijie, se tient dans le sous-sol d'un bâtiment résidentiel du nord de Pékin. Elle présente des installations réalisées à partir de morceaux de cadavres humains.

30 janvier

L'exposition « Representing the People » ouvre au Laing Museum de Newcastle, en Angleterre. La commissaire est Karen Smith.

18 février-18 avril

« Transience. Chinese Experimental Art at the End of the Twentieth Century », au Smart Museum of Art, University of Chicago. Le commissaire est Wu Hong et l'exposition présente les œuvres de 22 artistes de Chine populaire.

27 février-31 mars

L'exposition « Innovations I » marque l'ouverture d'un nouvel espace d'exposition créé dans la banlieue sud de Pékin par Hans van Dijk, Ai Weiwei et Franck Uytterhaegen, dans une ancienne usine désaffectée : la China Art Archives and Warehouse (CAAW).

6 mars-6 juin

« Communication. Channels for Hope » est le thème de la 1^{re} triennale d'Art asiatique de Fukuoka. Les artistes chinois présents sont Xu Bing, Zhang Peili, Feng Mengbo et Zhuang Hui.

avril

Manifestation de la secte du Falun Gong devant le siège du pouvoir central à Pékin.

3 avril

Inauguration de l'exposition « Towards Materialism and that Sort of Beauty » dans le département d'art de l'école normale de Chine de l'Est à Shanghai. Le commissaire est Zhu Qi.

10 avril

Inauguration de l'exposition « Supermarket (Art For Sale) » dans un supermarché du Shanghai Square Shopping Center de l'avenue Huaihai, à Shanghai. Les commissaires sont les artistes Xu Zhen, Yang Zhenzhong et Fei Pingguo (Alexander Brandt). Chaque artiste réalise des multiples qui sont étiquetés et disposés dans les rayons du supermarché, à la disposition du public. L'exposition est fermée prématurément le 13 avril.

16 avril-15 mai

L'« Exposition académique de 1999 » est organisée par Chen Jiagang à la Upriver Art Gallery à Chengdu dans le Sichuan.

7 mai

Bombardement par l'Otan de l'ambassade de Chine en Yougoslavie. Violentes manifestations anti-américaines dans plusieurs villes de Chine.

7-8 mai

L'exposition « Unusual Ways of Writing », organisée par Jin Feng et Su Lü, se tient à l'académie d'art de l'école normale de Nankin.

8-9 mai

L'exposition « Polyphénolrène », dont Li Xianting est le commissaire, a lieu dans le parc Zhongshan, à Pékin.

12 juin

Inauguration de la 48^e Biennale de Venise, dont le titre est « Apertutto ». 19 artistes chinois sont invités à participer, représentant le plus important contingent national d'artistes. Cai Guoqiang remporte le Lion d'or avec son œuvre *Venice Rent Collection CourtYard*.

20 juin

Devant figurer à l'« Exposition d'architecture chinoise contemporaine » qui se tient à la Galerie nationale de Pékin, la « section expérimentale » conçue par Wang Mingxian est supprimée le 19 juin. Une présentation indépendante en aura lieu le 22 juin, au Beijing International Convention Center.

juin-juillet

Exposition « Ouh La La Kitsch », organisée par Li Xianting et Liao Wen au Taida Contemporary Art Museum, à Tianjin.

juillet

Graves inondations dans le Sichuan et le Hubei.

19 juillet

Interdiction de la secte du Falun Gong.

4-6 septembre

L'exposition de 14 photographes, intitulée « The Same but Different » et organisée par les artistes Yang Fudong, Xu Zhen, Yang Zhenzhong et Fei Pingguo (Alexander Brandt) dans le sous-sol du bâtiment Beihai à Shanghai est annulée le 3 septembre.

16 octobre

Inauguration de la deuxième exposition de sculpture annuelle du He Xiangning Art Museum de Shenzhen. Le commissaire est Huang Zhuan, et le thème « Balanced Existence. Proposals for the Future of an Ecological City ».

26-29 octobre

Zhu Qi est le commissaire de « Infecting », une exposition des œuvres de 7 sculpteurs dans la galerie de l'académie centrale des Beaux-Arts de Pékin.

2-23 novembre

Toshio Shimizu et Zhang Li sont les commissaires d'une exposition intitulée « Love. Chinese Photography and Video », à Tashigawa, au Japon.

26 novembre

Inauguration de l'exposition « Traditional Visual Images », organisée par Gu Zhenqing, Song Haidong et Li Xiaofeng à l'académie des Beaux-Arts de l'université de Shanghai.

20 décembre

Rétrocession de Macao à la Chine

30 décembre

Inauguration de l'exposition « Hundred Years, Hundred Persons, Hundred Family Names », dont Shen Jingdong est le commissaire, dans le hall d'exposition de l'académie des Arts de Nankin. 100 artistes sont invités à réaliser une œuvre sur le thème de leur nom de famille.

31 décembre

Inauguration d'une exposition d'art contemporain chinois, intitulée « Gate of the Century », au musée d'Art contemporain de Chengdu. Plus de 200 artistes sont représentés dans cette exposition rétrospective des années 1979-1999.

2000

1er janvier

Un festival de performances intitulé « Ways of Life in the Future » est organisé par Su Lü sur l'île de Xieyang, en mer de Chine, dans le Guangxi. Une vingtaine d'artistes participe à l'événement.

8-15 janvier

Une exposition consacrée aux nouveaux médias, « 2000 Internet Art of China », dont Huang Yan, Hai Bo et Jiao Yingqi sont les commissaires, se tient à l'académie des Beaux-Arts de la province du Jilin, à Changchun.

11 janvier

Inauguration de l'exposition « In and Out. China Australia Contemporary Art Exchange », organisée par la Lasalle Gallery de Singapour, au musée He Xiangning de Shenzhen. La commissaire de cette exposition est Huangfu Binghui.

février

Manifestations du Falun Gong dans le centre de Pékin au moment du Nouvel An chinois. De nombreux membres sont arrêtés.

6 février

Inauguration de « Living in Peace, Thinking in Crisis », exposition organisée par Dai Guangyu au lac Xindugui, près de Chengdu.

17 février

Zhang Zhaohui présente l'exposition « Food as Art » au club Vogue à Pékin.

mars

Chen Shui-bian, leader du parti progressiste démocrate, est élu président de Taiwan.

26 mars

La première exposition du programme « Open Studio » de l'institut de recherche sur la Sculpture de l'académie centrale des Beaux-Arts de Pékin présente les œuvres expérimentales de jeunes sculpteurs.

avril

Remise du 2e prix d'art contemporain chinois (Chinese Contemporary Art Award, CCAA). Xiao Yu reçoit le premier prix et Zheng Guogu est récompensé dans la section des artistes de moins de 30 ans.

10-14 avril

Wu Meichun et Qiu Zhijie organisent une exposition intitulée « House, Home, Family », dans un grand magasin de meubles à Shanghai (Star-Moon Home Furnishing Center).

22 avril

L'exposition « Obsession with Harm », dont Li Xianting est le commissaire, constitue la deuxième exposition du programme « Open Studio » de l'institut de recherche sur la Sculpture de l'académie centrale des Beaux-Arts de Pékin. Les artistes y présentent des installations réalisées à partir de cadavres humains, et l'exposition est fermée après quelques heures.

La pièce expérimentale de l'artiste Wang Jianwei *Paravent* est jouée au théâtre Ju'er, à Pékin. Elle combine le théâtre, la vidéo et l'art multimédia.

29 avril

Inauguration de l'exposition « The Ache » [La douleur], présentant les œuvres de Wang Yin, Xiao Yu et Yuan Maoyuan au musée du Design de Pékin.

Ouverture de la galerie A Room with a View par le critique Wu Liang à Shanghai.

avril-mai

« Man and Animals », série d'expositions organisée par Gu Zhenqing à Pékin puis à Chengdu, Guilin, Nankin et Changchun.

25 mai

Cai Guoqiang est accusé par l'académie des Beaux-Arts du Sichuan d'avoir plagié une sculpture dans son œuvre *The Rent Collection Courtyard*, présentée et primée à la 48e Biennale de Venise. L'événement suscite un débat sur la question des droits d'auteur et sur les raisons du succès de l'art chinois d'avant-garde en Occident.

17 juin

Inauguration de la 7e biennale d'Architecture de Venise, sous le titre « A Bit Less Aesthetics, a Bit More Ethics » [Un peu moins d'esthétique, un peu plus d'éthique]. L'architecte chinois Chang Yung Ho (Zhang Yonghe) est invité à participer et présente son concept de « ville-bambou ».

21-26 juin

La galerie ShanghArt de Shanghai est invitée à participer à la Foire de Bâle.

été

Sous le titre « Partage d'exotismes », la Biennale de Lyon de 2000, dont Jean-Hubert Martin est le commissaire, connaît la participation d'un grand nombre d'artistes chinois dont Lu Hao, Gu Wenda, Zhuang Hui, Yan Peiming, Zhang Huan, Cai Guoqiang, Liang Shaoji et des artistes de performances tels que Xiao Yu, Zhu Yu, Peng Yu, Sun Yuan.

5 juillet

L'« Exposition de peinture à l'huile chinoise au XXe siècle » est inaugurée à la Galerie nationale de Pékin, avec plus de 400 œuvres réalisées tout au long du siècle.

12-23 juillet

Une exposition de photographie conceptuelle intitulée « Charming China » se tient à la galerie Eastlink de Shanghai. Le commissaire est Gu Zhenqing.

21 octobre-30 novembre

Huang Du est le commissaire de l'exposition « Post-Material. Interpretations of Everyday Life by Contemporary Chinese Artists » à la galerie Red Gate, à Pékin.

3 novembre

Inauguration de la 3e Biennale de Shanghai, dont le thème est « Shanghai Spirit ». Pour la première fois dans une exposition officielle, les œuvres d'art de forme contemporaine (vidéos, installations, photographie conceptuelle...) prédominent sur les formes plus traditionnelles. Cette biennale marque le début de la reconnaissance par le gouvernement de l'art expérimental contemporain en Chine.

4 novembre

La galerie Eastlink de Shanghai présente l'exposition « Fuck off » (en chinois, « Non-coopération ») dont les commissaires sont Ai Weiwei et Feng Boyi.

5 novembre

L'exposition « Useful Life » est organisée à Shanghai par les 3 artistes Yang Zhenzhong, Yang Fudong et Xu Zhen, en marge de la Biennale.

L'exposition « Unusual & Usual », dont Gu Zhenqing est le commissaire, est inaugurée au musée Yuangong, à Shanghai, en marge de la Biennale.

Inauguration de l'exposition « About Me. Chinese Experimental Photography », organisée par Lin Xiaodong à la Sanya Photography Gallery, à Shanghai.

8 novembre

Li Xianting est le commissaire de l'exposition « Lights Are on, but Nobody Is in », dans un loft de la rue Dong Daming, à Shanghai.

Inauguration de l'exposition « Heads, Figures, Couples and Group Portraits » à la galerie Bizart, à Shanghai. Organisée par Hans Van Dijk, l'exposition est réalisée à partir des collections de la Modern Chinese Art Foundation, basée en Belgique, et de celle de Robert Bernell, fondateur du site chinese-art.com.

7 décembre

Inauguration de l'exposition « Paris pour Escal » au musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Les commissaires sont Hou Hanru, Évelyne Jouanno et Laurence Bosse. Les artistes Huang Yongping, Chen Zhen, Yang Jiechang, Shen Yuan et Wang Du y sont présentés.

Parution des romans *Les Bonbons chinois* de Mian Mian et *Shanghai Baby* de Weihui, dans lesquels ces deux jeunes femmes décrivent sans tabous leur vie sexuelle ou le milieu de la délinquance et de la drogue dans la jeunesse. Le scandale provoqué entraîne immédiatement l'interdiction de ces ouvrages. L'accusation de plagiat de Mian Mian à l'encontre de Weihui accroît encore leur notoriété.

2001

1er janvier-17 février

Exposition inaugurale du nouvel espace de la galerie China Art Archives and Warehouse (CAAW) avec les artistes Lu Qing, Wang Xingwei, Xu Xiaoyu, Sun Kai, Xu Hongming, Meng Huang, Liu Ding, Cheng Li, Hong Lei, Zhang Enli et Zheng Guogu.

9 mars-6 mai

« Translated Acts », festival de performances d'Extrême-Orient à la Haus der Kulturen der Welt, à Berlin. Le commissaire est Yu Yeon Kim.

11 mars

Qiu Zhijie organise une journée de performances sous le titre « Post-Sensation. Spree » dans les sous-sols de l'académie du Film de Pékin. Les artistes sont Qiu Zhijie, Wu Ershan, Shi Qing, Wang Wei, Liu Wei et Zhou Ren.

avril

« Towards a New Image. Twenty Years of Contemporary Chinese Painting ». Organisée par Weng Lin, cette exposition présente pour la première fois à la Galerie nationale de Pékin des peintres de renommée internationale tels que Cai Jin, Ding Yi, Fang Lijun, Liu Wei, Liu Xiaodong, Luo Zhongli, Mao Yan, Sun Liang, Wang Guangyi, Xu Jiang, Yan Peiming, Yang Jiechang, Yu Hong, Ye Yongqing, Yue Minjun, Zeng Fanzhi, Zeng Hao, Zhang Xiaogang, Zheng Zaidong et Zhou Chunya.

28 avril-26 août

« Hot Pot », au Kunstnerens Hus, à Oslo, en Norvège. Les œuvres d'une trentaine d'artistes chinois contemporains ont été rassemblées par les commissaires Inghild Karlsen et Per Gunnar Tverbakk.

28 mai-28 juin

« A Sight from Afar », à l'ambassade d'Italie de Pékin. Organisée par Monica Dematte, l'exposition présente les photographies d'Olivo Barbieri et de Luo Yongjin.

28 juin

Lancement de la revue mensuelle *Nouvelle Vague (Xin Chao)* par le critique Li Xianting et le cinéaste Wu Wenguang. La revue s'intéresse aux aspects les plus expérimentaux des arts visuels, du cinéma et des spectacles. 6 numéros paraîtront avant que la revue ne ferme, en décembre 2001.

14 juillet-29 août

« Clues to the Future », exposition célébrant les dix ans de la galerie Red Gate, à Pékin.

12-16 août

« The Second Open Art Festival » se tient dans différents lieux de la province du Sichuan. Des artistes de tous pays sont invités à y participer.

23 août

« Dancing with Migrant Workers », au Yuanyang Arts Center, à Pékin, une ancienne usine reconverte en centre culturel par l'architecte Chang Yung Ho (Zhang Yonghe). Organisé par la chorégraphe Wen Hui, les artistes conceptuels Song Dong et Yin Xiuzhen et le cinéaste Wu Wenguang, cet événement combine danse, installation, vidéo et musique. Les acteurs sont des travailleurs migrants et des danseurs professionnels.

31 août-1er septembre

Une exposition en plein air d'œuvres de vidéastes de Shanghai, « Homeport. Altered, Modified, Different », est organisée par Bizart dans le parc Fuxing, à Shanghai. Les artistes sont Song Tao, Liang Yue et Yang Zhenzhong.

1er septembre

Inauguration de l'exposition « China. 20 Years of Ink Experiment » au musée des Beaux-Arts du Guangdong. Les commissaires sont Pi Daojian et Wang Huangsheng.

1er septembre-13 octobre

« Nemesis », série d'expositions organisée au Mustard Seed Garden, à Pékin, par Li Zhenhua.

14 septembre-15 octobre

Dans le cadre du Mois de la photo, à Nice, Claude Hudelot organise un ensemble d'expositions de photographies consacrées à la Chine. Le titre est « L'album de la famille Chine ».

15 septembre-15 octobre

Biennale de Tirana en Albanie. Chaos Y. Chen est chargée d'une sélection d'artistes chinois. Elle choisit les œuvres de Xing Danwen, des frères Gao et de Feng Mengbo.

19 septembre

Inauguration de l'exposition « Living in Time », à la Hamburger Bahnhof de Berlin. Les commissaires de l'exposition sont Hou Hanru, Fan Di'an et Gabriele Knapstein. Il s'agit de la première exposition d'art contemporain chinois à l'étranger sponsorisée par le gouvernement chinois.

11 décembre

La Chine devient officiellement le 143e membre à part entière de l'organisation mondiale du Commerce (OMC).

15 décembre

Inauguration de la 1e Biennale de Chengdu au musée d'Art moderne de Chengdu, dans la province du Sichuan.

18 décembre

Inauguration de l'exposition « A Creation for Asia » au musée des Beaux-Arts du Guangdong, à Canton. Le commissaire est Gu Zhenqing.

29 décembre-5 janvier

Une exposition d'art contemporain intitulée « Knowledge Is Power » se tient à la librairie de Xidan, à Pékin. On y voit essentiellement des installations et des performances. Le commissaire est Li Tiejun.

2002

30 mars

Inauguration de l'exposition « Third Space in the Fourth World » à la galerie Eastlink, à Shanghai. Le commissaire est Zhao Jianren.

28 avril

Inauguration de l'exposition « Run, Jump, Crawl and Walk » organisée par Zhang Li au Yuanyang Arts Center, à Pékin.

1er juillet-1er octobre

Sous le titre « The Long March. A Walking Visual Display », Lu Jie et Qiu Zhijie organisent une série de manifestations artistiques sur la route de la Longue Marche de Ruijin, dans le Guangxi, jusqu'à Yan'an, dans le Shanxi.

5-28 octobre

Exposition « Paris-Pékin » à l'espace Pierre Cardin, à Paris. Les œuvres de plus de 80 artistes chinois ont été sélectionnées dans la collection de Myriam et Guy Ullens par les commissaires Johnson Chang et Jean-Marc Decrop.

12 octobre

Ouverture du nouvel espace Beijing Tokyo Art Projects, branche de la Galerie de Tokyo, dans une ancienne usine désaffectée de Pékin. Le commissaire de l'exposition d'inauguration est Feng Boyi.

18 novembre

Inauguration de la 1^{re} Triennale de Canton avec le thème « Reinterpretation. A Decade of Experimental Chinese Art (1990-2000) » au musée des Beaux-Arts du Guangdong. Les commissaires de l'exposition sont Wu Hong, Wang Huangsheng, Huang Zhuan et Feng Boyi.

Inauguration de l'exposition « Landscape of Sur-Consuming. Super Consumption, Surmounting Consumption? », organisée par Hu Fang au Vitamin Creative Space, à Canton.

20 novembre

Inauguration d'une exposition des œuvres de Wang Guangyi, Zhang Xiaogang et Fang Lijun, organisée par Pi Li au He Xiangning Museum, à Shenzhen.

22 novembre-19 janvier 2003

Sur le thème « Urban Creation », la 4^e Biennale de Shanghai, au musée d'Art moderne de Shanghai, présente des œuvres d'artistes et d'architectes chinois et étrangers. Les commissaires de l'exposition sont Fan Di'an, Alanna Heiss, ainsi que Li Xu, Wu Jiang, Klaus Biesenbach et Yuko Hasegawa.

23-24 novembre

En marge de la Biennale de Shanghai, les artistes Xu Zhen, Yang Zhenzhong, Tang Maohong et le centre artistique Bizart organisent une exposition intitulée « Fan Mingzhen and Fan Mingzhu ».

29 novembre

Inauguration de « Smoke and Mirrors », Biennale de Taipei 2002 au Taipei Art Museum. Les commissaires sont Chia Chi Jason Wang et Bartomeu Mari.

2003

13 janvier

« Chinese Contemporary Art. Subversion and Poetry », à la fondation Culturegest, à Lisbonne. Exposition organisée par la galerie Loft de Paris.

22 février-25 mars

Exposition « Lifetime » à la galerie Beijing Tokyo Art Projects, à Pékin. Le commissaire est Zhang Li et les artistes présents sont Bai Yiluo, Hong Hao, Jiang Zhi, Liu Ye et Yang Fudong.

mars

Entrée en fonction des nouveaux dirigeants chinois. Hu Jintao est le nouveau président, Wen Jiabao premier ministre.

8-15 mars

« I/We. The Paintings of Zeng Fanzhi, 1991-2003 », au Shanghai Art Museum.

15-30 mars

Exposition « Chinese Maximalism » au musée du Millennium, à Pékin. Le commissaire de l'exposition est Gao Minglu, auquel sont associés Wang Mingxian, Chaos Y. Chen et Wu Hong.

13 avril

À Pékin est inauguré un nouvel espace artistique, appelé Reconstruction 798, qui réinvestit une immense usine désaffectée. Cette inauguration est marquée par l'ouverture de l'exposition « Echo » et par une journée « portes ouvertes » dans les ateliers.

15 juin

Inauguration de la 50e Biennale de Venise, qui présente de nombreux artistes chinois.



中国文化年
L'ANNEE
DE LA CHINE
2003/2004

L'Année de la Chine en France est organisée :
EN CHINE, par le Comité d'organisation chinois des Années croisées France-Chine et le Ministère de la culture.
EN FRANCE, par le Commissariat général français des Années croisées France-Chine, le Ministère des Affaires Etrangères, le Ministère de la culture et de la communication et l'Association française d'action artistique.

Contacts presse :

Agence de Communication

Publicis Consultants

133 avenue des Champs Elysées
75008 Paris

Coordination de la communication

Sylvie Charvin
01 44 43 78 98
sylvie.charvin@consultants.publicis.fr

Coordination relations presse

Antoine Bourdeix
01 44 43 71 30
antoine.bourdeix@consultants.publicis.fr
Valérie Frapier
01 44 43 66 21
valerie.frapier@consultants.publicis.fr

Relations presse :

Arts visuels, ville & architecture, littérature

Claudine Colin Communication

Claudine Colin
01 42 72 60 01
claudine@claudinecolin.com

Relations presse :

Musiques, danse, théâtre et cinéma

Opus 64

Valérie Samuel
Patricia Gangloff
Annabelle Debabèche
01 40 26 77 94
p.gangloff@opus64.com

L'ANNÉE DE LA CHINE EN FRANCE

L'Année de la Chine en France se déroule d'octobre 2003 à juillet 2004. Elle constitue le premier volet des «Années croisées France - Chine» et vise à renforcer la coopération franco-chinoise. Elle sera suivie d'octobre 2004 à juillet 2005 par une «Année de la France en Chine».

L'exposition **Alors, la Chine ?** présentée par le Centre Pompidou préfigure l'Année de la Chine en France et fait partie intégrante de sa programmation officielle. Cette programmation s'inscrit dans le cadre des saisons culturelles étrangères en France organisées régulièrement depuis plusieurs années par le Ministère des affaires étrangères, le Ministère de la culture et de la communication et l'Association Française d'Action Artistique. Elle succède ainsi à l'Année de l'Algérie et précède l'Année de la Pologne.

La Chine est un pays en mutation. Elle accueillera à Pékin les Jeux Olympiques en 2008 et l'Exposition universelle à Shanghai en 2010. Les échanges culturels auxquels elle va participer avec la France dans le cadre des Années croisées France - Chine s'inscrivent dans le contexte de cette nouvelle ouverture internationale.

L'Année de la Chine en France va permettre au public français de mieux appréhender l'importance, la diversité et le dynamisme de la culture chinoise. La Chine fascine les Français depuis longtemps. Ceux-ci n'en ont cependant souvent qu'une vision réductrice et datée.

L'Année de la Chine en France va leur permettre de renouveler leur perception de la culture chinoise. De nombreux artistes chinois vont être accueillis à l'occasion de l'Année de la Chine en France qui va conduire à une meilleure connaissance mutuelle et à l'élaboration de coopérations.

Elle s'organise autour de trois thématiques correspondant aux facettes, plus ou moins bien connues, de la culture chinoise : la Chine éternelle, la Chine des traditions et de la diversité, la Chine des créateurs et de la modernité dont l'exposition du Centre Pompidou constitue l'un des événements phares.

Chacune de ces trois thématiques est illustrée par une série d'expositions, de spectacles, de débats et de grandes manifestations. A côté des grandes expositions patrimoniales et des concerts de musique traditionnelle et d'opéra chinois, l'Année de la Chine en France propose de nombreuses découvertes dans des domaines aussi variés que l'art contemporain, le cinéma, la danse, la littérature, sans oublier l'acrobatie, l'art des jardins ou la gastronomie.

L'HÔTEL PARK HYATT PARIS-VENDÔME

**PREMIER PALACE CONTEMPORAIN À PARIS,
PARTENAIRE DE L'EXPOSITION ALORS, LA CHINE ?**

Le Park Hyatt Paris-Vendôme inaugure une nouvelle ère d'hôtels de luxe à Paris, en proposant un lieu résolument contemporain.

Situé au cœur de Paris, au 5 Rue de la Paix, cet hôtel dont l'architecture intérieure a été confiée à Ed Tuttle, connu pour ses réalisations exclusives d'hôtels de rêve, notamment en Asie, propose un lieu de vie intime et chaleureux. Avec un style avant-gardiste et sensuel, subtile combinaison de design contemporain et de classicisme à la française, les 187 chambres et les différents espaces du Park Hyatt Paris-Vendôme allient luxe discret et confort raffiné pour proposer une expérience unique.

Le Park Hyatt Paris-Vendôme est un lieu ouvert à la création, où elle prend toute son ampleur et trouve son expression la plus absolue. Présentant plus de 300 œuvres d'art contemporaines, tout le concept architectural repose sur l'intégration totale et la mise en valeur de ces œuvres dans le design de ce lieu exceptionnel.

Œil ouvert sur la création contemporaine, c'est tout naturellement que le Park Hyatt Paris-Vendôme a souhaité s'associer au Centre Pompidou et à sa toute dernière exposition Alors, la Chine ?.

PARK HYATT PARIS
VENDÔME

Park Hyatt Paris-Vendôme, 5 Rue de la Paix, 75002 Paris
Téléphone : +33 (0)1 58 71 12 34
www.paris.vendome.hyatt.com