
L'art contemporain chinois : le rôle des acteurs non institutionnels et non étatiques dans les relations culturelles de la Chine

HE Qian
Le 5 mars 2014

Introduction

Depuis la dernière décennie, le gouvernement chinois est de plus en plus habile à traiter l'art contemporain chinois, celui-ci avait été censuré par l'État dans les années 1990. Maintenant, les acteurs officiels commencent à apprendre comment se servir de la création contemporaine pour bénéficier aux intérêts de l'État, mais leurs tentatives sont encore dans les premières étapes. Ici, nous voulons comprendre d'abord pourquoi le gouvernement chinois a changé sa position envers l'art contemporain chinois, et puis quels sont les liens entre le gouvernement et les acteurs privés dans le milieu de l'art en Chine.

Mon hypothèse consiste à mettre en évidence le fait qu'aujourd'hui, il existe une certaine dépendance des acteurs privés de l'État, et ils doivent négocier leur marge de manœuvre. En revanche, l'État a aussi besoin des acteurs privés pour leur professionnalisme et leur compétence, afin de construire une bonne image de la Chine.

En fait, les acteurs privés sont souvent plus professionnels et actifs dans le milieu de l'art en Chine. Ils collaborent étroitement avec les acteurs occidentaux pour légitimer l'art contemporain chinois sur la scène internationale. C'est pourquoi le gouvernement chinois a été assez prudent avant de s'engager dans ce domaine. L'État tente d'instrumentaliser les acteurs privés, mais l'État ne peut pas se passer d'eux. Ceci explique pourquoi en Chine les acteurs publics sont rarement « indépendants », tandis que le rôle des acteurs privés et officieux pourrait glisser vers les acteurs officiels/étatiques.

Il faut encore remarquer que, dans la réalité, la relation dialectique entre les acteurs privés et officiels est en permanente mutation, comme en Chine les acteurs privés peuvent revendiquer de plus en plus de droits civils en même temps que les acteurs officiels se professionnalisent. Les acteurs officieux jouent souvent un rôle intermédiaire : ils se transforment en acteurs privés ou officiels selon leur besoin. Aujourd'hui, l'État pourrait maintenir un certain équilibre entre ces trois types d'acteurs par son rôle de distributeur de ressources institutionnelles et financières.

Le changement de la position du gouvernement : trois facteurs

1. La visibilité croissante des artistes chinois sur la scène internationale

Dans les années 1980, un petit nombre d'artistes chinois a été introduit en Occident grâce à l'aide des diplomates, des étudiants internationaux ou des chercheurs invités. Le groupe des Étoiles a été connu en Occident comme ses membres ont manifesté à la place de Tian'anmen en 1979 pour revendiquer la liberté d'expression. Pendant cette décennie, certains artistes ou critiques d'art chinois ont pu sortir de la Chine pour faire des visites ou des études approfondies en Europe ou aux États-Unis. Souvent, ils ont rapporté beaucoup de documents sur l'art occidental du XX^e siècle, sans pouvoir faire connaître auprès du public occidental l'état de la création en Chine¹. Sur la scène de New York, quelques artistes chinois ont été présentés au public américain, comme Ai Weiwei, grâce à deux ou trois galeries qui s'intéressaient très tôt à la création contemporaine en Chine. Mais d'un point de vue général, la création chinoise restait très peu visible pour le grand public occidental.

En 1989, quatre mois avant l'explosion de l'événement de Tian'anmen, la fermeture de l'exposition « China/Avant-garde » au Musée nationale des beaux-arts de Pékin a été largement médiatisée par la presse occidentale. Apparemment, les journalistes occidentaux ont cru que l'exposition a été fermée comme une artiste a tiré sur son installation et a suscité l'attention de la police. Cette exposition était donc considérée par les communautés internationales comme une manifestation des artistes d'avant-garde chinois pour contester le gouvernement². En fait, dans la réalité, les artistes détenus par la police ont été très vite libérés ; l'exposition a été rouverte peu après. En fait, c'est à cause des menaces anonymes de bombardement, provenant d'un artiste probablement, que le musée et la police ont été obligés de fermer l'exposition.

¹ À part le critique d'art Fei Dawei, qui a amené nombre de diaporamas de la création des jeunes artistes chinois en France en 1986, lors de son séjour invité par le Ministère de la Culture de France. Grâce à lui, Jean-Hubert Martin a pu sélectionner trois artistes chinois pour participer à l'exposition « Magiciens de la Terre » en 1989 au Centre Pompidou.

² Ann Scott Tyson, "Avant-garde bursts onto Chinese art scene; 'action art' symbolizes artists determination to brashly take advantage of eased state censorship", *The Christian Science Monitor*, Feb. 7 1989, p. 7 ; Edward M. Gomez, rédigé par Jaime A. Floracruz, "Beijing art: condoms eggs and gunshots in Beijing gallery, goers meet the challenge of modernism", *Time Magazine*, March 6 1989, p. 44 ; "Police in China close an show after artist shoots her work", *The New York Times*, Feb. 6 1989.

La coïncidence avec l'événement historique a renforcé l'image contestataire des artistes chinois. Après 1989, les autorités chinoises ont retiré tous les soutiens officiels aux activités des artistes d'avant-garde, et ont surveillé leurs pratiques tout au long des années 1990, et dans certains cas, les ont censurées. Mais cela ne veut pas dire que ces artistes n'avaient plus d'espace d'activités. En fait, ce qui a été privé de ces artistes par l'État, ce sont les réseaux de diffusion et de reconnaissance, c'est-à-dire la publication et les espaces d'exposition officiels. Comme il n'existait pas non plus d'espaces d'exposition privés à l'époque, les artistes d'avant-garde ont tenté de faire recours au marché pour se légitimer, en vain, comme les clients chinois n'étaient pas encore prêts à consommer l'art d'avant-garde. Les acteurs occidentaux constituent donc le seul canal pour accéder à une visibilité, en présentant dès 1992 et 1993 les artistes chinois dans de grandes manifestations internationales comme la Biennale de Venise, la biennale de Sao Paulo, Documenta, etc.

À la suite de la visibilité croissante des artistes chinois, une nouvelle catégorie, disons « art contemporain chinois » (catégorie problématique puisqu'on ne parle pas d'art contemporain français ou américain), a été adoptée par le public occidental. Ceci a créé une certaine inquiétude autant pour les critiques d'art chinois que pour le gouvernement chinois. Les premiers étaient embarrassés par la dominance des acteurs occidentaux dans la sélection des artistes, alors le dernier était fort mécontent du fait que le public occidental prenait la contestation comme la seule manière d'interprétation de la création contemporaine chinoise. Vers la fin des années 1990, le gouvernement chinois, soutenu par une économie performante et les conditions socioculturelles plus évoluées, se sentait plus à l'aise à aborder la création contemporaine. En 2000, la biennale de Shanghai, financée par la municipalité, a donné le signal à l'avant-garde chinoise qu'elle pouvait désormais revenir au grand jour. Dès lors, les acteurs privés et officiels pouvaient collaborer publiquement pour promouvoir la création contemporaine.

2) La montée des artistes chinois dans le marché de l'art international

Dans les années 1980, ce sont plutôt des reproductions des chefs-d'œuvre ou des tableaux de décoration dans les circulations du marché de l'art en Chine. Mais de petits cercles de clients occidentaux ont commencé à s'intéresser aux créations d'avant-garde et à les soutenir. À l'époque, selon le souvenir de certains artistes, il existait déjà à Pékin de petits cercles français, américain, australien, souvent initiés par les diplomates occidentaux.

Depuis l'an 1989, l'avant-garde chinoise ne trouvait plus de soutien officiel en Chine. Mais au début des années 1990, le village des peintres a paru à Pékin où étaient réunis les jeunes artistes indépendants, à peine issus des académies

des beaux-arts. Ils ne travaillaient plus dans les unités assignées par l'État (le marché du travail n'était pas encore prêt), mais essayaient d'être financièrement indépendants, même si la plupart d'entre eux vivaient dans une extrême précarité matérielle. Un journal de Pékin a parlé de leur vie en les décrivant comme les artistes maudits et le village comme Barbizon³. Depuis lors, des commerçants d'art venant de Hong Kong, de Taiwan et de l'Asie du Sud-ouest commençaient à fréquenter le village. Toujours avec l'aide des diplomates occidentaux, d'abord les Australiens, puis les Italiens (en titre personnel), les artistes chinois ont pu trouver des clients et des possibilités de s'exposer à l'étranger. La participation aux grandes manifestations artistiques internationales est considérée comme une reconnaissance internationale de l'avant-garde chinoise.

À partir de 2000, de plus en plus de galeries tenues par les Occidentaux sont ouvertes à Pékin et à Shanghai. Des quartiers artistiques et des festivals de l'art contemporain émergeaient, souvent avec la collaboration des acteurs occidentaux. Certains collectionneurs d'art contemporain chinois, tous occidentaux, comme l'ancien ambassadeur de Suisse en Chine, Uli Sigg, et le couple industriel belge, Mme. et M. Ullens, est devenu les stars du monde de l'art en Chine, s'établissant comme un modèle pour les futurs collectionneurs chinois. À partir de 2004, la place des artistes chinois dans le marché de l'art a totalement changé. Entre 2004 et 2008, on voit dans les ventes aux enchères internationales les prix de certains artistes chinois à plusieurs reprises toucher les chiffres très élevés. L'appétit du marché a été stimulé. À partir de 2005, toutes sortes de fonds privés consacrés à l'art contemporain chinois ont été créés par des acteurs financiers. Les maisons de ventes sont très actives depuis lors.

Motivées par le profit, les administrations locales ont même tenté d'innover en créant des « bourses » de biens culturels pour accumuler des fonds. Cela a fait scandale en Chine comme les administrations locales connaissent mal les fonctionnements du monde de l'art et du marché de l'art. Des échecs se sont succédé et le gouvernement a été obligé de lancer des règlements pour restreindre ce genre de « bourses ». Dans le marché de l'art, des manipulations des prix, des fraudes, des paiements non finalisés sont des phénomènes courants en Chine. La tendance de spéculation correspond aussi aux ferveurs de l'industrie de l'immobilier, menée par nombre de projets combiné d'un quelconque musée d'art contemporain pour « répondre » aux directives du gouvernement sur l'industrie culturelle. On pourrait dire qu'une fois sorti de la clandestinité, l'art contemporain a dégagé tous ses fonctions sociales et rôles

³ LIU Jie (刘劫), « Le village artistique sur la ruine de Yuanmingyua » (《圆明园废墟上的艺术村落》), *China Youth Daily*, le 24 mai 1992.

variés pour stimuler la société chinoise, toutes sortes d'acteurs confondus, à une marche accélérée de la construction sociale, motivée avant tout par la recherche du profit.

3) Les fonctions variées de l'art sont en train d'être découvertes par le gouvernement chinois

Le gouvernement chinois a d'abord compris la création contemporaine en le considérant comme l'opposition et la contestation, puis comme un symbole de l'internationalisation, et enfin il traite la création contemporaine du point de vue du marché. Aujourd'hui, le gouvernement encadre l'art contemporain chinois dans l'administration de la culture, en le considérant comme un secteur de la culture participant au service public. Mais le Ministère de la Culture reste toujours réticent pour ne pas prononcer publiquement son attitude envers l'art contemporain chinois.

Durant les années 1980, le système officiel de l'art, composé des associations des artistes, des académies des beaux-arts, des musées, des maisons d'édition, tentait de se déprendre pour accueillir des formes d'art plus variées, comme l'art abstrait, la performance et l'installation. La détente sociale dans les années 1980 a permis au système officiel de l'art de faire des échanges avec le monde extérieur, par l'importation des publications occidentales, ainsi que par les expositions sur l'art occidental⁴. Le système officiel de l'art tentait de comprendre l'art selon l'histoire de l'art moderne du XXe siècle, mais les artistes indépendants et contestataires ont d'abord introduit la fonction sociale de l'art qui est propre à l'art contemporain. Cette dimension sociale, transgressive, provocante et souvent critique, ne pouvait pas être reconnue par le gouvernement. Les recherches dans les académies des beaux-arts ont été tolérées, mais celles des artistes indépendants ont été censurées.

Après 1989, la tolérance de l'État envers les artistes d'avant-garde a été complètement effacée. Pendant les années 1990, l'État a ignoré le champ de la création d'avant-garde (sauf la censure de sa diffusion), mettant les priorités sur l'animation de la vie culturelle publique et l'accent sur la « mélodie principale ». Celle-ci exigeait aux créateurs de s'obéir aux thèmes qui valorisent l'image de la Chine définie par les autorités, tout en se conformant au goût de la masse.

⁴ Par exemple l'exposition des paysages ruraux français du XIXe siècle en 1978, l'exposition de Picasso en 1981, l'exposition de l'expressionnisme allemand en 1982, et notamment l'exposition de du pop art américain de Rauschenberg en 1985.

Après les années 1990, en vue de la visibilité internationale croissante de l'art contemporain chinois, le positionnement du gouvernement chinois se modifiait. Les autorités chinoises se sont rendu compte qu'en acceptant l'art contemporain chinois, c'est démontrer leur volonté de s'ouvrir et de s'intégrer dans les communautés internationales. En 2003, l'exposition « Alors China ? » au centre Pompidou est un exemple : l'exposition a inclus une partie de créations contemporaines les plus radicales en Chine.

Or, malgré l'acception de l'art contemporain dans la sphère publique, les provocations des artistes persistent et le gouvernement le traite toujours par la censure. Or, le milieu de l'art en Chine qui se transforme aussi : l'art contestataire est petit à petit délaissé par la plupart des artistes. L'arrivée du marché de l'art a conduit les artistes chinois dans la recherche de la réussite, définie par la visibilité et le prix des œuvres. Cette tendance bénéficie aux intérêts de l'État, comme les expressions contestataires sont moins favorisées par le marché de l'art international. Le gouvernement donne donc le feu vert au marché de l'art qui est à l'essor en Chine.

Les liens entre le gouvernement et les acteurs dans le milieu de l'art en Chine

- 1) Les rapports entre le gouvernement et les acteurs privés sont complexes et dialectiques.

Contraire à ce que nous sommes habitués à imaginer, ce n'est pas la contestation ou l'opposition qui préside les liens entre les acteurs privés et le gouvernement. C'est avant tout la dépendance. La dépendance des acteurs privés de l'État est d'abord due à la place monopole de l'État dans la distribution des ressources institutionnelles et financières, mais également due au fait qu'entre les acteurs privés, leurs intérêts pourraient être variés et créent ainsi des concurrences internes. L'État pourrait ainsi instrumentaliser les acteurs privés selon leurs propres intérêts, pour les faire concurrencer entre eux.

Dans les années 1980, l'État est le seul distributeur des ressources pour le milieu de l'art : il n'existait pas de marché de l'art ni d'espace d'exposition privée. Les réseaux de diffusion, y compris la presse d'art, étaient administrés par les acteurs officiels. Les concours nationaux organisés par l'Association nationale des artistes étaient la seule voie pour faire la reconnaissance d'un artiste.

Dans les années 1990, la politique de laisser-faire a fermé la porte des institutions officielles, mais sans pouvoir contraindre les pratiques des artistes. Tant que les frontières n'ont pas été touchées, l'État laissait les artistes libres à faire ce qu'ils voulaient, y compris les échanges avec les acteurs occidentaux

(plus ou moins sous la surveillance). Certains artistes chinois ont pu profiter de la politique de laisser-faire pour réussir sur la scène internationale. D'autres ont pris la revendication de la liberté d'expression comme passeport pour entrer dans le monde de l'art en Occident. Certains chercheurs occidentaux n'ont pas hésité à donner leurs analyses aiguës du pragmatisme du milieu de l'art en Chine⁵. Certains courants d'art émergés pendant cette période, comme la peinture cynique ou la peinture kitsch, risquaient même d'être critiqués d'avoir cherché particulièrement à répondre au goût du public occidental.

À partir de 2000, le gouvernement se rend compte de l'importance de l'art contemporain chinois pour établir une bonne image de la Chine. Encouragés par cette tendance, les acteurs privés qui étaient dans l'état clandestin tentaient de renouer les liens avec les institutions officielles pour « se réhabiliter » devant le gouvernement. Il faut savoir qu'à cette époque-là, sans le marché de l'art, le système officiel de l'art demeurait pour les acteurs privés comme le lieu prestigieux de la reconnaissance sociale. Des professeurs d'histoire de l'art pouvaient jouer le rôle des conseillers pour le Ministère de la Culture. Les artistes d'avant-garde naguère mal vus par le gouvernement sont aujourd'hui invités par les écoles d'art prestigieuses ou les institutions officielles pour remplir des fonctions élevées, mais souvent symboliques. La reconnaissance de l'État permet aussi d'obtenir des financements très attirants pour entreprendre de grands projets culturels. Tout cela correspond bien aux intérêts actuels des acteurs privés à la recherche de la reconnaissance.

- 2) La censure reste toujours le moyen principal de l'État pour interdire les expressions sensibles. Mais les mesures de censure se remplacent petit à petit par l'administration de la culture.

La censure reste toujours le moyen le plus efficace pour faire taire l'opposition. Aujourd'hui, certaines mesures de censure ont été intégrées dans la procédure de l'administration : l'autorisation et la vérification des projets culturels et artistiques par exemple. Mais un cas particulier mérite d'être étudié : Ai Weiwei. Il représente un petit nombre d'artistes qui poursuivent leur interrogation sur l'actualité de la Chine. Ai Weiwei sait comment jouer avec l'effet de la médiatisation et la sensibilité du gouvernement, même au risque de se faire blesser (2009, battu par la police à Chengdu). La censure permanente du gouvernement sur Ai Weiwei a suscité les critiques des communautés internationales. Mais depuis 2011, la manière du gouvernement chinois pour

⁵ Géréme Barmé, *In the red: On Contemporary Chinese Culture*, New York: Columbia University Press, 1999. Estelle Bories, « Pragmatisme de l'art contemporain chinois », Art press, N. 343 (mars 2008).

traiter l'artiste s'est modifiée. En fait, l'artiste a été accusé par le gouvernement pour fraude fiscale, puis son passeport a été confisqué, il ne peut plus sortir de la Chine. Ce qui importe ici, ce n'est pas la fausse accusation, mais le gouvernement a su se servir de l'effet de la médiatisation pour atteindre son but : restreindre la liberté de l'artiste et démontrer aux communautés internationales la position ferme des autorités chinoises envers ce genre de provocation. On dirait qu'aujourd'hui, même l'artiste contestataire risquerait d'être instrumentalisé par l'État chinois pour renforcer sa position autoritaire.

Conclusion

Ma conclusion consiste à mettre en évidence trois facteurs qui pourraient devenir les enjeux des relations culturelles de la Chine.

Le premier est le marché de l'art, comme maintenant le gouvernement se sert du marché de l'art et des industries culturelles pour gérer le champ artistique et culturel. Pour les acteurs occidentaux, le marché de l'art en Chine est devenu le plus prometteur dans la décennie suivante (Le Monde, le 2 mars, directeur de l'Institut d'art contemporain à Londres). François Curiel, président de Christie's Asie, a constaté que « le marché de l'art contemporain asiatique est en pleine évolution. Nous ne sommes qu'au début de la croissance »⁶.

Le deuxième facteur est le nationalisme. En fait, le nationalisme joue toujours son rôle délicat comme ciment pour relier les acteurs privés et officiels en Chine. Pendant les années 1990, l'émergence des artistes chinois sur la scène internationale est aussi accompagnée des critiques d'art chinois sur l'ethnocentrisme occidental. Ces critiques de style postcolonial se sont transformées aujourd'hui en une sorte de détermination de rattraper l'écart historique entre la Chine et l'Occident, voire de se faire concurrencer avec les acteurs occidentaux.

Le troisième facteur est un phénomène relativement récent : la fascination de l'Occident pour la croissance de la Chine. En 2011, dans un article intitulé « quel est le rapport entre l'art et l'autoritarisme en Chine ? »⁷, écrit par un critique d'art américain pour une revue conservatrice, *New republic*, l'auteur a

⁶ Roxana Azimi, « Art contemporain : la Chine s'emballe, l'Inde reste en retrait », *Le Monde*, le 2 mars 2014.

⁷ JED PERL, "What is the Relationship Between Art and Authoritarianism in China?", *New republic*, le 21 juillet 2011. URL : <http://www.newrepublic.com/article/art/92340/china-authoritarian-art-liu-xiaobo>.

interrogé comment *New York Times* a présenté un article sur l'« écrivain chinois dissident content d'avoir retrouvé la liberté en Allemagne », puis dans la section des arts, un autre article admirant un nouveau travail en Chine par des architectes de renommée internationale, comme le siège de la CCTV. Son architecte Koolhaas a exprimé : « je suis au courant de l'évolution négative là-bas (en Chine), bien sûr. » Mais il était aussi fasciné, au moment des Jeux olympiques de 2008, par le mélange de hutongs anciens, des mégastructures de logement des années 1960 de Pékin. Selon lui, « contrairement à New York, une ville vieillissante qui a été de plus en plus nostalgique, Pékin était au milieu d'un effort important de modernisation ».

Le gouvernement chinois a sans doute ressenti cette fascination envers la croissance de la Chine, et n'hésite pas à véhiculer cette fascination à travers des acteurs occidentaux. C'est ici un enjeu important. Toujours dans le même article, l'auteur a indiqué que ce n'était pas seulement les régimes autoritaires qui ont une relation paradoxale avec ce que beaucoup de modernes occidentaux ont voulu voir dans le pouvoir autonome de l'art. La question du pouvoir de l'art et du régime politique est aiguë. Les relations culturelles de la Chine sont aussi déterminées par l'interprétation des rapports entre l'art et la politique dans les pays démocratiques occidentaux.