UNIVERSITÉ DE QUÉBEC À MONTRÉAL

CRÉER DANS LES TRANSEXPÉRIENCES :
LA RELATION ENTRE L'IDENTITÉ PERSONNELLE ET CULTURELLE ET LE LANGAGE ARTISTIQUE D'ARTISTES CHINOIS VIVANT À L'EXTÉRIEUR DE LA CHINE

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR
JIANBING NIE

DÉCEMBRE 2021

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.04-2020). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont aidé durant mes études doctorales.

Je voudrais, dans un premier temps remercier ma directrice de thèse Madame Monia Abdallah, professeure en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal pour sa compétence, sa patience, sa disponibilité et surtout ses conseils judicieux, qui ont contribué à alimenter ma thèse.

Je remercie également à ceux que je nomme « ressources » dans ma thèse et qui m'ont permis de mieux comprendre les problématiques de mes recherches : six artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieure de la Chine – Zhang Songnan, Wu Jifeng, Yin Haiming, Liu Zhenchen, Miao Jiaxin et Guan Zhiming. Je les remercie d'avoir accepté, lors de l'interview, de partager leurs connaissances et expériences dans le milieu. Ils ont été d'un grand soutien dans l'élaboration de cette thèse. Leurs expériences professionnelles ont été très précieuses dans ma recherche.

J'adresse aussi mes remerciements à Monsieur Pierre Gosselin et Madame Joanne Lalonde de m'avoir accepté au Programme et de m'avoir encouragé tout au long de mes études à l'UQAM.

Je tiens à témoigner toute ma reconnaissance aux personnes suivantes, pour leur aide dans la réalisation de cette thèse :

Madame Sylvie Trudelle, pour avoir relu et corrigé ma thèse durant toutes ces longues années. Ses conseils de rédaction ont été très appréciés.

Monsieur Frédéric Toutant, pour m’avoir accordé deux mois pour mon exposition d’études doctorales dans sa galerie.

Monsieur Steve Giasson, pour son soutien moral et documentaire, très important pour cette recherche.

Je remercie enfin les membres de ma famille, mes parents et mes frères, qui ont toujours été à mes côtés pendant cette thèse et qui m'ont toujours encouragé. Enfin, je remercie mon épouse pour son soutien quotidien inaltérable et son enthousiasme. Sans elle, je n’aurai certainement pas pu conclure ce projet.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES vi

RÉSUMÉ xi

ABSTRACT xii

INTRODUCTION 1

La recherche herméneutique 9
La recherche ethnographique 11
La recherche auto-ethnographique 12
La recherche artistique doctorale 14

CHAPITRE I LES CULTURES DIVERSES ET L'ACCULTURATION 16

1.1 À propos de l'acculturation 18

1.2 Les réactions et les créations artistiques envers le changement culturel 22

1.3 Le choc culturel et les adaptations 26

1.4 L'acculturation complexe de Zhang Songnan 29
1.4.1 L'acculturation détaillée de Zhang Songnan 34

1.5 Mémoire et vie en chevauchement chez Yin Haiming 39

1.6 Huang Yong-Ping : prendre l'Occident pour frapper l'Orient, prendre l'Orient pour frapper l'Occident 43

1.7 Les transexpériences de Chen Zhen 49

1.8 Une nouvelle position d'équilibre pour Zhang HongTu 58

CHAPITRE II L'IDENTITÉ ET L'IDENTITÉ CULTURELLE 68

2.1 La notion d'identité 69

2.1.1 L'identité individuelle et l'identité sociale 71

2.2 L'identité culturelle 75

2.3 Le tiers-espace et la création d'artistes chinois à l'extérieur de la Chine 78

2.4 Stratégies identitaires 83

2.4.1 Yan Pei-Ming, la question de l'identité culturelle de l'artiste 86

2.4.2 Zhang Songnan, Guan Zhiming et Wu Jifeng, la vie dans un village global .. 90

2.4.3 Liu Zhenchen et Miao Jiaxin, des nouvelles approches artistiques 102

CHAPITRE III MA RECHERCHE ARTISTIQUE AU FIL DE DIFFÉRENTES AIRES GÉOGRAPHIQUES 113

3.1 La période en Chine 113

3.1.1 La culture locale et les cultures étrangères 114

3.1.2 Le système d'éducation artistique en Chine et l'examen d'entrée 116

3.1.3 La tendance de réalisme en Chine et son évolution 122

3.1.4. Ma recherche artistique en Chine et mes influences 125

3.2 La période en France 131

3.2.1. Éducation artistique en France 132

3.2.2 Ma recherche artistique en France 135

3.3 La période au Canada 143

3.3.1 La question d'identité culturelle et la pratique artistique 144

3.3.2 Le recyclage culturel 150

3.3.3 La série de points vitaux 154

CONCLUSION 177

ANNEXE 185

Annexe A Entretien avec Yin Haiming 187
Annexe B Entretien avec Guan Zhiming 191
Annexe C Entretien avec Liu Zhenchen 193
Annexe D Entretien avec Wu Jifeng 195
Annexe E Entretien avec Zhang Songnan 199
Annexe F Entretien avec Miao Jiaxin 206

BIBLIOGRAPHIE 211

LISTE DES FIGURES

Figures Page

1.1 Zhang Songnan, *Paysans- souvenir du demi-siècle*, huile sur bois, 200 x 68.5cm x 6, 1980 ……..…….. 31

1.2 Zhang Songnan, *Une femme et un homme*, huile sur toile, 92 x 122 cm, 2007 ……..……. 37

1.3 Zhang Songnan, *L'art de hier et de présent*, huile sur toile, 92 x 122 cm, 2005 ……... 38

1.4 Zhang Songnan, *Les arts et les Muses d'aujourd'hui*, huile sur toile, 122 x 304 cm, 2009-2010 …….……38

1.5 Yin Haiming, *Nature morte*, huile sur toile, 80 x 60 cm, 1992 …….40

1.6 Yin Haiming, *Bravo no.4*, huile sur toile, 205 x 150 cm, 2009 …….…….41

1.7 Huang Yong-Ping, *The History of Chinese Painting and A Concise History of Modern Painting Washed in a Washing Machine for Two Minutes*, Encre sur caisse en bois, pâte à papier et verre, 76.8 x 48.3 x 69.9 cm. 1987 …….....44

1.8 Huang Yong-Ping, *Théâtre du monde et pont*, cages (métal, bois), araignées, scorpions, criquets, cafards, mille-pattes, lézards, crapauds, petits serpents. 10,4 x 3,2 x 1,8 m, 1993-1995 49

1.9 Chen Zhen, *Le Retour des fantômes de l'homme – Find Reincarnation in Another's Corpse,* Terre, objets trouvés chromés, bois, peinture, Plexiglas, photographies, 182 x 750 x 800 cm (dimensions variables), 1992 ……..……53

1.10 Chen Zhen, *Le Retour des fantômes de l'homme – Find Reincarnation in Another's Corpse,* detail ……..……..53

1.11 Chen Zhen, *Table ronde,* Ensemble de 29 chaises, table circulaire

en bois, disque en bois gravé, structure métallique, 180 x 550 cm.1995……...55

1.12 Zhang Hong Tu, *Eternal life*, huile sur toile, 85 x 161 cm, 1980 …..……58

1.13 Zhang HongTu, *Le dernier banquet*, Impressions laser, pages du livre rouge et acrylique sur toile, 60 X 168 pouces, 1989…….....60

1.14 Zhang HongTu, *Shen Zhou-VanGogh*, huile sur toile, 243,84 x 147,32 cm, 1998-1999 …….…….....63

1.15 Shen Zhou, *Lu shang haute*， encre sur papier de riz, 193.8 x 98,1 cm, 1467 …….…….64

2.1 Yan Pei-Ming, *Mao*, huile sur toile, 200 x 200 cm ,1999 …….…..…..88

2.2 Zhang Songnan, *Mère*, huile sur toile, 102 x 122 cm, 2007 …….…..…..92

2.3 Guang Zhimin, *La série d'habitat traditionnel*, huile sur toile, 121,92 x 121, 92 cm, 2016 ……..……..94

2.4 Guan Zhimin, *Abstract Summit Series*, technique mixte sur papier, 68 x 50 cm, 2015 …….……..……95

2.5 Wu Jifeng, *Carte (1),* huile sur bois, 186 x 122 cm, 2004-2006 ……...…97

2.6 Wu Jifeng, *Carte (2),* huile sur bois, 186 x 122 cm, 2004-2006 ……..…98

2.7 Wu Jifeng, *Carte (Verso),* sérigraphie sur bois, 186 x 122 cm, 2004-2006 …….……....99

2.8 Wu Jifeng, *La série de faux classique, Lion d'or*, huile sur toile, 200 x 200 cm 2008 …….....…….....101

2.9 Li Zhenchen, *Ice Monument,* glaçons et pigment, dimension variée, 2015 ……...…....103

2.10 Li Zhenchen, *Ice Monument*, détail ……..……...104

2.11 Li Zhenchen, *Le marche*, 10 min / HD video / 2013 / production ARTE …105

2.12 Miao Jiaxin, *Ash*, Live Performance at Eyebeam, 2014 …….....…..…..108

2.13 Miao Jiaxin, *The Garbage*, New York / Shanghai, Performance, 2011 110

3.1 Jianbing Nie, *Sans titre*, crayon sur papier, 50 x 62 cm, 1988 …….119

3.2 Jianbing Nie*, Nature morte*, gouache sur papier, 68 x 52 cm, 1988…….…120

3.3 Luo Zhongli, *Père*, huile sur toile, 152 x 216 cm, 1980 ……..…….…...123

3.4 *Chen Danqing, Descendre en ville, série de Tibet, huile sur* papier, 45 x 70 cm, 1980 …….……...…….……124

3.5 Andrew Wyeth, *Christina's World*, tempera à l'œuf sur bois, 81.9 x121.3 cm,1948…….……..……126

3.6 Alex Colville, *Swimming Dog and Canoe,* acrylique sur bois, 53, 4 x 119, 4 cm, 1979 ……..……..…….…..126

3.7 Ai Xuan, *La pluie froide*, huile sur toile, 85 x 60 cm, 1983 ……..…….127

3.8 He DuoLing, *The Crow is Beautiful*, huile sur toile, 89.9 x 70cm, 1988 ….128

3.9 Jianbing Nie*, Le crépuscule*, huile sur toile, 61 x 50 cm, 1989 …..…...…129

3.10 Jianbing Nie*, Le champ*, huile sur toile, 90 x 130 cm, 1990 ……..…130

3.11 Jianbing Nie, *Sans titre*, tissage avec les fils de papier de riz peint 50 x 50 cm, 1993 ……...…….…….……136

3.12 Giuseppe Penone, *Albero di 5 metri*, bois, 494 x 19, 5 x 10cm, 1969-1970 …….……..137

3.13 Jianbing Nie, *Le temps*, journaux, 170 x 120 x 75 cm, 1995 ...……..…138

3.14 Jianbing Nie, *La famille 1968*（2）, technique mixte sur affiche, 300 x 200cm, 1996 ……..…….…...140

3.15 Jianbing Nie, *La famille 1997*, technique mixte sur affiche, 180 x 120 cm, 1997 …….…....140

3.16 Jianbing Nie, *La Chine, l'année 20 – 30*, tablettes de chocolat,

dimension variée, 2000 …..……..……..……142

3.17 Wang Guangyi, *Great Criticism Coca Cola*, huile sur toile, 200 x 200 cm, 1990-1993 …….……146

3.18 Jianbing Nie, *La force froissée,* huile sur toile, 160 x 130 cm, 2003 ……..147

3.19 Jianbing Nie, *Les idoles froissées*, huile sur toile, 18 x 23 cm x 9, 2003 …….…….….148

3.20 Jianbing Nie, *L'objet froissé*, huile sur toile, 66 x 100 cm, 2003 …….149

3.21 Xu Bing, *As there is nothing from the first, where does the dust itself collect*, multimedia, dimension variée, 2004 ……..…...…152

3.22 Jianbing Nie, *Points vitaux ; la Vierge entourée des anges*, huile sur toile, 139,7 x 119, 38 cm, 2004 …….……155

3.23 Jianbing Nie, *Points vitaux ; la solution 3*, huile sur toile, 152,4 x 243, 84 cm, 2010 …….……...……156

3.24 Jianbing Nie, *Points vitaux ; la solution 8*, huile sur toile, 121,92 x 91, 44 cm, 2011 ……..……...……157

3.25 Jianbing Nie, *Points vitaux ; la solution 5*, huile sur toile, 121,92 x 91, 44 cm, 2011……...…….……158

3.26 Exposition à la galerie Frédéric Toutant ……..160

3.27 Jianbing Nie, *Points vitaux ; 2012,05*, huile sur toile, 121,92 x 152, 4 cm, 2012 ……..…….……165

3.28 Jianbing Nie, *Points vitaux ; 2012,07*, huile sur toile, 121,92 x 152, 4 cm, 2012 ……..…….……166

3.29 Jianbing Nie, *Points vitaux ; 2013,08*, huile sur toile, 121,92 x 152, 4 cm, 2013 ……..…….……167

3.30 Jianbing Nie, *Points vitaux ; 2013,11*, huile sur toile, 121,92 x 152, 4 cm, 2013 ……..…….……168

3.31 Jianbing Nie, *Points vitaux ; 2014,01*, huile sur toile, 121,92 x 152, 4 cm, 2014 ……..…….……169

3.32 Jianbing Nie, *Points vitaux ; 2015,07*, huile sur toile, 121,92 x 152, 4 cm, 2015 ……..…….……170

3.33 Jianbing Nie, *Points vitaux ; 2016,02*, huile sur toile, 121,92 x 152, 4 cm, 2016 …….…….……..…171

3.34 Jianbing Nie, *Points vitaux ; 2016,05*, huile sur toile, 121,92 x 152, 4 cm, 2016 ……..…….……172

3.35 Jianbing Nie, *Points vitaux ; 2017,07*, huile sur toile, 121,92 x 152, 4 cm, 2017 ……..…….……173

3.36 Jianbing Nie, *Points vitaux ; 2017,09*, huile sur toile, 121,92 x 152, 4 cm, 2017 ……..…….……174

3.37 Jianbing Nie, *Points vitaux ; 2017,12*, huile sur toile, 121,92 x 152, 4 cm, 2017 ……..…….……175

3.38 Jianbing Nie, *Points vitaux ; 2018,01*, huile sur toile, 121,92 x 152, 4 cm, 2018 ……..…….……176

RÉSUMÉ

Cette thèse aborde la question de l'identité culturelle, question jouant un rôle important dans la pratique artistique d'artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine. La recherche identitaire, ici fondée sur la subjectivité de l'artiste, s'articule autour de plusieurs axes qui englobent les choix individuels de l'artiste face à sa pratique, ses orientations politiques et sociales, ses préoccupations immédiates ainsi que son positionnement dans la société, aspects ayant une influence primordiale sur les œuvres artistiques produites. Un point d'ancrage théorique important de cette thèse est le concept de transexpériences de l'artiste Chen Zhen (1998), qui a développé une réflexion critique sur la relation entre l'art chinois et l'art occidental. Les objectifs de cette thèse sont : 1) dégager le rapport à la culture, à l'identité et à l'espace d'artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine tout en établissant un dialogue entre ce rapport, leur vie personnelle et leur pratique artistique ; 2) examiner, à travers les oeuvres d'une sélection d'artistes (Chen Zhen, Huang Yong Ping, Yan Pei-Ming, et Zhang Hongtu), comment ceux-ci envisagent et négocient, tant dans leur pratique artistique que dans leur propre vie, les questions d'identité, d'identité culturelle et d'espace. Le concept de « tiers-espace », développé par Homi Bhabha (1994) et celui de « mid-ground », élaboré par Hou Hanru (2002), serviront cette analyse. Finalement, cette thèse est également une étude sur moi-même, puisque j'appartiens aussi à cette catégorie d'artistes. La question principale de recherche, qui concerne ma propre identité autant que ma pratique artistique, s'articule donc autour des questions suivantes : En quoi ma pratique artistique est-elle transculturelle ? Quelle est ma « vraie » identité ? De quoi est constitué ma propre identité ? Au niveau méthodologique, cette recherche se fonde sur une série d'interviews avec six artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine ainsi que sur une analyse de ma propre pratique artistique, observée en fonction de ses transformations sur le plan du langage artistique, à travers différentes périodes et différents environnements sociaux et culturels.

Mots clés : identité, identité culturelle, acculturation, artistes d'origine chinoise, transexpériences， transculture, tiers-espace, déplacement, choc culturel et langage artistique.

ABSTRACT

The aim of the thesis is to discuss the cultural identity, which plays an important role on Chinese artists abroad in their artistic practices. The identity research is based on the subjective experience of being an artist. The identity study on the artists arises from a combination of the artist's own political value, social attributions, and art practices. At the same time, define the artist's assertion and consider the artist's social position to demonstrate how the social influence lies in the subject of the artwork of the artists. The important theory of the thesis is the trans-experience concept proposed by the artist Chen zhen (1998). He addressed critical thinking between oriental art and western art. The main purpose of the thesis is :1) to identify the culture, and space and identity of the Chinese artist living abroad. It also encourages a cultural and artistic "dialogue between their art practices and personal lives. 2) My analysis of the selected artists: (Chen zhen, Huang Yong Ping, Yan Pei Ming & Zhang Hong tu) is to consider how they face and coordinate their life, identity, cultural identity and space in their artistic practices and their own creation. Homi Bhabha (1994), his concept of third space and the concept on the Mid- ground proposed by Hou Hanru (2002) give significance on my analysis. It is also the key influences for my work as an artist. The focus of the thesis is closely associated with my cultural identity and artistic practices. In this study, I am concerned with understanding the framework of the following concerns: This is how my artistic practice has experienced transcultural? What is my "real" cultural identity? How to define, construct my own cultural identity. At the methodological level, by interviewing with six Chinese artists who live abroad as well as the analysis of my artworks in different time, it demonstrates the transformation of different artistic languages. The recognition of the transformation in the artistic field has come from the development of different social and cultural situation based on artistic practice and cultural identity.

Keywords: identity, cultural identity, acculturation, Chinese overseas artists, transexperiences , transculture, third space, displacement, culture shock and artistic language.

INTRODUCTION

Depuis l'ouverture de la Chine au monde dans les années 1980, des milliers d'artistes chinois ont, pour des raisons diverses, quitté la Chine pour s'établir dans de nouveaux pays d'accueil. Dans le champ artistique chinois, on les nomme *la légion à l'étranger*. Contrairement aux artistes chinois vivant en Chine, ceux-ci font face à des difficultés culturelles et sociales pouvant provoquer un très grand changement de vie et de pratique artistique et ce, dès leur arrivée dans un nouveau pays. La situation de chacun des artistes de ce groupe diffère. Certains, comme Chen Zhen, Huang Yong-Ping, Cai Guo-Qiang et Yan Pei-Ming, obtiennent d'éclatants succès internationaux, plusieurs ont abandonné leur carrière, d'autres s'enferment dans leur propre univers en coupant les liens avec le monde dans lequel ils vivent, d'autres encore retournent en Chine après des années de séjour à l'étranger.

Je me considère moi-même comme un bon exemple de ce phénomène. En tant qu'artiste d'origine chinoise, vivant depuis plusieurs années à l'extérieur de la Chine, j'ai moi-même vécu ce genre de dilemme. Dès mon arrivée en France, la rencontre entre ma propre culture et la culture occidentale m'a poussée à revoir ma relation à la culture chinoise tout en m'intégrant à la culture occidentale.

La poursuite d'une voie artistique et l'incertitude de mon identité suscitée par ce déplacement à l'étranger m'ont d'ailleurs poussé à la réalisation d'un CD-ROM interactif comme examen final de l'obtention du diplôme de l'École d'art et design de Saint-Étienne. J'y ai inventé trois vies futures ainsi que trois pratiques différentes d'un même artiste, ces différences provenant des différents lieux de vie suivant la graduation.

Ce travail correspondait au dilemme auquel je faisais face à l'époque car, à la fin de mes études dans cette école, j'avais envisagé trois choix pour l'avenir : demeurer en France, retourner en Chine ou aller en Amérique du Nord. Dans le cadre de mon projet interactif, les joueurs pouvaient choisir parmi différentes destinations, chacune d'entre elles s'ouvrant sur un cheminement de vie et une série de réalisations correspondant à cette destination. Si cette dernière ne leur convenait pas, ils pouvaient alors en choisir une autre. Par ce travail, je voulais montrer mon incertitude face à mon avenir et à mon identité, tout en soulignant les très grands bouleversements qui peuvent être causés par les différences sociétales et culturelles dans la vie et la pratique d'un artiste, bien que cette idée ait été plutôt inconsciente au départ.

Si en France je me considérais toujours comme un passant, un nomade, ce qui fût le thème d'une série que j'ai créé en France entre 1997-1999; au Canada, je ne me sens pas comme un étranger et je peux très bien m'intégrer comme artiste professionnel dans cette nouvelle société d'accueil. Cela dit, au niveau culturel, la situation n'en est pas moins complexe. Lorsque je me suis installé au Canada pour y vivre et y travailler, de nombreuses questions transculturelles ont commencé à surgir. Par exemple : De quelle manière se détermine mon identité culturelle? Comment interagissent ma propre culture et la culture québécoise dans ma vie et ma pratique artistique? En réfléchissant à ces questions, j'ai tenté d'intégrer à ma pratique des éléments de la pensée orientale par l'utilisation de méthodes artistiques communes et compréhensibles dans la culture occidentale. Ceci permet de donner à ma pratique un caractère transculturel qui représente bien ma nouvelle identité culturelle.

Durant mes séjours en France et au Canada, j'ai eu l'occasion à de nombreuses reprises de rencontrer des artistes chinois. Récemment, en novembre 2014, j'ai été invité à une exposition intitulée *Collision + Confluence* et à un colloque à New-York. À cette occasion, j'ai rencontré une quarantaine d'artistes chinois installés dans différentes villes aux États-Unis. Ces artistes traitaient au travers de leurs œuvres du phénomène

d'acculturation, un peu comme je le fais moi-même. J'entends, par acculturation, le processus d'adaptation à une autre culture et une autre vie sociale. Cela a confirmé une constatation, celle que nous expérimentons tous une forme d'acculturation dès notre entrée dans une autre société avec une autre culture.

Prenons l'exemple de l'artiste d'origine chinoise Chen Zhen. En 1992, lorsque j'ai travaillé pour son exposition au Centre National d'art contemporain de Grenoble, il m'a raconté qu'il avait été peintre avant de quitter la Chine pour la France. Mais lorsqu'il est arrivé dans ce nouveau pays, il s'est efforcé d'intégrer le domaine artistique français. Il s'est ainsi adapté aux nouvelles conditions en mélangeant son expérience passée et sa propre culture pour former un nouveau langage artistique qui lui est propre.

Après l'ouverture de la Chine, les contacts culturels entre la Chine et les autres pays sont devenus de plus en plus fréquents et ces contacts ont engendré des influences de part et d'autre. Le sociologue et professeur de l'Université Laval, M'hammed Mellouki (2004) a mentionné ce phénomène de la façon suivante:

> Il s'agit, en d'autres mots, d'une acculturation mutuelle qui a pour conséquence, à plus ou moins long terme, une interpénétration des modes de vie, un brassage des mœurs et des manières d'être et de penser propres aux groupes culturels qui se trouvent en contact (p.37).

En 1985, l'artiste américain contemporain Rauschenberg a présenté ses œuvres à Beijing pour la première fois. Cette exposition a beaucoup bouleversé et influencé le domaine artistique chinois, et est même sélectionnée au quatorzième rang des 50 moments clés du processus d'émergence d'un art contemporain chinois[1]. Inversement, avec la puissance économique grandissante de la Chine et sa récente ouverture sur le monde, notamment sur le plan des communications, l'art contemporain chinois attire

[1] Ceci a été relaté dans le site Douban disponible à l'adresse suivante : http://www.douban.com/group/topic/69915079/, consulté le 27 août 2015.

de plus en plus l'attention du monde entier. Ainsi, au début de l'année 1993, le fameux magazine *Time* a consacré sa couverture à une œuvre de Fang Li-Jun, un artiste avant-gardiste chinois, et, pour la première fois, à 17 artistes contemporains chinois invités à la Biennale de Venise, marquant dès lors l'arrivée d'une nouvelle ère pour l'art contemporain chinois. Jusqu'à présent, de nombreuses études témoignent de l'intérêt porté aux artistes contemporains chinois à l'exemple, entre autres, des livres *Artistes en Chine,* publié par Verba Volant en 2007, *China onward, Chinese contemporary art, 1966-2006*, édité par Louisiana Museum of Modern Art en 2007 et *The revolution continues : New Art From China*, diffusé en 2008 par Saatchi Gallery.

Il existe néanmoins très peu d'études qui s'intéressent aux artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine et à leur travail. Prenons l'exemple de ces trois ouvrages. *Artistes en Chine* présente 52 artistes, mais uniquement deux artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine (Chen Zhen et Huang Yong-Ping); pour *China onward, Chinese contemporary art, 1966-2006*, parmi les cent artistes chinois choisis, seulement dix sont à l'étranger; dans *The revolution continues*, 57 artistes sont présentés, seulement quatre sont d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine.

Par ailleurs, le choix des artistes ne semble pas uniquement basé sur des questions esthétiques, sur la qualité des œuvres de l'artiste ou sur son influence dans le domaine, il s'appuie aussi sur de puissants symboles politiques ou commerciaux. Tant dans les documentations de musées ou de galeries que dans les médias locaux, ces artistes sont souvent catégorisés comme *avant-gardistes chinois*. À travers cette *caractéristique*, l'Occident entretient une représentation de la Chine qui correspond à ce qu'elle imagine et aime présenter, et ceci implique la question de l'idéologie autant que celle des opérations d'affaire. À ce sujet, le critique d'art d'origine chinoise Hou Hanru (2002) soutient que :

> Ironically enough, what has been most often presented, and promoted as Chines Avant-garde like Political Pop, and Cynical Realism corresponds to political and cultural exotic clichés of China in the West, especially in the media, with certain undertones of counter-propaganda. Those who have been searching for universal languages as well as veritable individual expressions are often ignored and overlooked because they are not "Chinese" enough (p.76).

Cependant, pour ces artistes chinois à l'extérieur de la Chine, la tradition chinoise, la vie actuelle, les souvenirs d'exil à l'Ouest de même que les influences de différentes cultures se rencontrent et coexistent, tout en ouvrant de nouvelles possibilités. Leurs œuvres ne possèdent donc plus, ou possèdent moins, ces caractéristiques chinoises brutes que les artistes vivant en Chine montrent. Ils semblent plutôt se situer dans une zone grise, leur identité culturelle chinoise devenant plus distanciée, presque même invisible du point de vue des commissaires d'expositions occidentaux.

Lorsque des artistes d'origine chinoise s'installent et exposent à l'étranger, leurs œuvres sont plus souvent considérées en fonction de la sphère politique plutôt que de la sphère esthétique. Ceci est lié au flux identitaire, ceux-ci étant passés d'artistes chinois purs à des exilés culturels.

Durant des années de déplacement entre la Chine, la France et le Canada en tant que plasticien ou artiste, je m'interroge souvent sur la réalité de mon identité composée avec l'identité sociale et l'identité culturelle, également sur le lien entre l'identité et la pratique artistique. Ma question de recherche s'est posée à moi depuis longtemps. Cette recherche est ainsi l'occasion pour moi de retracer mes réflexions, de les analyser et les organiser par rapport aux différents aspects théoriques. C'est également ce désir de clarifier mes idées créatives afin d'en profiter dans ma création qui explique mon retour aux études, après avoir pratiqué les arts pendant plusieurs années. Dans ma démarche théorique, je vais considérer l'art comme un élément complexe sur lequel agissent non seulement l'identité du créateur mais aussi la société, la politique, l'éducation,

l'économique et la culture, qui forment l'identité du créateur. Je considère l'art comme le lieu d'action de tous ces éléments, dont les artistes sont des acteurs et opérateurs sociaux. Inversement, tous ces éléments peuvent définir la création des artistes. Ainsi, la relation entre l'artiste et son environnement est pour moi une question primordiale.

La question principale de recherche concerne mon identité et ma pratique artistique, je cherche à répondre à des questions comme : En quoi ma pratique artistique est-elle transculturelle ? Quelle est ma vraie identité ? Cette recherche s'appuiera sur une série de mes ouvrages afin d'analyser ma pratique de différentes périodes, dans des environnements sociaux et culturels différents qu'en Chine, en France et au Canada, qui influencent fortement le changement de mon langage artistique.

On dit souvent que l'art n'a pas de frontières. Ceci ne renie pour autant la relation entre l'art et le contexte. Je crois que l'identité et l'appartenance de l'artiste ainsi que l'environnement dans lequel il vit laissent inévitablement des empreintes sur ses œuvres d'art. Prenons un exemple simple : dans l'histoire de l'art, on remarque que l'art du monde entier est souvent classé par pays, ce qui est un témoignage de la dépendance de l'art à son environnement. De façon similaire pour les artistes, la provenance de l'artiste compte souvent beaucoup pour son domaine artistique et son langage artistique. Ainsi, l'environnement dans lequel l'artiste vit a une importance primordiale pour lui (elle) et pour ses œuvres.

Dans cette recherche, je vais analyser d'abord l'environnement de l'artiste, et ensuite l'influence de l'environnement sur l'artiste. L'environnement comprend plusieurs aspects : politiques, économiques, religieux et ethniques. Tous ces aspects forment un tout, un système bâti sur l'équilibre de ces éléments, qui change selon la fluctuation de ces éléments. Je vais donc analyser le changement de tous ces éléments, ainsi que l'impact de ce changement sur l'identité et la pratique de l'artiste. En plus de mes propres œuvres, je vais également utiliser les œuvres d'autres artistes chinois afin de créer des contrastes nécessaires pour cette analyse.

À travers l'enquête et l'excavation, des entretiens et des interviews des expériences d'apprentissage de l'artiste, des conditions de vie et du contexte créatif, ainsi que leur attitude personnelle face aux questions sociales, identitaires et autres. Du point de vue de la recherche, montrer la valeur et la signification de ces artistes, également fournir du matériel de recherche utile à aux ceux qui s'intéressent à ce groupe d'artistes. Origine de la problématique

En tant qu'artiste d'origine chinoise, je vis et travaille depuis plus d'une vingtaine d'années à l'extérieur de la Chine. Au cours de ces années et après avoir connu plusieurs artistes d'origine chinoise dans les différents pays où j'ai vécu, mes préoccupations se sont graduellement orientées vers la question des liens entre la diversité culturelle, l'acculturation et l'identité culturelle. Je constate de plus en plus l'importance de ces concepts à l'égard de ma propre vie et de ma pratique artistique, mais également au regard de la pratique d'autres artistes d'origine chinoise à l'extérieur de la Chine qui expérimentent une situation similaire à la mienne.

Dans les dix dernières années, l'art contemporain chinois a gagné de l'intérêt dans le monde occidental de l'art. De nombreux artistes chinois exposent leurs œuvres et sont même étudiés dans les pays occidentaux. Cependant, j'ai constaté un manque d'études en profondeur dans ces pays sur le groupe d'artistes chinois à l'extérieur de la Chine.

Or la recherche de ces artistes, leur expérience dans la vie et dans l'art qui touche aux expériences des autres et aux autres cultures, mérite d'être explorer et étudier, à la lumière de ce que soutient l'historien d'art américain Jonathan Fineberg (1995) :

> It is my view that great works of art arise from the effort of exceptional individuals to come to terms with the facts of their existence – within themselves and in the world. Insofar as the artist's experience touches on the experiences of others, his or her work offers a fresh perspective on events

> for someone else too, though that is not its purpose. In the sense that artists explore their ideals and speculate on the meaning of matters of defining importance to them in their art, it is a spiritual endeavor. That is the aspect of art most worth understanding, remembering, discussing (p.13).

Je considère que mieux comprendre l'expérience des différentes cultures de ces artistes est important pour ceux qui leur succèdent, d'autant plus que les déplacements d'individus sont maintenant de plus en plus fréquents. Par conséquent, quelle est l'empreinte de leur expérience de migration sur leur processus de création ainsi que sur les œuvres qu'ils produisent? Y a-t-il des points communs? Des différences? Pour ceux qui s'intéressent à l'art contemporain chinois, cette exploration permettra aussi de mieux connaitre les succès et les difficultés qu'ils ont expérimentés. Plus personnellement, étudier les pratiques des artistes contemporains chinois à l'extérieur de la Chine au cours de mes années de recherche théorique me permet de réfléchir à ma propre pratique et me donne des repères au regard de ma propre carrière artistique.

Le critique d'art américain Thomas McEvilley (1992) soutient que « la première fonction sociale de l'art est de définir le moi communautaire, ce qui signifie aussi le redéfinir quand la communauté change » (p.49). Cette recherche doctorale en Études et pratiques des arts se définit en tant que thèse création ; elle combine la partie écrite et la partie pratique. Ma dernière création pour ma thèse est entourée de questions de recherches telles que l'acculturation, l'identité culturelle et les stratégies artistiques envers le changement socio-culturel.

Ma recherche doctorale se situe dans le paradigme qualitatif et se fonde sur une approche inductive, ce qui suppose qu'à partir de faits recueillis, le chercheur parvient à une compréhension par généralisation et non suivant la vérification d'un cadre préétabli. La méthodologie choisie pour ma recherche emprunte, pour la cueillette et l'analyse des données, aux approches herméneutique, ethnographique et auto-ethnographique, afin d'acquérir une compréhension approfondie du phénomène étudié.

La recherche herméneutique

L'herméneutique (du grec *hermeneutikè*, ερμηνευτική [τέχνη], art d'interpréter, et du nom du dieu grec Hermès, messager des dieux et interprète de leurs ordres), est la théorie de la lecture, de l'explication et de l'interprétation des textes.

L'herméneutique est une interprétation des signes propres. Dans le domaine artistique, il s'agit d'expliciter la signification première d'une œuvre d'art. Selon le théologien et philosophe allemand Friedrich Schleiermacher (1994), l'herméneutique prélève la signification première de l'époque à laquelle l'œuvre d'art appartient. Le philosophe allemand Martin Heidegger (1927) croit, pour sa part, que la recherche herméneutique ne consiste pas uniquement à comprendre et à interpréter des textes, mais qu'il faut également chercher à connaitre et à comprendre les auteurs à travers leur vie, tout en s'attardant à la société et à la situation dans lesquelles ils vivent.

L'herméneutique a pour tâche de développer un état de conscience élevé, réfléchissant sur soi-même et donc très actuel, quand il s'agit de comprendre les relations de ce qui forme l'essentiel. Elle joue aussi le rôle d'appliquer à l'objet d'étude des méthodes de connaissance appropriées. L'herméneutique a également la fonction de comprendre à partir de la vision spirituelle de l'homme, l'individualité créatrice en tant que telle, à partir de ses propres possibilités de développement.

La recherche herméneutique est une activité de compréhension effectuée à partir d'un certain point de vue. Elle n'est pas simplement une science du langage ou une théorie contemplative. C'est pourquoi ma recherche implique plusieurs disciplines telles que la sociologie, la psychologie, la culture, l'histoire et l'histoire de l'art, etc. Ainsi, *La psychologie clinique interculturelle* de François Couchard (1999), *Les lieux de la Culture* de Homi Bhabha (1993) et *L'identité culturelle* de Geneviève Vinsonneau (2002) m'apparaissent des écrits importants pour mieux comprendre les causes et le

processus de l'acculturation de même que la question de l'identité, notamment l'identité d'artiste. *Le tiers-espace* de Homi Bhabha (2006) et *The Mid-Ground* de Hou Hanru (2002), lesquels s'appuient sur la psychanalyse et l'histoire afin de permettre une ouverture du monde actuel, invitent quant à eux à repenser des questions contemporaines sur les cultures.

Par ailleurs, le livre *Yan Pei-Ming Exécution* (2006) regroupe une série de textes et d'entretiens avec cet artiste qui nous montrent les processus d'évolution artistique d'artistes dans divers lieux tels qu'en Chine et en France. De plus, son vécu en Chine le pousse vers le choix d'une stratégie artistique de l'intime et du particulier, que ce soit tant concernant les sujets artistiques que par rapport aux matériaux ou aux couleurs. Plus particulièrement, dans *Les entretiens, Chen Zhen* (Édi. Sans, J., 2003), l'artiste a contribué à théoriser et à cristalliser la notion de Transexpérience (1998) suivant ses nombreuses années d'expérience en Chine et dans des pays occidentaux. Cette contribution m'interpelle énormément dans ma démarche d'investigation.

La recherche herméneutique peut s'appliquer aux œuvres artistiques *as there is nothing from the first, where does the dust itself collect* de Xu Bing, *The History of Chinese Painting and the History of Modern Western Art Washed in the Washing Machine for Two Minutes* de Huang Yong-Ping, *Mao* de Yan Pei-Ming, *Repainted Shan Shui Series* de Zhang HongTu et *Le Retour des fantômes de l'homme – Find Reincarnation in Another's Corpse* et *table ronde* de Chen Zhen, et aussi aux œuvres des six artistes interviewés. Ces œuvres méritent que je leur consacre toute mon attention car les quatre artistes qui les ont créées vivent ou ont vécu en dehors de la Chine ; ainsi font-ils partie de la catégorie ciblée par ma recherche. L'analyse profonde de ces œuvres me permet ainsi de mieux comprendre leur processus d'acculturation et d'éclairer les questions de stratégies artistiques, de transculture et d'identité culturelle en lien avec ces artistes.

La recherche ethnographique

La recherche ethnographique est une méthode qui permet de mettre en place « une étude complète des phénomènes, et non pas à une recherche du sensationnel, d'original, encore moins de l'amusant et du bizarre » (Malinowski, 1963, p.68). À l'origine, la recherche ethnographique a été assignée à la compréhension des cultures éloignées. Selon Mariompolsky (2006), le Directeur Général de Qualidata Research Inc., elle est plutôt considérée comme « une perspective théorique qui met l'accent sur le concept de culture et sa relation avec le comportement » (p.6). Autrement dit, l'ethnographie représente une méthode de recherche qui a pour objectif de proposer un tableau descriptif des aspects culturels d'un groupe social.

L'approche ethnographique, dans mon cas, est adoptée pour la recherche sur les artistes chinois qui ont émigré. Comme McEvilley (1992) le mentionne : « les gens d'une même culture, avec la même éducation et la même appartenance de classe, vivant au même moment historique, peuvent avoir des idées semblables […]. Ce n'est pas rien. Cela sauve même l'idée de valeur puisque cela veut dire que les jugements de valeur doivent être considérés comme encore doués de sens parmi les membres des groupes qui constituent une société » (p.15-16).

Pour effectuer cette recherche ethnographique, j'ai donc demandé à plusieurs artistes que je connais en France, au Canada et aux États-Unis de les interviewer. Leur sélection est basée sur les critères suivants : être né en Chine et travailler à l'extérieur de la Chine ; avoir reçu une éducation artistique en Chine ; avoir une expérience artistique à l'extérieur de la Chine depuis au moins quelques années. Six artistes ont accepté mon invitation. Il s'agit de Wu Jifeng, vivant à Paris (France) et Shanghai (Chine); Yin Haiming, vivant à Paris (France) et Shanghai (Chine); Liu Zhenchen, vivant à Berlin (Allemagne) et Paris (France); Zhang Songnan, vivant à Montréal (Canada); Guan Zhiming, vivant à Minneapolis (États-Unis) et Miao Jiaxin, vivant à New York (États-Unis). Peut-être que ces artistes chinois travaillant à l'étranger se posent, tout comme

moi, les questions suivantes : Comment envisager l'acculturation et comment prendre de bonnes décisions dans la vie comme dans la pratique artistique? Comment travailler à l'étranger? Comment envisager les autres cultures? Comment confronter notre propre culture avec celles des autres? Comment la question d'identité se présente-t-elle dans la pratique et dans les stratégies utilisées dans une carrière professionnelle artistique?

Afin de mener à bien ma collecte de données, j'ai fait une demande d'approbation éthique et ai suivi la formation en ligne offerte par Le Comité d'éthique de la recherche pour les projets étudiants impliquant des êtres humains (CERPE). J'ai obtenu ce certificat à la fin de l'année 2018 et ai pu commencer à questionner les artistes par courriel électronique.

Pour les artistes suivants, Chen Zhen (décédé à Paris en 2000), Huang Yong-Ping (décédé à Paris en 2019), Yan Pei-Ming et Zhang Hongtu, qui n'ont pas répondu à mon invitation d'entrevue, j'ai choisi d'utiliser l'approche herméneutique car leurs œuvres comptent énormément dans ma recherche théorique.

L'absence d'artistes femmes s'explique pour les raisons suivantes : durant mes séjours en France et au Canada, j'ai eu quelques collègues féminines chinoises inscrites tout comme moi dans les écoles d'art. Or après avoir obtenu leur diplôme, elles ont toutes quitté le domaine artistique. Quelques-unes sont de plus retournées vivre en Chine. Par ailleurs, en 2018, j'ai contacté l'artiste Huang Yong-Ping (par courriel) afin de réaliser une entrevue. J'avais également l'intention d'interviewer sa femme, Shen Yuan, artiste réputée, mais je n'ai malheureusement pas reçu de réponse de leur part.

La recherche auto-ethnographique

Ma recherche s'inscrit dans une perspective de pratique réflexive. Je souhaite réfléchir

à ma pratique pour élaborer un savoir sur l'expérience de création d'un artiste venant de l'Extrême-Orient et qui vit à l'étranger, plus précisément dans un pays dit occidental. Plus particulièrement, je voudrais réfléchir sur mon processus d'acculturation en France et au Canada de même que sur les stratégies artistiques utilisées dans ces situations différentes. Dans *Esthétique relationnelle*, le théoricien français Nicolas Bourriaud (2001) soutient que l'artiste habite les circonstances que le présent lui offre, afin de transformer le contexte de sa vie (son rapport au monde sensible ou conceptuel) en un univers durable.

Cette étude auto-ethnographique sera développée en trois parties selon les périodes suivantes:

1) La période en Chine

2) La période en France

3) La période au Canada

Dans ces trois périodes, les situations et les problèmes diffèrent. Pour la période précédent mon départ de la Chine, c'est-à-dire jusqu'en 1992, la question de l'acculturation a été limitée, car le système d'éducation artistique chinois est une adaptation de l'Académie française du 18eme siècle et de l'éducation artistique soviétique du 19eme siècle. La compréhension de différentes cultures est donc obligatoire, bien que la transmission de ces cultures soit filtrée par l'État. Par exemple, l'histoire de l'art prenait fin avec Picasso, les artistes après lui étant plus ou moins ignorés. Ainsi la stratégie a été simplement l'imitation (ou la mimésis) de classiques de l'art chinois et occidental pour s'adapter au système d'éducation local. Durant cette période, ces deux cultures (chinoise et occidentale) ont été parallèles et séparées pour moi, surtout dans la mesure où l'art occidental n'était limité qu'à l'apprentissage de la pratique artistique et non à la vie en général. Il y avait donc très peu de chance qu'elles se croisent.

Pour la deuxième période, celle traitant de mon séjour en France, l'acculturation a commencé à agir sur mes décisions artistiques et sur ma vie; elle m'a conduit à utiliser les stratégies de réappropriation, de citation, de traduction et de métissage, menant à un résultat pouvant être qualifié de transculturel.

Enfin, pour la troisième période, après mon arrivée au Canada, le processus d'acculturation s'est répété de nouveau, non seulement en raison de ce nouveau lieu, mais aussi en regard de mon pays natal – la Chine. Car durant mes vingt ans d'absence, la Chine a vécu beaucoup de changements socio-culturels, me donnant l'impression d'un monde nouveau à chaque retour. Cette impression me porte à croire que la Chine et sa culture sont une imagination, voire une illusion ayant une réalité nouvelle lorsque je m'y trouve concrètement. Ainsi, j'expérimente sans cesse un phénomène d'acculturation en regard de mon propre pays natal. Dans cette étape, ma stratégie artistique a consisté à m'approprier ou me réapproprier la culture chinoise traditionnelle et à comprendre la question identitaire, qui joue un rôle important dans ma pratique actuelle.

La recherche artistique doctorale

Ma recherche doctorale, qui est une thèse création, se penche sur ma propre production artistique réalisée entre 2010 et 2018. Cette production réunit 13 peintures à l'huile, toutes de même format, soit 121,92 cm par 152, 4 cm, et qui sont le résultat de ma recherche artistique durant cette période. Cette série a été présentée à la galerie Frédéric Toutant à Montréal de janvier à mars 2018, cette exposition constituait le volet création de ma thèse.

Dans ces œuvres, je reproduis les points vitaux issus de la médecine traditionnelle chinoise et qui ont la fonction de soigner, éléments que je combine avec des images quotidiennes ainsi qu'avec les portraits de personnages apparaissant sur les billets de banque de différents pays. Réalisés avec la technique de la gravure, ces portraits

laissent voir des séries de lignes que je superpose avec les autres images afin de créer un sens plus complexe. Parce qu'ils font référence à des personnages très en vue dans leurs propres pays, ces portraits possèdent une forte signification symbolique, qui renforce l'impact de l'image.

Le titre des œuvres se compose du terme *Points vitaux,* suivi du mois et de l'année de réalisation de la peinture. Ces dates établissent également un lien avec l'actualité.

Il ne fait aucun doute que ma recherche théorique et ma recherche pratique s'influencent l'une et l'autre au sein de mon travail. Avant d'entrer au programme d'études doctorales, ma création artistique était quelque peu aléatoire, mais depuis que j'y suis, ma pratique et ma réflexion ont été traversées par les connaissances théoriques nouvelles que j'ai acquises. Par exemple, mes réflexions sur les questions d'identité et d'identité culturelle ont influencé mes choix d'images. Choisir une image de fond appropriée est ainsi devenu très intéressant et très important. En fait, le choix des images révèle partiellement mes intentions, que je souhaite tout de même discrètes. Ces intentions se concrétisent également dans les techniques utilisées. J'ai toujours tenté d'éviter la peinture trop épaisse et les coups de pinceau visibles, car je souhaite éliminer les traces personnelles laissées dans l'œuvre. Concernant la réalisation des portraits, j'utilise une couleur uniforme pour en tracer les lignes afin que les personnages, peints sur l'image de fond, dominent pleinement le tableau. Ce groupe d'œuvres, créé dans la transculturalité, me permet de réfléchir aux questions d'identité.

CHAPITRE I LES CULTURES DIVERSES ET L'ACCULTURATION

Après la révolution culturelle, soit à partir de l'année 1978, les portes de la Chine s'ouvrent sur le monde. Beaucoup d'artistes chinois quittent alors la Chine et ce, pour diverses raisons. Parmi ces artistes, beaucoup d'entre eux ont abandonné leur art alors que d'autres ont arrêté leur recherche artistique pour travailler avec l'objectif de vendre. Mais il y a aussi un autre type d'artiste, celui qui continue sa recherche en mélangeant les différentes cultures afin de développer un langage artistique plus complexe lui permettant de s'insérer et d'être enfin accepté dans le domaine artistique contemporain local.

Trente ans plus tard, avec le grand développement économique de la Chine, les regards se posent sur l'art chinois car de plus en plus d'artistes chinois exposent dans le monde entier. En 2013, la 55e Biennale de Venise annonce « la présence, de pas moins de 300 artistes chinois, comprenant les conservateurs et mécènes, représentés dans différentes expositions »[2]. Néanmoins, ces regards ne sont pas dirigés vers les artistes d'origine chinoise à l'extérieur de la Chine.

Pour user d'une métaphore, je dirais que ce groupe d'artistes particulier peut être considéré comme « le cœur en dehors du corps », en raison de deux considérations dialectiques : D'une part, ces artistes se dissocient du pays natal tout en maintenant leur culture d'origine, ce qui amène leur contexte culturel à être souvent double ou multiple.

[2] Ceci a été relaté dans le Quotidien du Peuple en ligne disponible à l'adresse suivante: http://french.peopledaily.com.cn/Culture/8266317.html. Consulté le 20 mars 2018

D’autre part, leur expérience à l’étranger ne les conduit pas nécessairement à une séparation nette avec leur propre culture, au contraire, leur identité culturelle est soulignée, voire réaffirmée lorsqu’ils expérimentent différentes situations culturelles. L’expression « le cœur en dehors du corps » signifie donc qu’ils sont à la fois en marge de la culture d’origine, mais maintiennent avec elle un lien spirituel.

En même temps, la force d’expression de ces artistes d’origine chinoise vivant à l’extérieur de la Chine est souvent double ou multiple. Ils cherchent à réinterpréter et à repositionner leur culture d’origine, qui est la source de leur identité culturelle et tentent également d’ajuster, au contact des cultures locales, leurs connaissances théoriques et artistiques acquises auparavant, afin d’avoir une posture plus ouverte.

Cependant, l’attention portée à ce groupe d’artistes favorise surtout ceux qui ont réussi dans le domaine artistique occidental, mais privilégie rarement ceux qui n’ont pas cette reconnaissance, ignorant du même coup les pratiques et les pensées de ce groupe d’artistes de même que la signification culturelle qui se dégage de leurs recherches artistiques.

En fait, pour comprendre en profondeur ce groupe d’artistes et leurs recherches, il est particulièrement nécessaire de présenter, par l’approche ethnographique, leurs formations artistiques, leurs contextes de création, leurs réflexions sur leur culture d’origine, leurs revendications artistiques, tout en examinant les convergences et différences entre eux ainsi que leur réalité sociale actuelle. Cela nous aidera sans aucun doute à approfondir notre compréhension des concepts et des expressions artistiques distinctives de ces artistes.

1.1 À propos de l'acculturation

Selon le sociologue et anthropologue français Denys Cuche (1996), la théorie de l'acculturation a été présentée pour la première fois en 1880 par J.W. Powell，afin de représenter les transformations des modes de vie et de pensée des immigrants au contact de la société américaine. En 1918, Thomas et Znaniecki, ont utilisé ce thème dans leur recherche sur la contribution et la valeur d'immigrants polonais aux États-Unis. Pour Rudmin (2003), l'acculturation est une expérience ancienne et universelle.

Dans le mémorandum de Rober Redfield, Ralph Linton et Melville Herskovits, Publié en 1936, ces auteurs définissent ainsi l'acculturation :

> L'acculturation est l'ensemble des phénomènes qui résultent de ce que des groupes d'individus de cultures différentes entrent en contact continu et direct et des changements qui se produisent dans les patrons (pattern) culturels originaux de l'un ou des deux groupes... Selon cette définition, l'acculturation doit être distinguée du changement culturel, dont elle n'est qu'un des aspects — et de l'assimilation, qui n'en est qu'une des phases. Elle doit être également distinguée de la diffusion qui, bien que se produisant dans tous les cas d'acculturation, est un phénomène qui a sa place fréquemment sans qu'il y ait de contacts entre les groupes culturels et qui, de plus, constitue seulement un aspect du processus de l'acculturation (p. 149-192).

Quand un individu se plonge dans une autre culture, le processus d'intégration se résume dans le choix entre, d'un côté, le maintien de son héritage culturel et de son identité et, de l'autre côté, l'échange avec la culture d'accueil.

L'acculturation, pour les personnes qui vivent dans un autre pays où la culture diffère de la leur, représente souvent une première étape à franchir. Or les attitudes face aux cultures différentes, qui varient selon les pays, influence grandement le processus d'acculturation.

Actuellement, les contacts entre les diverses cultures se trouvent extrêmement facilités. À ce sujet, Jean Pierre Malrieu (2008) note que :

> La réflexion sur les phénomènes d'acculturation a pris de l'ampleur dans les années quarante, quand les anthropologues se sont penchés sur les conséquences culturelles de la colonisation, qu'elle soit militaire ou simplement économique. Aujourd'hui, ce sont les mouvements migratoires, les processus d'intégration économiques et politiques (l'Union Européenne) et le tourisme qui constituent l'essentiel des sources d'acculturation[3].

L'acculturation est l'un des phénomènes les plus marquants de notre époque. Elle s'inscrit notamment dans le champ de la psychologie interculturelle et désigne, selon le psychanalyste français François Couchard (1999), les transformations qui résultent du contact entre les individus et les groupes de différentes cultures. Celui-ci définit ainsi l'acculturation :

> Un processus psychique par lequel un individu assimile les modèles et les comportements d'une autre culture que la sienne. Elle peut s'effectuer par assimilation de ces modèles, par juxtaposition avec les modèles originels ou de manière conflictuelle (p.120).

Ainsi, l'acculturation est un processus de contact entre deux cultures par lequel l'individu assimile les comportements et les modèles de la culture d'accueil. L'acculturation peut aussi se réaliser à l'intérieur d'un même pays, chaque région ayant sa propre culture locale. Même entre la ville et la campagne, les cultures sont différentes aussi. L'acculturation est bilatérale entre le pays hôte et les arrivants, surtout si ces derniers sont assez nombreux. En réalité, l'acculturation amène des changements dans les différents modèles culturels qui se rencontrent, les cultures se structurant et se

[3] Ceci a été relaté dans le site d'auteur disponible à l'adresse suivante: http://jp.malrieu.free.fr/SES702/article.php3?id_article=71. Consulté le 20 août 2018

déstructurant au contact d'autres cultures. Ainsi, comme le dit R.R. Géadah (1999), « Aucune entité culturelle ne peut se targuer de revêtir les spécificités originelles » (p.32).

Le processus d'intégration culturelle se fait en général en deux étapes. La première, l'accommodation, est l'étape de la prise de conscience de sa propre culture, une étape nécessaire menant à une décentralisation de celle-ci. Un déséquilibre ou un conflit cognitif se manifeste souvent par la suite, ce qui mène ainsi à la deuxième étape, celle de l'acculturation.

Il existe quatre stratégies d'acculturation telles que catégorisées par John W. Berry (1980), à savoir *l'assimilation, l'intégration*, *la séparation et la marginalisation*.

L'assimilation signifie qu'un individu adopte la culture d'accueil et s'éloigne de sa culture d'origine. Dans cette situation, l'individu imagine qu'il peut « faire comme les Romains », et revivre encore une fois. Néanmoins, il lui est impossible d'abandonner complètement sa culture d'origine, car il se trouvera sans identité, donc sans repère dans ce nouvel environnement. La réaction d'assimilation est très peu présente pour l'immigrant de première génération, car personne ne peut ignorer ou oublier entièrement son passé. De plus, la langue étrangère et une nouvelle situation sociale représentent des contraintes limitant les interactions avec la société d'accueil. À titre d'exemple, je mentionnerai ici le cas d'un jeune étudiant d'origine chinoise en France qui a choisi de nier son identité d'origine (culturelle, mais aussi de genre), un obstacle à son langage artistique, selon lui, souhaitant ainsi offrir une plus grande liberté au public pour l'interprétation de ses œuvres.

La stratégie d'intégration désigne le fait que l'individu maintienne des éléments de sa culture d'origine tout en empruntant ceux de la culture du groupe d'accueil. Pour plusieurs, l'intégration est considérée comme la stratégie la plus favorable parmi les

quatre stratégies d'acculturation de Berry. Mais elle est réalisable sous certaines conditions : l'individu doit avoir suffisamment de capacités et de volonté pour s'ouvrir à une nouvelle culture afin d'y participer. Il doit donc se transformer en adoptant des éléments de la culture d'accueil. Réciproquement, les pays hôtes qui préconisent le multiculturalisme doivent faire des efforts en vue de respecter les différentes cultures. Un bon exemple d'intégration est le *melting pot* américain Dans ce cas, une culture ne domine pas l'autre, elles s'adoptent mutuellement.

La séparation consiste à conserver plus ou moins complètement sa propre culture en évitant les échanges avec la culture d'accueil. Il s'agit d'une stratégie plus radicale. Cette situation me fait penser au quartier chinois en France, aux États-Unis et au Canada : Au début, le but de bâtir le Chinatown était de créer un endroit pour que les chinois puissent se regrouper ensemble afin de se protéger et s'entraider. Or cette situation peut amener à l'isolement du groupe. Ainsi, dans un grand quartier chinois comme celui de New York, un immigrant pourrait vivre uniquement dans son milieu isolé sans jamais avoir de contact avec des gens locaux. Je connais aussi beaucoup de personnes âgées dans le quartier chinois de Montréal qui ne maîtrisent pas les langues officielles du Canada. Pour eux, il est fort probable que la culture de l'hôte leur soit toujours étrangère.

Enfin, la marginalisation caractérise la situation où l'individu n'instaure aucun lien avec le groupe d'accueil, ni avec le groupe d'origine. Il s'agit d'un état plus extrême, car il y a non seulement incapacité de s'intégrer dans la nouvelle culture, mais perte de sa culture d'origine.

L'acculturation est un long processus que chaque individu doit expérimenter lorsqu'il se déplace dans une autre culture pour une longue durée. Quand un individu émigre dans un autre pays et une autre culture et fait face aux changements et aux chocs

culturels, son attitude envers ces changements et ces chocs sera déterminante dans l'effet de l'acculturation.

1.2 Les réactions et les créations artistiques envers le changement culturel

Puisque l'acculturation est un processus inévitable pour chaque immigrant, les artistes d'origine chinoise à l'extérieur de la Chine subissent vraisemblablement ce processus. Les différentes stratégies en réaction au changement social et culturel dont l'assimilation, l'intégration, la séparation et la marginalisation sont donc aussi expérimentées par les artistes.

Les principaux facteurs qui influencent l'acculturation des artistes d'origine chinoise peuvent se diviser en facteurs externes et en facteurs internes, tout comme Selim Abou l'a résumé en 2006. En ce qui concerne les facteurs externes, le premier est la distance culturelle. Les groupes ethniques, en raison de leurs spécificités sur les plans social et culturel notamment, développent des modèles culturels différents s'appuyant sur des valeurs, des éthiques, des perspectives de vie, des croyances spirituelles et des modes de vie propres à eux. Ainsi, la distance culturelle ne fait pas uniquement référence à la distance géographique séparant le pays d'accueil du pays d'origine, mais aussi à la distance créée par le manque d'éléments culturels communs.

Le deuxième est le soutien social. Chaque individu, idéalement, peut s'inscrire au sein d'un réseau social relativement stable qui lui permet d'obtenir du soutien sous diverses formes, que ce soit monétaire, émotionnel, amical, etc. Le soutien social peut représenter une force motrice dans le processus d'acculturation ou, au contraire,

entraver ce processus.

Sur le plan des facteurs internes, le premier est le choc culturel. L'anthropologue Kalvero Oberg (1960) associe le choc culturel à un sentiment d'anxiété provoqué par l'enlisement dans une condition étrangère et inhabituelle. Ainsi, arrivé dans un autre pays et devant faire face aux diverses pressions sociales et culturelles, de nombreuses personnes pourront expérimenter des symptômes dépressifs liés au choc culturel. Selon Oberg:

> Culture shock is precipitated by the anxiety that results from losing all our familiar signs and symbols of social intercourse. These signs or cues include the thousand and one ways in which we orient ourselves to the situations of daily life: when to shake hands and what to say when we meet people, when and how to give tips, (…), how to make purchases, when to accept and when to refuse invitations, when to take statements seriously and when not. Now these cues which may be words, gestures, facial expressions, customs, or norms are acquired by all of us in the course of growing up and are as much a part of our culture as the language we speak or the beliefs we accept. All of us depend for our peace of mind and our efficiency on hundreds of these cues, most of which we do not carry on the level of conscious awareness (p.177).

Le deuxième facteur interne est l'obstacle à la communication causé par une compétence linguistique limitée. Dans ce cas, de nombreux artistes d'origine chinoise choisissent de rester dans un cercle de connaissances chinoises afin de ressentir un sentiment d'appartenance. Leur portée sociale demeure donc restreinte.

Les réponses des artistes d'origine chinoise à l'extérieur de la Chine à ces facteurs internes et externes diffèrent selon chacun et ces différences influencent les stratégies artistiques présentes au sein de leurs pratiques artistiques.

La réaction d'assimilation est très rare chez les artistes d'origine chinoise car il semble presqu'impossible d'atteindre une acculturation totale et, ainsi, d'effacer les traces de

sa culture d'origine dans son travail. Dans le chapitre suivant, je vais développer les thèmes de l'identité et de l'identité culturelle d'artiste.

La séparation, troisième stratégie d'acculturation selon Berry (1980), est très rare à ma connaissance, bien qu'il existe sans doute des artistes qui abandonnent leur pratique artistique en raison d'obstacles.

Concernant la stratégie de marginalisation, celle-ci est souvent présente chez les artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine. Ces artistes ignorent les cultures d'accueil et poursuivent leur pratique artistique tout comme s'ils étaient toujours en Chine. Certains artistes peuvent avoir un succès commercial dans leur pays d'accueil ou en Chine, cependant, ceux-ci n'ont aucun contact avec le domaine artistique local. Ils peignent souvent des paysages, des natures mortes ou encore des femmes en costumes traditionnels chinois. Leur technique est souvent classique académique.

Enfin la situation idéale est, de mon point de vue, l'intégration. Quand quelqu'un s'installe dans un pays de culture différente, le processus d'intégration culturelle se fait généralement en deux étapes. La première est l'accommodation. Cette étape demande le temps nécessaire pour une prise de conscience de sa propre culture, mais aussi pour se décentrer de cette dernière. Elle peut s'accompagner d'un déséquilibre ou d'un conflit cognitif. Lors de la deuxième étape, la personne s'ajuste à ce nouvel environnement afin de s'intégrer à la culture d'accueil et de trouver un équilibre. Pour les artistes d'origine chinoise à l'extérieur de la Chine, ces deux étapes sont aussi présentes dans le développement de leur recherche artistique. Dans le travail des artistes de mon corpus d'étude, nous pourrons d'ailleurs observer clairement les enjeux d'équilibre ou de déséquilibre.

À la fin des années 1980 et au début des années 1990, un grand nombre d'artistes chinois s'est déplacé aux États-Unis, en France, en Australie et dans d'autres pays occidentaux pour y développer leur carrière artistique. La vie de ces artistes, mais également leurs créations, diffèrent de celles de leurs collègues en Chine. Ils vivent dans un autre environnement et font face à de nombreux problèmes culturels, que ce soit au regard du conflit entre leur propre bagage culturel et l'histoire et la culture de leur nouveau pays de résidence ou de l'inadaptation entre le mode artistique chinois auquel ils sont habitués et les mécanismes opérationnels locaux. Tout comme moi, peut-être se posent-ils les questions suivantes : Comment déterminer sa propre identité culturelle ? Comment prioriser ce qui est important ? Comment comprendre les autres cultures tout en interrogeant sa propre culture ? Comment choisir son mode de vie et ses stratégies artistiques ?

Pour répondre ces questions, j'ai contacté des artistes d'origine chinoise vivant dans différents pays. Me penchant sur les réponses qu'ils m'ont fournies aux questions que je leur ai posées, j'analyse les aspects communs de leurs situations respectives en termes d'acculturation de même que leurs considérations différentes sur l'identité culturelle, puis mets en relation ces propos avec leurs œuvres de différentes périodes et ce, afin d'observer l'émergence de tensions entre leur culture d'origine et la culture locale.

Les artistes que j'ai interviewés ont tous reconnu le phénomène d'acculturation lié à leur déplacement dans d'autres pays. Un autre point commun entre ces artistes est qu'ils ont tous reçu une formation supérieure en arts occidentaux en Chine, formation qui leur a permis de mieux connaitre l'histoire et l'histoire de l'art occidental, bien que les contenus diffèrent de façon importante de la formation acquise plus tard en Occident. La plupart de ces artistes ont toutefois mentionné qu'il y avait un décalage entre ce qu'ils ont appris dans le cadre de leur formation et la réalité. Wu Jifeng, Liu Zhenchen et Yin Haiming sont diplômés de l'Université de Shanghai en option Peinture à l'huile

occidentale, puis sont allés en France dans les années 1990 afin de poursuivre leurs études artistiques. Miao Jiaxin a eu son diplôme artistique à l'Université Normale de Shanghai en 1999. Lorsqu'ils ont été admis aux Écoles d'arts, le système éducatif en place les a obligés à modifier leur recherche artistique. Leur processus d'acculturation mérite une analyse approfondie.

1.3 Le choc culturel et les adaptations

Le choc culturel est une notion conceptualisée par Oberg dans les années 1960, qui fait référence au sentiment de perte, de doute, de rejet et même de peur et d'anxiété profonde, ainsi qu'à la méconnaissance des symboles sociaux des pays d'accueil. Lorsqu'une personne adaptée à la culture de son pays d'origine se rend dans un nouvel environnement culturel, ce choc culturel peut se manifester et durer pendant un certain temps.

Avant de partir à l'étranger, les artistes d'origine chinoise participant à ma recherche, tout comme moi-même, nous sommes préparés en nous intéressant à la culture sociale et au mode de vie local du pays qui allait nous accueillir, lisant maints livres sur l'histoire, la culture et les coutumes sociales. Cela n'a pas empêché l'apparition d'un fort sentiment d'inconfort accompagnant l'arrivée en pays étranger. La raison en est qu'il existe d'énormes différences culturelles entre la Chine et les pays occidentaux, en plus de l'environnement social général qui est également très contrasté.

Selon William Smalley (1963), il existe quatre phases dans le choc culturel : la lune de miel, la crise ou confrontation, l'ajustement et l'aisance biculturelle. Dans un premier temps, les différences entre les anciennes et les nouvelles cultures évoluent dans une atmosphère romantique de connaissance. Par exemple, la personne ressent une

excitation à vivre dans un pays différent, à découvrir la nourriture, le style de vie et les coutumes locales. Tout semble merveilleux dans les premières semaines. La personne aime tout et les rencontres sont agréables. La joie de vivre dans la nouvelle culture semble bien présente. Les gens essaient de se familiariser avec la langue locale et entretiennent des relations amicales avec les habitants. Comme pour la plupart des périodes associées à la lune de miel, cette phase aura une fin. Les barrières linguistiques, l'éloignement de la famille et les préoccupations envers le futur vont éventuellement renforcer le sentiment d'isolement par rapport à l'environnement immédiat.

Des complications apparaissent donc dans un deuxième temps. Des différences culturelles deviennent évidentes. L'excitation initiale fait place à des sentiments d'impatience, de frustration et de colère. La personne vit diverses expériences qui la rendent malheureuse, car ces expériences apparaissent souvent choquantes et étranges au regard de sa propre culture. Or le plus gros changement, mais surtout défi, à ce stade, est la difficulté de communication: tentant de s'adapter à de nouvelles cultures, les gens ont souvent le mal du pays et se sentent seuls, notamment parce qu'ils traitent avec des étrangers tous les jours. Le principal obstacle à la création d'un réseau de connaissances et d'amis est donc la difficulté de la communication linguistique : la personne doit prêter une attention particulière aux différences culturelles de communication, telles que les signaux du langage corporel, l'impolitesse du langage, le ton de la conversation, les nuances et les habitudes de langage.

Selon mes connaissances, chaque artiste d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine a expérimenté un choc culturel dès qu'il se déplace à l'étranger. Le jour où je suis arrivé en France, l'art occidental m'a beaucoup choqué, les musées modernes et contemporains et les expositions m'ont totalement bouleversé. Devant une peinture minimaliste, je ne comprenais pas ce que l'artiste souhaitait représenter, l'installation comme médium de présentation m'a laissé perplexe. Surtout, les cours offerts dans les écoles d'art en France étaient différents de ceux qui m'avaient été présentés lors de mes

lectures en Chine. C'est également ce qu'a vécu Zhang Songnan en tant qu'enseignant boursier pour la France, qui s'est senti *perdu* dans la même situation. Yin Haiming a aussi vécu cette expérience de choc culturel lorsqu'il est entré à l'école d'art en France.

Le troisième stade est celui de l'ajustement. La personne s'habitue à la nouvelle culture et développe diverses habitudes. Dans la plupart des cas, la personne sait ce qu'il faut faire, elle n'est plus constamment surprise dans le pays d'accueil. Sa vie est redevenue « normale » et les choses sont rentrées dans l'ordre. Elle commence à résoudre les problèmes rencontrés en termes de conflits culturels et tente d'accepter activement la façon de faire les choses dans la nouvelle culture. Cette dernière est également devenue plus facile à comprendre, les attitudes et comportements résistants face à la nouvelle culture ont progressivement diminué.

Voyons la situation de certains artistes chinois vivant hors de la Chine au regard de l'ajustement. Dans le livre *Chen Zhen, entretiens* l'ambition de l'artiste est de s'adapter au domaine artistique local. Après des années d'étude d'art contemporain occidental, Chen Zhen a décidé d'abandonner la peinture pour se lancer dans l'installation, bien qu'il ait été un très bon peintre en Chine. Yin Haiming a choisi de continuer à peindre mais en intégrant la nouvelle tendance occidentale de peinture pour élargir son chemin artistique. En France, Liu Zhenchen, comme Chen Zhen, a abandonné la peinture pour s'intéresser aux nouveaux médias comme la vidéo et l'installation. Miao Jiaxin, de son côté, se concentre sur la performance.

Le dernier temps du choc culturel tel que théorisé par Oberg s'appelle l'aisance biculturelle. À ce stade, la personne a atteint un réel sentiment de confort par rapport à la culture d'accueil. Elle se sent à l'aise et s'est adaptée à la nouvelle culture. Cette adaptation ne signifie pas qu'il y ait conversion complète, car les gens ont tendance à

conserver de nombreuses caractéristiques de la culture d'origine, que ce soit l'accent et l'habitude de réflexion.

Voici maintenant quelques exemples permettant de mieux comprendre ce que peut représenter une expérience de choc culturel, tel que vécue par certains artistes de mon corpus.

1.4 L'acculturation complexe de Zhang Songnan

La vie de Zhang Songnan, né à Shanghai, fait penser à une légende. Son père, qui avait fait ses études en Europe, a travaillé comme ingénieur principal dans une grande usine textile avant l'établissement de la Chine nouvelle. Lors de la Révolution culturelle et comme beaucoup d'intellectuels de l'époque, celui-ci a été attiré par l'appel du Parti communiste à construire une « nouvelle Chine ». La famille a alors décliné la possibilité de s'installer à Hong Kong pour demeurer à Shanghai. Ils y ont été victimes de discrimination vu leur statut de « petit-bourgeois ». En raison de ses excellentes connaissances en ingénierie, son père a été choisi par Pékin pour participer à la construction d'une nouvelle usine textile appartenant à l'état. La famille Zhang déménage alors à Pékin. Ce déplacement vers le nord de la Chine a représenté, pour Zhang Songnan, sa première expérience d'acculturation.

Zhang Songnan a reçu sa formation universitaire en arts plastiques au début des années soixante à l'Académie Centrale de Pékin. Après l'obtention de son diplôme, il a été affecté à un centre culturel de Pékin afin de s'engager dans la création artistique professionnelle. Associé à la droite au début de la Révolution culturelle en 1966 en raison de son origine « petite-bourgeoise », Zhang Songnan dit avoir été très malheureux à cette époque, pensant même à la mort, et peu à la peinture. Il raconte cette expérience dans sa bande dessinée *Petit tigre dans la nuit chinoise* en 1993.

Il faudra attendre la fin de la Révolution culturelle avant que la vie de l'artiste ne change pour le mieux. En 1978, il est admis à la maitrise en peinture à l'huile à la même académie où il avait fait ses études, l'Académie Centrale de Pékin. Il est devenu enseignant après l'obtention de son diplôme et a pu alors poursuivre sa recherche artistique.

La classe de maitrise de l'Académie Centrale de Pékin est une classe très importante pour le domaine artistique chinois. Après la révolution Culturelle, les universités et les écoles chinoises ont pu réintégrer leur fonction d'enseignement qui avait été interrompue pendant dix ans. Les jeunes, qui n'avaient pu étudier à l'université pendant cette décennie, ont fait de leur mieux pour effectuer un retour vers les universités. Les douze étudiants de la classe de Zhang Songnan, venus des différentes provinces de la Chine, présentaient un très grand niveau artistique. Certains d'entre eux avaient même une réputation nationale.

Après la révolution culturelle, en 1979, le « Wen Hui journal » de Shanghai a publié le roman de Lu Xinhua intitulé *La cicatrice*, qui a suscité une résonance importante chez nombre de lecteurs. C'est dans ce contexte qu'a émergé le phénomène de « l'art de la cicatrice » dans le monde de l'art en Chine.

Lors de l'Exposition nationale d'art en 1979, plusieurs étudiants de l'Académie des Beaux-Arts du Sichuan ont exposé des œuvres exprimant un point de vue critique sur la vie quotidienne pendant la Révolution Culturelle, telles que *Pourquoi* de Gao Xiaohua, *1968 × mois × jour, neigé* de Cheng Conglin ou encore *Père* de Luo Zhongli. Ces œuvres ont également suscité une réflexion sur la réalité post Révolutionnaire en Chine. La peinture d'un autre artiste, He Duoling, *Le vent de printemps s'est réveillé*, en 1982, est devenue un jalon de cette peinture exprimant la jeunesse perdue des Chinois. S'est ajoutée à cette tendance de peindre les « cicatrices », une autre tendance

axée sur le rejet de la politique, mais aussi sur celui de la représentation des grandes scènes historiques dans l'art. Les œuvres liées à la vie tibétaine de Zhou Chunya et Chen Danqing y sont associées. Ces groupes d'artistes ont emprunté différentes techniques et modes d'expression d'artistes occidentaux de différentes périodes, rejetant l'art soviétique qui avait fait partie de leur bagage académique.

Fig.1.1 Zhang Songnan, *Paysans- souvenir du demi-siècle*, huile sur bois, 200 X 68.5cm X 6, 1980

Dans ce contexte, en 1980, Zhang Songnan a présenté une œuvre intitulée *Paysans-souvenir du demi-siècle*. Cette œuvre est composée de six panneaux, chaque partie représentant une ou plusieurs figures de paysans de différentes périodes de Chine telle que la période de souffrance avant la libération, la période de guerre de libération, la période du grand bond en avant, la période de la révolution culturelle, la période de réformes et de développement et, finalement, la période représentant l'avenir pour les nouveaux agriculteurs. L'artiste s'est débarrassé de la rigidité du style soviétique et a rejoint le style esthétique de l'Art Nouveau[4], qui est le style esthétique de l'œuvre.

Un des buts principaux de la formation de cette classe de maitrise était de former de nouveaux enseignants pour l'Académie. C'est ainsi que Zhang, bénéficiant d'une bourse, a été envoyé en France après sa maitrise en tant qu'enseignant de l'Académie.

Entre 1985-1986, celui-ci est entré à l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris comme étudiant boursier. Durant cette période, il a visité sans arrêt les musées d'art, impressionné par les chefs d'œuvres qu'il avait vus dans les livres en Chine. Or maintes questions lui venaient en tête, notamment : Si ces œuvres appartiennent aux années de gloire de la peinture occidentale, appartiennent-elles surtout au temps passé ? Où va l'art actuel?

Lorsque Zhang visita la Biennale de Paris en 1985, celui-ci fût choqué par les œuvres exposées. Cet évènement le poussa à réfléchir à l'art contemporain occidental et à son sens. Un profond changement culturel comme celui expérimenté par Zhang pose souvent des problèmes au nouvel arrivant ; un choc culturel se manifeste lorsque plongé dans une autre culture que la sienne. La personne peut avoir l'impression de n'avoir

[4] Un mouvement artistique de la fin du XIXe et du début du XXe siècle, il se diffusa principalement en Europe.

accès qu'à des informations fragmentées, sa compréhension est limitée, sa position se rigidifie. Selon Zhang, celui-ci s'est senti *perdu*[5].

Notons, plus ou moins dans ces mêmes années, l'apparition du Groupe Xingxing en 1979, un groupe d'artistes de Pékin devenu célèbre pour sa quête de liberté et d'expression de soi, ses œuvres expérimentales de style moderniste occidental et ses activités d'une importance historique particulière. À partir de cette période, les pensées artistiques modernistes occidentales ont commencé à influencer profondément les artistes chinois. La jeune génération d'artistes qui avait connu la révolution culturelle eut alors accès à une formation universitaire professionnelle et se montra particulièrement intéressée par les nouveaux styles et formes artistiques venant de l'Occident. Ces jeunes artistes, qui souhaitaient prendre une distance des styles artistiques calqués sur le modèle soviétique, cherchaient à s'approprier les styles modernistes occidentaux.

Avec l'ouverture du pays à l'Occident, l'environnement créatif s'est avéré relativement détendu et la réflexion plutôt libre. Diverses expressions artistiques occidentales peuvent trouver des échos en Chine et de jeunes groupes artistiques continuèrent d'apparaître. La création artistique empruntant aux courants occidentaux, notamment l'installation, fut à ce moment-là extrêmement prolifique. Le milieu des années quatre-vingt fut ainsi une période de transition importante pour l'art chinois, qui a connu un choc idéologique majeur appelé « 85 Art Mouvement ». En plus de l'ouverture aux courants occidentaux, certains artistes se sont tournés vers les cultures traditionnelles nationales dans leurs créations, retraçant les racines créatives de la Chine avant la Révolution. La recherche artistique de Zhang Songnan et de Zhang Hongtu (artistes que je vais présenter ultérieurement) se place sans doute dans cette catégorie.

[5] Voir Annexe page 202

De retour à Zhang, celui-ci est retourné à Pékin après ses séjours en France pour continuer son enseignement à l'Académie. Il a alors été nommé assistant du doyen de l'Académie. En 1988, il a demandé une année de congé pour aller au Canada. Son intention initiale était de travailler pendant un an, puis de terminer son séjour par une exposition. L'évènement de Place Tian'anmen en1989 a provoqué chez lui un fort sentiment de désespoir envers son pays. Il a décidé de rester au Canada.

1.4.1 L'acculturation détaillée de Zhang Songnan

En vivant dans un autre pays que la Chine, son pays d'origine, Zhang Songnan affirme avoir ressenti l'effet d'acculturation. Le processus d'acculturation peut se diviser en quatre phases : l'adaptation linguistique, l'adaptation au mode de vie, l'adaptation à la survie et l'adaptation professionnelle.

Pour connaître un pays, mais surtout pour y vivre, il faut d'abord connaître sa langue. Zhang Songnan avait déjà une connaissance du français puis qu'il avait vécu en France, cependant, il avoue une faiblesse au niveau linguistique. Il se félicite toutefois d'être artiste car les gens peuvent bien comprendre ses pensées à travers ses peintures, mentionne-t-il.

L'adaptation au mode de vie occidental est plutôt facile pour Zhang Songnan, selon ce qu'il affirme lui-même, puisqu'il est né dans une famille intellectuelle occidentalisée. Il s'est donc familiarisé dès son enfance avec ce mode de vie. Ajoutons que la période de son adolescence correspond à l'appel de Mao Zedong lancé aux intellectuels de s'intégrer au peuple d'ouvriers, notamment dans la campagne; il avait donc déjà vécu une importante adaptation, même dans son propre pays. Peut-être est-ce la raison pour

laquelle il peut affirmer avec confiance sa capacité à s'être adapté au mode de vie en Chine, en France et au Canada.

L'adaptation à la survie représente la capacité de survivre dans le monde, peu importe qu'il s'agisse de son pays natal ou d'une culture étrangère. Au Canada, Zhang Songnan n'est plus titulaire d'une bourse comme il l'était en France, ou salarié de l'Académie comme en Chine. Comme tous les artistes indépendants, il doit vivre de son art. Ayant une excellente technique en peinture, celui-ci a reçu beaucoup de commandes et a exposé partout au Canada pendant les dix premières années. Il a également publié plusieurs bandes dessinées relatant sa propre histoire de vie tout autant que celle de son pays d'origine, en collaboration avec des maisons d'édition canadiennes et américaines[6].

L'adaptation professionnelle est, selon Zhang Songnan, la plus importante pour un artiste. Lors de son séjour en France, le décalage artistique qu'il a ressenti l'a poussé à réfléchir à la direction artistique qu'il souhaitait emprunter par rapport à la situation culturelle locale. Il a senti la pression des *3M* (museum, market, media) dans la promotion de l'art contemporain :

> Je ne nie pas l'intérêt de l'art contemporain, car son existence correspond au développement social et culturel de l'Occident, et il y a beaucoup de bons artistes d'art contemporain. Chen Danqing[7], mon camarade de classe, a décrit l'art contemporain comme une écologie de l'art occidental. Mais j'ai parfois l'impression qu'on a jeté le bébé avec l'eau du bain. Je pense que tout art, qu'il soit traditionnel ou contemporain, devrait être la véritable expression de l'esprit de l'artiste, devrait lui être fidèle. C'est un problème que j'ai résolu après mon arrivée au Canada où la confrontation entre art contemporain et art traditionnel est moins forte qu'en France ou aux États-

[6] Ceci a été relaté dans le Brief Biographies disponible à l'adresse suivante: https://biography.jrank.org/pages/2329/Zhang-Song-Nan-1942.html. Consulté le 12 décembre 2017

[7] Né en 1953, peintre, critique littéraire et écrivain chinois. Il s'est fait connaitre par ses représentations des peuples du Tibet.

> Unis. Au Canada, je peux me cacher quelque part, me libérer de cet état conflictuel et faire l'art que je veux.[8]

Cette attitude artistique encourage l'artiste à continuer ses peintures, sous l'influence des grands maitres occidentaux. Lorsqu'il était étudiant en 1980 à Pékin, Zhang a voyagé plusieurs fois en Mongolie intérieure et dans la province de Xinjiang afin de s'inspirer sur le plan artistique en vue de la préparation de son diplôme. Il a ensuite réalisé un grand nombre de peintures représentant des scènes de vie des minorités ethniques chinoises qu'il a rencontrées (*Fig. 1.2*). Il a poursuivi ces mêmes thèmes dans sa pratique artistique au Canada. Ainsi Zhang, vivant à l'étranger depuis plus de 20 ans, représente toujours la vie de minorités chinoises dans ses propres œuvres. Bien que le public qui admire ses œuvres ne connaisse pas nécessairement l'arrière-plan psychologique qui habite Zhang Songnan dans son travail, il est néanmoins possible de constater la « présence absente » de l'auteur parmi ses peintures de minorités. En d'autres termes, bien que l'artiste lui-même n'apparaisse pas sur l'image, ses émotions et ses projections de pensées sont omniprésentes dans ses œuvres.

L'artiste, dans la série qui suit, représente également des scènes quotidiennes canadiennes (*Fig. 1.3*). Il apporte ainsi sa réflexion personnelle sur la vie et la culture locale. Sur le plan de la technique, l'utilisation de couleurs et de pinceaux est plutôt tempérée : s'y superposent deux ou trois couches de couleur sans trop d'épaisseur. Durant plusieurs années de recherche sur les chefs-d'œuvre classiques occidentales et orientales, l'artiste a acquis une très bonne technique, ce qui lui permet de contrôler facilement et avec précision la tonalité lorsqu'il applique une fine couche de couleur, sans qu'il n'ait besoin d'ajouter une couche de plus. Les tons doux et précis sont en totale conformité avec le travail tranquille du pinceau privilégié dans la peinture chinoise ancienne. Cette technique permet une représentation des moindres détails, à

[8] Voir Annexe page 202

l'aide de pinceaux d'une extrême finesse. Comparé à la peinture avec une épaisseur, l'effet de cette peinture est plus détendu dans la technique.

Fig.1.2 Zhang Songnan, *Une femme et un homme*, huile sur toile
92 x 122 cm, 2007

L'influence de l'art occidental sur son travail remonte à la Renaissance. Zhang Songnan a aussi une prédilection pour le symbolisme, l'École de Paris et la peinture figurative contemporaine. En regardant le tableau - *Les arts et les Muses d'aujourd'hui (Fig. 1.4)* de Zhang Songnan, on peut voir que l'artiste utilise *Les arts et les Muses* du symboliste français Pierre Puvis de Chavannes[9] comme parodie et plan directeur, épuisant presque les courants dominants de l'art avant-gardiste occidental du XXe siècle, ce qui montre la vision et la pensée historiques de l'artiste.

[9] Pierre Cécile Puvis de Chavannes (1824 -1898), peintre français.

Fig.1.3 Zhang Songnan, *L'art de hier et de présent*, huile sur toile, 92 x 122 cm, 2005

Fig.1.4 Zhang Songnan, *Les arts et les Muses d'aujourd'hui*, huile sur toile, 122 x 304 cm, 2009-2010

Dans l'œuvre *Les arts et les Muses d'aujourd'hui*, on peut ressentir une forme d'accalmie par rapport à l'état d'esprit de l'artiste. Contrairement à la période où il a vécu à Paris, il continue son chemin artistique avec confiance en soi, observant les nouveaux mouvements artistiques actuels. L'attitude d'acculturation de Zhang Songnan correspond à cet état d'esprit.

1.5 Mémoire et vie en chevauchement chez Yin Haiming

Comparativement aux artistes qui vont suivre, Zhang Songnan appartient à une génération antérieure d'artistes. Les artistes que je vais maintenant présenter sont tous nés dans les années 1960 et 1970, et ils ont tous suivi des formations universitaires et ont obtenu leur diplôme en France ou aux Etats-Unis.

Yin Haiming est né en 1973 à Shanghai - une ville plus moderne au sud de la Chine, mais a vécu quelques années de son enfance à Qinghai, une province peu développée du nord de la Chine, ses parents ayant suivi l'appel gouvernemental à soutenir les zones frontalières. Il est retourné à Shanghai pour ses études à l'adolescence. Cela confère à l'artiste un caractère particulier, faisant de lui quelqu'un qui n'est ni du nord, ni du sud.

Il a fait ses études artistiques à l'Université de Shanghai en option Peinture à l'huile pendant quatre ans. Dès le début de sa carrière, il a été un fervent admirateur de l'art académique classique occidental. Ses œuvres de cette période représentent souvent des natures mortes et des personnages. Une de ses natures mortes (*Fig. 1.5*) fait partie de la collection du Musée d'art de Shanghai.

Fig. 1.5 Yin Haiming, *Nature morte*, huile sur toile, 80 x 60 cm, 1992

Lorsqu'il est arrivé en France, son intention était de perfectionner sa technique de peinture à l'huile. Cependant cette formation n'existait seulement que dans certaines écoles de restauration de peinture, la plupart des écoles d'art donnent des cours d'art contemporain. Ce fût sans doute une première étape d'acculturation pour Yin Haiming. Comme il le mentionne en entrevue : « La situation m'a obligé à faire un choix, soit j'abandonne ce que j'ai souhaité faire, soit je modifie ce que j'ai fait auparavant »[10]. Cette situation fait écho à celle de Wu Jifeng, de Liu Zhenchen ainsi qu'à la mienne lorsque nous étions aux écoles d'arts en France.

[10] Voir Annexe page 187

Optant pour la flexibilité, Yin Haiming a finalement adopté le système éducatif artistique de la France et a obtenu son premier diplôme français à l'École d'art du Mans. Pour l'exposition qu'il a tenue en vue de son diplôme, il a présenté une série de peintures figuratives qui questionnent l'histoire de la peinture. Il a ainsi représenté le mont Victoire de Cézanne avec plusieurs personnages. À partir de ce moment, il a choisi de dépasser les critères usuels en technique de peinture pour se concentrer sur les possibilités de représentation de la peinture. Il a réalisé une série sur le métro de Paris, lieu qui l'avait beaucoup intéressé et attiré lorsqu'il était étudiant à l'École des Beaux-Arts et, continuant sa recherche en peinture, il en a fait une représentation toute simple, sans faire usage de procédés.

Après ses études, Yin Haiming a commencé sa carrière artistique en France et en Chine. À ce moment, son travail s'est transformé : En gardant la peinture comme le médium, il a recueilli des images passées et présentes du monde entier, que ce soit dans la presse ou sur le web, pour les recomposer dans sa peinture. L'artiste se dit d'être entouré par ces images, qui représentent l'environnement dans lequel il vit.

Fig. 1.6 Yin Haiming, *Bravo no.4*, huile sur toile, 205 x 150 cm, 2009

Dans cette œuvre (*Fig. 1.6*), Yin Haiming représente une vingtaine de personnages de différents pays et de différentes époques qui occupent chacun une place importante dans sa vie, de son enfance jusqu'à présent. Ces personnages se mêlent en quelque sorte bizarrement sur l'image, ce qui évoque le contexte culturel compliqué de l'artiste. Yin Haiming n'est certes pas l'inventeur de ce style artistique puisque des artistes du Pop art tels James Rosenquist [11], Erró [12] et bien d'autres travaillent ainsi avec des images composées, mais pour Haiming, ce travail prend un sens particulier, comme si l'ensemble de ces idoles traçait la silhouette culturelle et sociale de l'artiste ou encore comme s'il était possible, à travers ces idoles, de voir le portrait caché de l'artiste lui-même. Cette œuvre représente clairement la posture culturelle de l'artiste – il est ouvert aux différentes cultures, qui sont pour lui sources d'inspiration – tout en étant une affirmation sur le plan artistique.

La souplesse de l'artiste envers le changement culturel lui permet de modifier son travail intelligemment, ce qui est très important dans le processus d'acculturation.

En fait, l'art contemporain chinois en est encore à ses balbutiements et il est nécessaire de faire appel à l'Occident en termes d'expression. Les artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine adoptent souvent une approche de compromis et utilisent des éléments de la pensée typique chinoise telle que le Feng shui pour Huang Yong-Ping et la médecine chinoise traditionnelle pour Chen Zhen.

[11] James Rosenquist, (1933-2017), peintre américain de pop art.

[12] Guðmundur Guðmundsson, dit Erró (1932-), artiste islandais postmoderne.

1.6 Huang Yong-Ping : prendre l'Occident pour frapper l'Orient, prendre l'Orient pour frapper l'Occident

J'ai rencontré l'artiste Huang Yong-Ping lorsque j'étais en France en 2000. Son tempérament d'intellectuel modéré et son engagement artistique forment un contraste énorme. Huang Yong-Ping est né à Xiamen en 1954 et décédé à Paris en 2019. Intellectuel et philosophe, cet artiste exceptionnel qui est reconnu internationalement est considéré comme l'un des meilleurs artistes de la Chine contemporaine. Ses œuvres révèlent une pensée philosophique, culturelle et politique. Il utilise ses propres créations pour défier les concepts artistiques traditionnels, les croyances et la logique, juxtaposant des concepts culturels chinois et occidentaux pour révéler les tensions et les conflits internes.

Sa déclaration artistique la plus connue et ambitieuse est « Frapper l'Orient avec l'Occident, frapper l'Occident avec l'Orient », titre évoquant d'ailleurs la stratégie artistique principale de l'artiste. Contrairement à la plupart des artistes d'origine chinoise, Huang Yong-Ping n'a pas eu d'expérience d'éducation artistique en dehors de la Chine. Il est venu en France en 1989 sur l'invitation du commissaire d'exposition Jean-Hubert Martin, pour participer à l'exposition remarquable *Magiciens de la terre*[13] au Centre George Pompidou, puis a choisi d'y rester en raison de l'évènement de la Place Tian'anmen en 1989. Depuis, il est très actif sur la scène mondiale.

Avant de quitter la Chine, l'artiste était très influencé par Marcel Duchamp et Joseph Beuys et, lorsqu'il était encore étudiant, par le philosophe allemand Ludwig Josef Johann Wittgenstein. Après ses études supérieures en 1986, il a fondé un groupe

[13] *Magiciens de la terre* est une exposition présentée en 1989, du 18 mai au 14 août, simultanément au centre Georges-Pompidou et à la grande halle de la Villette.

artistique nommé Xiamen Dada[14] dont le mot d'ordre était « Le bouddhisme chan est Dada, Dada est le chan, et le post-modernisme est la renaissance moderne du chan »[15]. L'œuvre la plus importante de cette époque est *A History of Chinese Painting' and 'A Concise History of Modern Painting' Washed in a Washing Machine for Two Minutes.* (*Fig. 1.7*)

Fig.1.7 Huang Yong-Ping, *The History of Chinese Painting and A Concise History of Modern Painting Washed in a Washing Machine for Two Minutes*, encre sur caisse en bois, pâte à papier et verre, 76.8 x 48.3 x 69.9 cm. 1987

Huang Yong-Ping ne recherche ni la beauté, ni l'appréciabilité dans les œuvres d'art.

[14] Un groupe avant-gardiste chinois dans les années 1980, fondateur du groupe - Huang YongPing.

[15]Ceci a été relaté dans le site de Grand Palais disponible à l'adresse suivante: https://www.grandpalais.fr/fr/article/monumenta-2016-huang-yong-ping-en-10-dates, consulté le 02 juin 2018

Dans cet œuvre, deux livres d'histoire de l'art ont été déposés dans une machine à laver puis agités pendant deux minutes, la pâte obtenue par agitation étant ensuite placée dans des caisses en bois. Le symbole culturel traditionnel de l'Est et la représentation de l'art moderne et contemporain de l'Ouest sont ici ébranlés. Quand il a exposé pour la première fois au Musée National d'Art de Chine, Huang Yong-Ping a abimé les textes classiques des deux cultures, non seulement dans le but d'exprimer la moquerie et le mépris des classiques, mais aussi parce que, selon lui, une collision de l'art oriental et de l'art occidental, créant le chaos sous une forme violente, permet de réaliser, avec des contremesures, la mise en place d'un espace libre et ouvert. Il a déclaré (2006):

> En Chine, dès que nous parlons de la relation entre la culture chinoise et la culture occidentale, ou bien de la relation entre la tradition et la modernité, nous discutons souvent sur le point de savoir qui a ou n'a pas raison, ou bien nous les combinons ensemble. À mon avis, mettre les deux livres dans une machine à laver pendant deux minutes, cela est plus efficace que de chercher à résoudre le problème, et est plus convenable que des disputes sans fin (p.116).

Pour cette œuvre, l'artiste pose une question intéressante : Grâce à l'ouverture de la Chine sur le monde, l'art chinois a enfin pu rencontrer l'art occidental ce qui a généré un dialogue entre eux, mais de quel genre de dialogue s'agit-il?

Cette question s'est posée dès la fin de la dynastie Qing à la moitié du 19^{e} siècle, mais il a fallu attendre le 20^{e} siècle pour qu'elle devienne de plus en plus prégnante. Elle suscite, bien évidemment, des réponses diverses. Il y eut d'abord, par la nouvelle culture chinoise en 1919, un important mouvement de rejet de la culture traditionnelle par les intellectuels de nouvelle génération, qui la considéraient comme un immense obstacle à cette nouvelle ère (Bianco, 2007). Après la révolution culturelle, la Chine s'est engagée sur la voie de la réforme et de l'ouverture. Parallèlement à l'ouverture du pays et à l'émancipation de la pensée, les conflits multidimensionnels d'orientation et de valeurs culturelles sont devenus de plus en plus évidents. Des questions se posaient :

Adopter pleinement le système de valeurs occidental ayant comme base la liberté, la démocratie? Revenir à la culture traditionnelle pour chercher une panacée contre les maladies modernes? Réaliser (si possible?) une mise à jour de la culture chinoise grâce à l'intégration des cultures chinoise et occidentale?

L'œuvre *The History of Chinese Painting and A Concise History of Modern Painting Washed in a Washing Machine for Two Minutes* de Huang Yong-Ping propose une solution simple mais efficace.

Suite à son départ de la Chine, certaines de ses œuvres explorent la relation entre les cultures chinoise et occidentale de même que la relation entre les humains et les animaux. Il tente de trouver un moyen d'expression qui transcende les frontières nationales et les conflits idéologiques. La plupart de ses idées créatives impliquent l'histoire et la mythologie chinoise ; il représente ainsi des roues, des ponts, des toits de pavillons, des scorpions vivants, des poissons en verre, etc. Le charme artistique de l'œuvre de Huang Yong-Ping réside dans la philosophie, la culture et la pensée politique révélées dans ses œuvres et pas seulement dans ses compétences et techniques artistiques.

Son expérience de migration continue l'a convaincu que le « changement » est le vrai sens de la vie et que le scepticisme est la position éthique appropriée. Il a développé une réflexion profonde et dynamique sur des questions telles que les rencontres, les confrontations, les conflits et les négociations entre les différentes cultures, questionnant les traditions, idéologies et systèmes politiques influencés par la mondialisation, l'immigration, les technologies de communication, l'expansion économique et la compétition géopolitique. Ces problèmes, omniprésents dans nos vies quotidiennes, sont d'ailleurs devenus plus urgents et plus compliqués.

Selon le conservateur français Philippe Vergne, dans son ouvrage

Why Am I Afraid *of Huang Yong Ping?* (2005):

> Because he has remained as far as possible on this aesthetic ancien regime and has invented a language of his own. Because he has produced a series of epistemological breaks with the awareness that questions of epistemology are also questions of social order. Because instead of making us an offer we cannot refuse, he makes an offer we cannot understand, and by doing so he forces us to realize that it is up to us to change our ways of changing.

Dans les années 1990, il a conçu *Théâtre du monde* (*Fig. 1.8*), ce qui est peut-être son travail le plus extravagant. Il s'agit d'une immense structure octogonale ressemblant à une cage, possédant un immense pont et accueillant des milliers de reptiles, scorpions, coléoptères et autres insectes vivants. Inspiré par le concept de Jeremy Bentham, un philosophe et théoricien social anglais au milieu des années 1700, il a inventé un mécanisme de contrôle social qui allait devenir un symbole complet de l'autorité et de la discipline modernes dans le monde occidental: un système pénitentiaire appelé *Panoptique* (Benthan, 2002*)*. Huang Yong-Ping a conçu plusieurs tiroirs et y a placé les insectes et reptiles. Ces tiroirs peuvent être ouverts pendant l'exposition afin que les animaux courent vers différents espaces, ce qui provoque une tuerie sanglante où ne survivent que les animaux les plus puissants. Ce travail, pouvant être qualifié d'extrême cruauté, implique une relation violente et compétitive entre le monde de l'art et la vie quotidienne.

Cette œuvre, *Théâtre du monde*, est très controversée en Occident. Elle a été interdite au Centre George Pompidou, au *Manifesta 1* à Rotterdam et au Musée d'Art de Vancouver en raison de la forte protestation des protecteurs d'animaux. Pourtant ironiquement dans ces lieux, la liberté d'expression représente une valeur fondamentale. L'histoire s'est d'ailleurs reproduite en 2017 lors de l'exposition *Art and China after*

1989: Theater of the World au Musée Guggenheim à New York et ce, même si le titre de l'exposition reprenait celui de l'œuvre[16].

Dans son entretien avec le critique d'art Hou Hanru, Huang Yong-Ping a déclaré :

> Les différentes cultures s'influencent et, à mon avis, ceci est très important. « L'Occident », « l'Orient », « moi » et « autre » ne sont pas des concepts stables; ils sont en mouvement. Lorsque j'étais en Chine, j'étais très intéressé par l'Occident que je considérais comme sources d'imagination. Contrairement à ici [en France], où j'aborde davantage l'idéologie chinoise. C'est peut-être en raison du contexte occidental. Prendre l'Occident pour frapper l'Orient, prendre l'Orient pour frapper l'Occident est contre le centralisme et permet d'éviter de tomber dans le pur nationalisme (Wu, 2003, p.9).

Huang Yong-Ping n'a jamais abandonné la tradition. Il respecte la tradition chinoise, qui est pour lui un trésor culturel bien différent du système occidental. Cette différence est d'ailleurs pour ce dernier une importante source d'inspiration. Mais l'artiste n'ignore pas le présent ; il essaie de résoudre maints dilemmes auxquels est confrontée l'humanité, en mettant en lumières divers phénomènes. Son œuvre *Théâtre du monde et pont* peut confirmer cette relation - le conflit social ne devrait pas être uniquement un problème pour la Chine, il s'agit aussi d'un problème commun auquel les publics occidentaux sont confrontés. L'artiste dans cette œuvre affirme son point de vue sur le monde. Ainsi, à l'instar d'autres artistes d'origine chinoise entrant sur la scène internationale, son œuvre ajoute une compréhension supplémentaire du fait de son

[16] Ceci a été relaté dans l'édition du New York Times disponible à l'dresse suivante: https://www.nytimes.com/2017/10/05/arts/design/guggenheim-art-and-china-after-1989-animal-welfare.html, consulté le 20 août 2018

propre contexte culturel et politique d'origine.

Fig.1.8 Huang Yong-Ping, *Théâtre du monde et pont*, cages (métal, bois), araignées, scorpions, criquets, cafards, mille-pattes, lézards, crapauds, petits serpents. 10,4 x 3,2 x 1,8 m, 1993-1995

1.7 Les transexpériences de Chen Zhen

En 1992, lorsque j'ai été étudiant à l'École des Beaux-Arts de Grenoble, j'ai eu l'occasion de travailler avec Chen Zhen comme assistant pour son exposition au Centre

National d'Art Contemporain de Grenoble. Durant la réalisation des œuvres de l'exposition, j'étais encore enfermé, en tant que jeune étudiant d'art, dans mon rêve de réalisme socialiste. De plus, j'avais eu bien des difficultés avec l'éducation artistique française et l'art contemporain occidental. L'artiste m'a expliqué clairement son processus d'acculturation lorsqu'il est arrivé en France, me parlant même de sa préparation à Shanghai avant d'aller en France.

L'artiste est emblématique de la culture artiste chinoise pour le domaine artistique chinois. Il a même acquis une réputation internationale après sa mort. Chen Zhen est né dans une famille de médecins à Shanghai en 1955 et est décédé à Paris en 2000. En 1986, il est parti en France pour poursuivre son rêve artistique. Il avait déjà une connaissance profonde de la culture occidentale et maitrisait parfaitement l'anglais lorsqu'il est arrivé en Europe.

Il m'a expliqué qu'il n'a pas réalisé une seule œuvre pendant ses trois premières années à Paris. Tout son temps était consacré à l'étude de l'histoire de l'art contemporain occidental et ce, afin d'en saisir l'essence et de pouvoir s'intégrer au monde artistique contemporain occidental. Il était un très bon peintre en Chine et, comme beaucoup d'artistes chinois, il avait commencé sa carrière par le réalisme socialiste, mais très vite, sa pratique artistique a migré vers l'abstraction et le conceptuel. Ses peintures étaient inspirées du concept taoïste chinois qui présente l'air invisible qui circule dans la toile. Somme toute, cette recherche correspond à la tendance de l'art abstrait à Shanghai. Mais cette recherche ne suffit pas pour l'artiste, il a alors décidé d'abandonner la peinture pour se lancer dans l'installation. En 1990, il y avait un seul artiste d'origine chinoise reconnu mondialement, Zao Wou-ki. Pour Chen Zhen, l'art de Zao appartenait au passé.

Son concept de transexpériences est probablement la dimension la plus importante de son travail, de mon point de vue. Ce qui m'intéresse de ce concept est qu'il a été inventé

par un artiste chinois pour décrire l'état de sa pratique, tout en témoignant de son ouverture d'esprit, comme artiste, lorsqu'il se déplace dans le monde et rencontre de nouvelles cultures.

Dans le domaine artistique, la création elle-même devient de plus en plus transculturelle, car beaucoup d'artistes s'alimentent de sources d'inspiration hors de leur propre culture. Selon le physicien et climatologue français Jacques Labeyrie, « quand on ne trouve pas de solution dans une discipline, la solution vient d'en dehors de la discipline » (cité Morin, 1990, p. 22). Il me semble que cette phrase s'applique aussi au niveau culturel.

Ce mot "transexpériences" peut être relié à celui de transculturel. Selon la définition de Chen Zhen, la notion de transexpériences est non seulement une interprétation de la vie complexe et profonde d'un artiste d'origine chinoise à l'extérieur de la Chine, mais aussi elle est ancrée dans sa pratique artistique.

Un des plus importants principes de la notion de transexpériences est qu'elle peut se développer avec le temps. Chen Zhen (Édi. Sans, J.) a clairement exprimé l'importance du temps et de l'environnement en ce qui concerne l'état dans lequel il crée, précisant que les transexpériences permettent « de faire le lien entre ce qui précède et ce qui suit, de s'adapter aux circonstances, d'accumuler des expériences au cours des années et d'être sur le qui-vive à chaque instant » (p.87).

Il faut souligner qu'il ne s'agit pas d'une approche conceptuelle pure, mais d'un concept expérientiel impur. C'est aussi un mode de pensée et un moyen artistique souple, qui sert de lien entre le précédent et le suivant. Ce concept expérientiel implique également une dimension très importante : le contact avec la vie et avec les autres. Ceci est évidement lié à l'expérience de jeunesse de Chen Zhen dans les années 1960, au

moment où Mao soutenait que les artistes et les intellectuels devaient s'impliquer dans le monde réel et se mêler à la population.

Au fil des ans, Chen Zhen a consacré beaucoup d'efforts à communiquer avec le monde, notamment parce qu'il croit que :

> […] l'art va pouvoir faire la preuve de sa vitalité au travers de contacts, d'échanges, de malentendus et de conflits entre les personnes, la société et la Mère nature, entre les personnes, la science et la technologie, entre les continents et les groupes ethniques (Édi. Sans, J., 2003, p.88).

Chen Zhen est né dans une famille de médecins, son père, son frère et sa sœur aînée étant des médecins réputés. Depuis son enfance, Chen Zhen a souffert d'hémopathie. Pour se soigner, il a étudié la médecine traditionnelle chinoise en Chine, étude qu'il a poursuivie jusqu'à la fin de sa vie. Cette expérience exceptionnelle apparait régulièrement dans sa pratique artistique. Prenons l'exemple du *Retour des fantômes de l'homme – Find Reincarnation in Another's Corpse* (*Fig. 1.9*), une œuvre réalisée en 1992 au Centre National d'art contemporain de Grenoble. L'artiste a recueilli des pièces de machine rouillées abandonnées, a par la suite nettoyé ces pièces puis les a galvanisées pour les faire briller comme si elles étaient neuves. Il a ensuite déposé ces pièces dans des boites de différentes tailles, qu'il les a accompagnées d'une photo représentant l'état dans lequel ces pièces s'avaient été recueillis. Ces boites sont installées sur deux plates-formes en terre et, sur deux chaises posées à côté, Chen Zhen a écrit un proverbe chinois - *utilisez un cadavre pour ressusciter une âme morte*. La salle d'exposition, avec l'ensemble des objets installés, faisait penser à un autel religieux. Au contraire de la *Fontaine* de Marcel Duchamp, Chen Zhen est plutôt revenu de façon quasi mystique à l'état primitif de l'objet en découvrant son enveloppe matérialisée. Les objets industriels récupérés représentaient ainsi une époque passée et lorsque, traités par l'artiste, ceux-ci sont devenus historiquement sacrés.

Fig. 1.9 Chen Zhen*, Le Retour des fantômes de l'homme – Find Reincarnation in Another's orpse,* terre, objets trouvés chromés, bois, peinture, Plexiglas, photographies, 182 x 750 x 800 cm (dimensions variables), 1992

Fig. 1.10 Chen Zhen, *Le Retour des fantômes de l'homme – Find Reincarnation in Another's Corpse,* détail

Cette œuvre illustre aussi la façon de critiquer le consumérisme occidental, l'artiste a utilisé ce concept assez romantique afin de purifier la pollution par les valeurs de l'argent et de la consommation. Ce qui m'apparait le plus important ici, c'est que Chen Zhen s'est dépassé lui-même. Il a su éclairer et transcender ses propres conflits intérieurs et ses propres contradictions culturelles et artistiques, ce qui, à mon avis, reflète une nouvelle psychologie artistique et culturelle.

Le paradoxe est une tactique courante dans le langage artistique de Chen Zhen. Comme beaucoup d'artistes soucieux du développement de la société humaine, Chen Zhen a exposé et critiqué le phénomène social morbide basé sur la conviction que « tout comme la médecine amère guérit la maladie, des conseils désagréables sont bénéfiques à la conduite »[17]. La force de Chen Zhen est possiblement sa perspicacité quant aux questions sociales, la précision de sa mise en forme artistique ainsi que son sens de l'humour piquant et, pourrait-on dire, gamin.

Voici un autre exemple de son travail, *Table ronde* (*Fig. 1.11*), créé en 1995 pour célébrer le cinquantième anniversaire des Nations Unies. Il s'agit donc d'une table ronde de style chinois de 550 cm, posée devant le siège des Nations Unies à Genève et ayant en son centre un extrait de la Déclaration des droits de l'homme gravé en caractères chinois. Autour de la table ronde se trouvent 29 chaises rassemblées par l'artiste, recueillies sur les cinq continents, pour représenter les États membres des Nations Unies.

[17] Un proverbe chinois, il s'agit de bien que les médicaments amers soient difficiles à avaler pour les gens, ils sont bons pour guérir les maladies. Les mots loyaux sont un peu désagréables, mais ils peuvent nous aider dans chaque mot et acte.

Fig. 1.11 Chen Zhen, *Table ronde*, ensemble de 29 chaises, table circulaire en bois, disque en bois gravé, structure métallique, 180 x 550 cm. 1995

En Chine, l'image de la table ronde représente la joie associée aux banquets en famille ; il s'agit d'un symbole traditionnel d'unité, d'harmonie et de dialogue. Sur la scène politique internationale, *la Table ronde* des Nations Unies réfère à la discussion, à la négociation, aux transactions politiques et à l'équilibre au pouvoir. À première vue, la *Table ronde* de Chen Zhen est imprégnée d'une atmosphère festive et pacifique. Cependant, lorsqu'on s'approche de la table et on observe attentivement, l'humour et le paradoxe apparaissent alors : les 29 chaises, toutes intégrées dans la table, ne permettent pas de s'y asseoir. D'une part, l'artiste a révélé avec humour le dilemme non coordonné et incohérent rencontré par les Nations Unies comme une sorte d'autorité dans la vie quotidienne.

D'autre part, il a utilisé ces chaises insérées à la table pour dire que chaque pays s'en tient à sa propre position. La paix dans le monde réel et la coexistence de l'humanité ne peuvent être réalisées que si tous les pays ne s'ingèrent pas dans les affaires internes de chacun et respectent conjointement les traités internationaux. Chen Zhen n'est pas un visionnaire utopique ; il sait bien que la consultation sur l'égalité absolue n'est qu'un souhait, pas une réalité. Il méprise l'injustice et affirme son désir de justice et d'égalité à travers son art.

Les transexpériences lui permettent ainsi d'entrer en contact avec tous ces réseaux. Elles sont subconscientes et stimulent l'artiste à enrichir ses expériences et, en même temps, à les contrôler et à les utiliser. Le concept de transexpériences réfère davantage à une façon de penser et une accumulation d'expériences qu'à un concept rigoureux et rationnel. Il s'oppose en fait à la théorisation et à la mécanisation et fait plutôt appel à l'état de survie.

La notion de transexpériences s'appuie sur une définition large de la vie et de l'art. Elles ont ainsi à voir avec la nature « sans limite » de l'art, c'est-à-dire au fait que l'art puisse toucher pratiquement à tout, à la vie et aux gens. Par conséquent, le concept de transexpériences est largement inclusif. Deuxièmement, les transexpériences sont étroitement associées à la façon de vivre de l'artiste qui est unique selon les habitudes de chacun ; elles sont donc liées intimement à l'expérience individuelle.

De plus, les transexpériences n'ont pas une connotation superficielle, elles réfèrent à une solitude spirituelle et culturelle. Cette notion a notamment fourni à Chen Zhen une thématique de création pour explorer la diversité de son expérience en lui permettant d'intégrer sa formation et son expérience de l'art traditionnel chinois dans sa création d'art contemporain. Plus largement, les transexpériences offrent un modèle particulièrement pertinent pour traiter de la fusion des cultures chinoises et occidentales,

fusion qui peut certes être aussi conflictuelle. Plus que de témoigner d'une simple distinction culturelle, les transexpériences traduisent véritablement la situation complexe des artistes chinois vivant à l'extérieur de la Chine ; il permet ainsi de décrire la transformation personnelle et artistique vécue par les artistes s'étant trouvés au sein de différents contextes culturels et lieux de résidence à travers le temps. Il s'agit d'ailleurs peut-être de la meilleure interprétation de la double identité entre passé et présent. De plus, par ce terme, Chen Zhen est désireux de transmettre la transformation de son processus de création artistique en évitant la déconnexion qui se produit souvent entre la théorie et la pratique. Le concept de transexpériences favorise ainsi une interprétation de la pratique artistique par l'artiste lui-même.

Selon Mellisa Chiu (2003), le concept de transexpériences est :

> […] un concept expérientiel qui évite les limites des notions traditionnelles de diaspora, lesquels tendent à situer la patrie dans le passé et le pays d'accueil dans le présent. Ce que le terme transexpérience encourage, c'est une compréhension plus fluide des relations entre les artistes chinois et leur pays d'origine, non seulement dans le passé mais aussi dans le présent, et donc comme une influence résiduelle et évolutive (traduction libre) (p.191).

Transexpériences de Chen Zhen n'est pas seulement un concept, mais une pensée artistique développée par la vie et la pratique artistique de Chen. C'est la condensation des idées et la sublimation de la sagesse dans un contexte interculturel, interrégional et inter-contextuel. La pensée artistique de transexperiences de Chen Zhen traverse non seulement sa propre création, mais aussi une pensée artistique importante avec une valeur originale personnelle au cours de près de 40 ans d'exploration de l'art contemporain en Chine. Ce concept revêt une grande importance et fait référence pour la recherche et la création en art contemporain aujourd'hui.

1.8 Une nouvelle position d'équilibre pour Zhang HongTu

Zhang HongTu est un artiste que j'apprécie beaucoup car toutes ses pratiques artistiques aux États-Unis me semblent d'une conception artistique lucide et étonnante. L'artiste est né en Chine en 1943, mais vit et travaille aux États-Unis depuis 1982. Avant de s'installer à New York, il était, comme Zhang Songnan, influencé par la peinture de Gustav Klimt. Son œuvre réalisée en 1980, *Eternal life* (*Fig. 1.12*), montre clairement cette influence.

Fig. 1.12 Zhang Hong Tu, *Eternal life*, huile sur toile, 85 x 161 cm, 1980

À la différence des autres artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine, Zhang appartient au groupe ethnique Hui, minorité chinoise musulmane souvent impliquée dans les rébellions pour l'indépendance de la Chine. Zhang est né dans la province du Gansu au nord-ouest de la Chine, qui est le berceau d'une rébellion dirigée par Ma Hualong au 19e siècle dans le but d'établir un pays musulman indépendant. Zhang Hongtu a parlé ainsi de ses différences ethniques et culturelles:

> Le chauvinisme Han est partout en Chine. Il ne vient pas seulement du gouvernement, il vient de la psychologie, de tout le monde. C'est une

> chose terrible. Le gouvernement a passé près de quarante ans à détruire la frontière entre les Han et les autres peuples en Chine, tant sur le plan culturel que psychologique (traduction libre) (Hay,1994, p.297).

Zhang Hongtu, né en 1943 et a grandi à l'époque du président Mao, une époque de guerres civiles et de révolution culturelle qui a eu des répercussions énormes sur sa vie et sa future carrière.

Lorsqu'il est arrivé à New York, Zhang HongTu a pris l'initiative de transformer, par la peinture, le portait de Mao Zedong. Il est donc considéré comme le pionnier du « Political Pop Art » chinois. Il a notamment transformé en Mao le personnage sur la boîte de petit-déjeuner américain Quaker Instant Oats, œuvre incluse dans sa série *Long Live Chairman Mao*. Dans cette série qui reflète l'influence psychologique omniprésente du grand leader sur les Chinois, il a également utilisé, toujours en représentant l'image de Mao, de l'herbe, de la sauce de soja, une table de ping-pong et divers autres matériaux.

Zhang a toujours eu un intérêt pour la fusion de l'art occidental avec les thèmes et les idées chinoises traditionnelles dans sa pratique artistique. Lorsqu'il a immigré à New York, il a expérimenté un certain nombre de styles de peinture. Après le 4 juin 1989, cependant, il a commencé une série de travaux critiques sur la Chine en utilisant les images de Mao, sachant qu'il n'aurait jamais pu le faire lorsqu'il était toujours en territoire chinois. Cela a donné à son travail une forte dimension politique. Une autre œuvre d'art importante réalisée par Zhang à cette période est *Le dernier banquet (Fig. 1.13),* une recréation de l'œuvre *La Cène* de Léonard de Vinci.

Fig.1.13 Zhang Hongtu, *Le dernier banquet*, impressions laser, pages du livre rouge et acrylique sur toile, 60x168 pouces,1989

Le dernier banquet est tiré de l'histoire biblique de Jésus qui, avant son arrestation et pendant le dernier repas avec ses douze disciples, les a questionnés afin de découvrir lequel d'entre eux l'avait trahi. Cette œuvre de Léonard de Vinci, qui véhicule un contenu psychologique riche, dépeint avec éclat le calme et la sérénité de Jésus ainsi que les différentes postures et expressions des douze disciples. Dans la peinture de Zhang Hongtu, l'artiste a remplacé tous les visages par celui de Mao, voulant montrer l'omniprésence de Mao lui-même.

Sa série sur Mao laisse croire que Zhang Hongtu est un artiste très politique. Pourtant l'artiste a déclaré : « Je détestais tout contenu politique dans l'art. Mais je ne pouvais pas effacer l'image de Mao de mon esprit » (Hua, 2012, traduction libre).

À la suite de cette série, qui lui a permis d'acquérir une bonne réputation, Zhang Hongtu a changé de direction créative pour réinterpréter les compositions de célèbres peintures chinoise de les dynasties Song, Ming et Qing, utilisant les coups de pinceau traditionnels d'artistes impressionniste, comme Cézanne, Monet et Van Gogh,etc. et donnant ainsi naissance à une série de *Repainted Shan Shui*. Zhang Hongtu a déclaré que sa préoccupation n'est plus liée à la question de ressemblance ou non, mais sur l'utilisation de l'approche anti-idolâtrie, afin de remettre en question les aspects

importants des traditions orientales et occidentales, permettant ainsi au public de réfléchir à partir de différents angles.

Après avoir vu, à l'âge de 16 ans, « l'Histoire de l'impressionnisme » au lycée rattaché à l'Académie des Beaux-Arts, Zhang Hongtu est devenu fasciné par les œuvres de Van Gogh, Monet et Cézanne. Lorsqu'il étudiait à l'Art Students League of New York, il allait au musée d'art à chaque semaine afin d'observer le travail des maîtres. Ses premières expériences artistiques ont été sources d'inspiration pour sa création ultérieure. Dès 1998, il a commencé à travailler à la série Repainted Shan Shui en utilisant le pinceau de Van Gogh pour reproduire les paysages des peintres de la dynastie Song du Nord tels que Fan Kuan[18] et Guo Xi[19] et du peintre de Shi Tao[20] de la dynastie Qing, pour les repeindre avec la technique de Monet. Zhang Hongtu agrandit la taille des peintures à l'huile impressionnistes pour les adapter à l'atmosphère des paysages chinois, qui sont plus étendus. Ces œuvres ne sont pas un simple *patchwork* d'éléments orientaux et occidentaux, mais plutôt une réflexion et une exploration de ses propres racines culturelles et de son expérience artistique en tant qu'artiste chinois après son arrivée à New York.

Prenons un exemple, dans la peinture ci- dessous (*Fig.1.14*), il s'est inspiré d'une peinture classique de la dynastie Ming (*Fig.1.15*). Dans la peinture originale, l'image est plutôt calme, la couleur est moins importante que l'encre. Cette peinture correspond parfaitement au jugement esthétique chinois et à la philosophie chinoise. Mais dans cette œuvre, Zhong HongTu a emprunté le style de Van Gogh, un style qui pervertit cette harmonie. Tous les éléments traditionnels chinois sont inversés, l'effet « paisible » se substitue à « vivant », l'effet « vide » à « plein ». Cependant, un équilibre demeure dans la peinture. Dans cette œuvre, on peut identifier le désir de transculture de l'artiste.

[18] Fan Kuan (990-1020), peintre chinois de la dynastie Song
[19] Guo Xi (1020 – 1090), peintre chinois de la dynastie Song
[20] Shi Tao (1642–1707), peintre chinois de la dynastie Qing

Dans cette série réalisée à New York par Zhang HongTu, l'artiste a tenté de revoir les peintures classiques chinoises à partir d'une vision occidentale. Il les a donc reprises à la manière occidentale, en espérant réinterpréter l'esthétique classique chinoise avec des notions occidentales. Il est aussi possible de lire cette série dans le sens inverse : revoir les peintures occidentales à partir d'une vision chinoise, l'artiste présentant ainsi sa propre lecture de la culture occidentale, celle dans laquelle il vit. Il y a donc interaction dans les deux sens. En général, on parle de juxtaposition dans la peinture sur un plan visuel, c'est-à-dire que deux ou plusieurs images peuvent se juxtaposer ou se superposer. Or dans les peintures de Zhang HongTu, la juxtaposition est plutôt latente, elle ne pose pas une image sur l'autre ou une image à côté de l'autre. Elle superpose plutôt deux visions différentes de l'observation de la nature, celle de Shen Zhou et celle de Van Gogh ; deux manières différentes de les représenter.

Fig.1.14 Zhang HongTu, *Repainted Shan Shui Series, Shen Zhou-VanGogh*, huile sur toile, 243,84 x 147,32 cm, 1998-1999

Fig.1.15 Shen Zhou, *Lu shang haute,* encre sur papier de riz, 193.8 x 98,1 cm, 1467

Par ces deux styles et ces deux esthétiques différentes, l'artiste a créé son propre langage. Ce langage n'est peut-être pas nouveau, mais il est très subtil. Un ami français m'a raconté qu'il y a une expression française – être assis entre deux chaises, expression qui signifie un certain inconfort à être dans deux situations, voire ici deux cultures différentes en même temps. Le travail de Zhang HonTu me fait d'ailleurs penser à une image : celle de mettre une chaise sur une autre, puis de s'assoir dessus. Ainsi a-t-il superposé ou juxtaposé deux éléments, comme le fait de s'assoir sur deux chaises superposées, l'une étant la culture chinoise, l'autre la culture occidentale. On peut même penser que ces deux chaises offrent une position plus haute que ne le ferait une seule

chaise, qui permet de voir plus loin.

Ses œuvres dépassent la limite entre l'est et l'ouest, entre réalisme et conceptuel. Le métissage et la superposition proposent une interrogation sur l'autorité de l'original, ainsi, ce métissage donne un autre angle de vue au spectateur en train d'examiner l'œuvre. Les spectateurs, devant ces peintures, sont obligés de considérer une “chaise” de plus.

L’artiste souhaitait présenter le président Mao en utilisant les styles chinois et européens pour sa nouvelle série, mais pas de manière directement politique. Remettant en question ce qui est occidental et ce qui est oriental, l’artiste a déclaré (2018):

> This of course is not directly political. Previously I used both Chinese and European styles to portray Chairman Mao. Afterwards I thought that I could continue pursuing this idea, but not in a directly political way, to question what is “Western” and what is “Eastern.” I’ve spent many years in the middle. What was my idea, what was my question? Everyone talks about East and West, China and Europe. I get really tired of it! But I have no easy reply, so I try to use works like this to reply. OK, this is an oil painting, oil on canvas. The material is definitely European, and the style is that of Van Gogh. I brought some Chinese friends to my studio and they said, “Wow, this is a Van Gogh!” But another friend would say, “Oh, this is a Guo Xi!” That could be even more exciting. Maybe someone has a different background and relates in a different way to my painting. Maybe he doesn’t completely understand my painting, but that’s good. My question is, why can’t I do something in between (East and West)?

Pour un artiste chinois, vivre longtemps à l'étranger et s’adapter à cette vie à l’extérieur de la Chine, c'est en fait trouver la possibilité d'intégrer la société locale tout en conservant des liens avec sa culture natale. Selon Zhang HongTu:

> People try to understand each other through culture, but there are walls there. In my art, I try to make a way through the wall, to put a door, a hole

> in the wall, by using Western art with my own art. There's a Chinese saying, 'You can't breed a horse with a cow' (feng ma niu bu xiangji). My work is the opposite, like 'Daring to breed the horse with the cow' (pianyao feng ma niu) (Silbergeld, 2007).

Zhang Hongtu s'est installée à New York depuis plus de trente ans et il ressent plus profondément les différences culturelles entre l'Est et l'Ouest. Ce qu'il a montré dans la série *Repainted Shan Shui* , ce n'est pas seulement la référence à la formation du canon de l'histoire de l'art, mais aussi la possibilité de brouiller les frontières de la créativité artistique. Il a souligné que les peintures traditionnelles chinoises actuelles étaient fières de leurs antiquités et qu'il y avait peu de progrès. Les antiquités occidentales ont peu de valeur, de sorte que la création d'une culture mixte constitue non seulement un intérêt superficiel, mais aussi une spéculation sur l'esthétique traditionnelle de l'Est et de l'Ouest.

« Mon contexte de vie, à la fois oriental et occidental, a rendu impossible de faire simplement des œuvres traditionnelles chinoises ou occidentales, elles doivent être mélangées, mais pas à la manière d'une mosaïque. Il s'agit plutôt de brouiller la ligne de distinction entre les deux », a déclaré Zhang Hongtu (2013).

Zhang Hongtu défie les frontières esthétiques traditionnelles chinoise et occidentale par le biais de la création artistique et réfléchit également sur le système autoritaire et ses symboles. Comment dissiper les symboles par l'art et poursuivre un sens plus profond de la vie, c'est la possibilité que Zhang Hongtu souhaite explorer dans sa création. Il continue à explorer la relation entre l'art et l'environnement réel.

Tout au long de sa vie, il a fait partie de minorités ethniques. Dans son pays natal, il était considéré comme un étranger musulman et plus tard aux États-Unis, comme un étranger chinois. Sa situation particulière a contribué à l'unicité de son art et a joué un

rôle crucial dans les thèmes provoquants qu'il a explorés. En fusionnant des éléments des sociétés chinoises et occidentales, il a produit des œuvres d'art symboliques et signifiantes et contribué à faire tomber les murs de l'incompréhension et de la méfiance.

L'acculturation, est un processus pouvant être plus ou moins long et par lequel chacun d'entre nous, artiste chinois vivant à l'extérieur de la Chine, doit passer. Face à ce grand changement de leur environnement socioculturel, les artistes que j'ai interviewés ont tous vécu cette période. Pour ces artistes, l'acceptation d'une autre culture ne signifie toutefois pas de renoncer à leur culture d'origine, qui joue d'ailleurs un rôle important dans leur pratique.

Le prochain chapitre explore les notions d'identité et d'identité culturelle. Dans cette partie, je vais analyser la conscience et la particularité de l'identité culturelle des artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine.

CHAPITRE II L'IDENTITÉ ET L'IDENTITÉ CULTURELLE

La question de l'identité me semble de plus en plus importante, car dans ma vie et dans ma création, je dois rationaliser ma position sociale et culturelle. Il s'agit donc d'une notion centrale à ma recherche théorique, qui influence directement ma recherche artistique et que je souhaite examiner plus attentivement.

Le thème de l'identité peut paraitre complexe et hermétique, car influencé par beaucoup de facteurs. La recherche sur la notion d'identité est effectivement abondante, variée et polysémique. On peut retrouver cette notion dans différents domaines tels que l'anthropologie, la sociologie, la psychologie, la psychanalyse, les sciences politiques, etc. Chacun de ces domaines traite de l'identité de manière spécifique, or ils partagent tous un postulat commun : celui d'avoir une identité distincte lorsque celle-ci est reconnue par les autres.

Les artistes chinois vivant à l'extérieur de la Chine sont l'une des forces importantes du développement de l'art contemporain. Ils ont grandi dans l'atmosphère culturelle chinoise puis se sont déplacés dans un pays étranger, en emportant au moins deux cultures avec eux. L'instabilité identitaire provoquée par ce déplacement géographique et culturel cause de grands changements dans leur vie et leur création. L'identité culturelle, s'exprimant à travers une « voie chinoise » porteuse de mémoire collective, est d'abord utilisée comme une stratégie qui permet à ces artistes d'entrer en Occident, et elle est peu à peu devenue une conscience culturelle.

Ce chapitre conduit à la compréhension de l'identité culturelle à partir des pratiques de plusieurs artistes, afin de mettre en lumière les trois niveaux d'expression de l'identité culturelle. D'abord, l'appropriation des matériaux et concepts traditionnels à travers les cultures orientales et occidentales, révélant la résonance et la résistance ; Puis, en utilisant la méthode de la phénoménologie, une analyse concrète sur les œuvres de Yan

Pei-Ming, de Wu Jifeng et de Guan Zhiming, etc., pour afin d'interpréter leur anxiété identitaire et dégager les métaphores profondes qui les habitent.

Ce chapitre place l'identité culturelle dans un contexte global en suggérant que l'intégration et le conflit peuvent coexister, sans que ne soit rompu le lien continu avec la culture d'origine.

2.1 La notion d'identité

L'identité surgit lorsque l'on parle de soi et lorsque l'on pense à soi : Qui suis-je ? Qui suis-je à travers le regard de l'autre ? Qui devrais-je être et qui voudrais-je être ? Ces questions peuvent se poser pour chaque individu dans les divers espaces et les diverses circonstances de la vie sociale.

Stuart Hall (2008) a argumenté que l'identité n'est pas seulement un processus de découverte des racines perdues, elle s'assimile plutôt à la construction d'une forme nouvelle ou émergente de Soi.

L'identité peut se définir comme la totalité des répertoires d'action, de langue et de culture qui permettent à l'individu de s'identifier et de reconnaître son appartenance dans un groupe social.

L'identité implique que chaque individu possède sa propre conscience identitaire à travers le temps et l'espace. L'identité n'est pas fixe, elle peut être considérée comme un processus dynamique et évolutif par lequel l'individu donne sens à son existence. Claude Dubar (2000) croit que le parcours de vie de l'acteur social comprend l'héritage familial et les projets d'avenir.

La notion d'identité, complexe, est une thématique récurrente des théories critiques telles que le marxisme, la psychanalyse, les études culturelles, le féminisme, le post colonialisme, le néo historicisme, les études sur le genre, etc. Dans ma recherche, je me concentre sur la notion d'identité culturelle, laquelle, pour les artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine qui ont quitté leur pays d'origine, se façonne aussi au contact d'un autre contexte culturel tout en étant présente dans leur recherche artistique.

L'identité individuelle, d'un point de vue analytique dans le domaine de la sociologie, est composée de différents éléments identitaires tels que la profession, la race, le sexe, l'âge, la nationalité et les références idéologiques, (etc.). Ces éléments, combinés, contribuent à la définition d'un « moi » se distinguant des autres « moi ». Le chercheur au CNRS Patrick Charaudeau (2009) soutient que :

> […] cette prise de conscience, pour qu'elle se fasse, a besoin de différence, de différence vis-à-vis d'un autre que soi. Ce n'est qu'en percevant l'autre comme différent que peut naître la conscience identitaire. La perception de la différence de l'autre constitue d'abord la preuve de sa propre identité [21].

Mais cette combinaison n'est pas qu'un simple assemblage d'éléments, elle est plutôt une construction consciente dans le temps, qui n'est pas inaltérable car elle possède une certaine plasticité qui permet de modifier les éléments au fur et à mesure, selon la situation spécifique.

[21] Ceci a été relaté dans le site d'auteur disponible à l'adresse suivante : http://www.patrick-charaudeau.com/Identite-sociale-et-identite.html, consulté le 20 mai 2020

La construction identitaire est un processus long et complexe. En fait, ce processus ne se termine jamais. Selon Maalouf (1998), « L'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence » (p.3).

Selon, Hanna Malewska-Peyre (1990) qui définit ainsi l'identité : « un ensemble organisé (structuré) des sentiments, des représentations, des expériences et des projets d'avenir se rapportant à soi » (p.112). Ceci est l'acception générale de la notion d'identité personnelle. Pour Georges Devereux (1989), l'anthropologue franco-américain, l'identité est une « boîte à outils » : chaque outil étant un élément identitaire que le sujet choisit en fonction de son adéquation à l'opération demandée, autrement dit, suivant la situation d'interaction dans laquelle il est » (cité par Taboada Leonetti, 1990, p.46). Certains éléments de l'identité sont plus importants que d'autres, qui jouent un rôle de pôle organisateur. Ces éléments, tels que les options idéologiques, la catégorie sexuelle, la conscience de classe et la situation religieuse, constituent souvent des pôles organisateurs d'identité dans le contact avec les autres individus ou collectifs.

2.1.1 L'identité individuelle et l'identité sociale

L'identité est formée par un ensemble de caractéristiques d'identification uniques. Selon Bégin, Bleau et Landry (2000) : « l'identité est aussi constituée de nombreux éléments liés par un processus intégratif qui fait que la personne est unique et différente d'une autre. Elle peut se présenter sous la forme de l'identité individuelle, de l'identité sociale et de l'identité culturelle » (p.28).

L’identité se présente sous plusieurs formes, telles que l’identité individuelle, l’identité sociale et l’identité culturelle. Le domaine de la psychologie s’intéresse à l'identité individuelle tandis que celui de la sociologie à l'identité sociale (ou collective).

L’identité individuelle

L'identité individuelle est une définition de soi élaborée par l'individu lui-même. Elle est subjective et a à voir avec les perceptions et évaluations de soi. Jean-Paul Codol (1981) suggère qu'elle englobe des notions telle la conscience de soi et la représentation de soi, tandis que George. H. Mead (1934) et Erving Goffman (1973) estime qu'un être humain n'existe qu'en soi et pour soi.

L'identité individuelle semble être un concept simple et évident, mais elle est dans l'analyse, un phénomène multidimensionnel et complexe. Tout d'abord, la notion a une signification objective : chaque individu est un fait particulier et sa constitution génétique est différente des autres. L’identité individuelle est un ensemble de caractéristiques, de rôles et de valeurs uniques que la personne se donne. TaboadaLeonetti (1990) pense que l’identité individuelle avant tout qu’elle « est elle-même façonnée par les traits de personnalité, qualités et défauts, que l'entourage attribut à l’enfant, puis à l’adulte, et qui sont intériorisées par le sujet; [...] » (p.45).

La multitude des rôles assumés suggère un feuilletage de l'identité qui engage dans une situation une modeste part de soi, non sans se tenir sur ses gardes. [...] L'identité individuelle n'est pas substantielle, mais circonstancielle, faite de différentes facettes. Elle est le résultat de la confrontation de définitions de soi revendiquées et attribuées (Le Breton, 2004, p.139). Selon Bajoit (2003, p.102-104). Les trois sphères constitutives de l'identité individuelle qui sont : l’identité assignée, l’identité engagée et l’identité désirée.

L'identité pour chaque individu est un processus à la fois conscient et inconscient. L'individu tente d'obtenir une sécurité psychologique à travers la confirmation de son identité et s'efforce de la préserver, de la protéger et de la consolider afin de renforcer son sentiment de sécurité.

L'individu a besoin de s'affirmer. Cette affirmation est une auto-défense face à la différence, qui apparait souvent comme une menace venant de l'autre et de l'environnement. La construction de l'identité est le résultat de l'auto-défense contre cette menace.

- L'identité sociale

J'ai ressenti cette menace à la fois sociale et culturelle venant de l'autre en France, surtout au début de mon séjour. Dans cette nouvelle société, mon identité s'est manifestée par mon apparition physique et la modalité spécifique de vie. Tout comme Dorais (2004) défini que le terme d'identité est que la personne construit son rapport avec l'autre, et également avec l'environnement, c'est juste ce rapport qui m'a fait immédiatement ressentir la différence avec les gens autour de moi.

La construction de l'identité d'un individu commence dès sa naissance. Elle est liée étroitement à la qualité des soins parentaux et au milieu de vie des parents. Pour un individu, il était pratiquement impossible de se distancer car il héritait d'un destin social. Par le biais de sa société, l'enfant intègre aussi un type d'identité selon le milieu social où il vit, les personnes qu'il fréquente et le lieu de son habitation. C'est donc par le contact aux membres de sa famille et par ses rencontres que l'enfant constitue sa première identité sociale, qui n'est pas choisie, mais plutôt donnée. L'école prendra ensuite une place importante dans la construction identitaire sociale. C'est à travers les relations et l'identification à autrui qu'il se construit. Selon le sociologue Jean-Jacques Simard (1988), « les circonstances de temps, de lieu, de statut parental qui présidaient

à la naissance définissaient largement par avance la façon dont telle ou telle personne saisirait son environnement naturel, sa société, son histoire et la place qui lui serait assignée » (p.23-55). Et c'est à travers cette dualité entre l'identité sociale héritée et l'identité sociale construite que l'enfant développe des stratégies identitaires, tout au long de sa vie.

Un individu appartient à différents groupes sociaux, lesquels partagent divers attributs appelés « attributs catégoriels » par Pilar Marti (2008). L'identité sociale se définit par l'ensemble de ces attributs. Les groupes sociaux en permettent l'intégration par l'adhésion aux normes et aux valeurs du groupe, ce qui permet à l'individu d'acquérir singularité et sociabilité. Les appartenances de l'individu déterminent ainsi ses attitudes et ses systèmes représentatifs, tout en conditionnant partiellement ses conduites. Les différents groupes confèrent un sentiment d'appartenance à leurs membres. Selon la place occupée dans la hiérarchie des groupes sociaux, l'identité sociale pourra être positive ou négative. Lorsqu'un individu évalue son appartenance d'un groupe comme ayant une conséquence négative, il peut tenter de quitter ce groupe pour en joindre un autre, ou de modifier l'image donnée à ce groupe.

Chaque individu est en possession de sa propre conscience sur son identité, et grâce à elle, chaque individu se différencie de tous les autres. De même, l'identité sociale d'un individu se définit comme la façon dont il maintient son rapport personnel avec son environnement. C'est ainsi que le psychosociologue français Joseph Kastersztein (1990) définit l'identité comme « une structure polymorphe, dynamique, dont les éléments constitutifs sont les aspects psychologiques et sociaux en rapport à la situation relationnelle à un moment donné, d'un agent social (individu ou groupe) comme acteur social » (p.22).

L'identité sociale est définie par la façon dont un individu est perçu par les autres. Cette identité est constituée de plusieurs aspects tels que la race, la nationalité, l'âge, la religion, la classe sociale, le sexe, le niveau d'éducation, le lieu de résidence, la profession, l'activité sociale, et plus encore. Ainsi, les individus peuvent avoir de multiples identités sociales. La profession et l'occupation en représentant souvent des aspects essentiels, car les individus y développent une forme de reconnaissance en se mêlant aux activités collectives et en entrant en contact avec les autres. Selon la sociologue française Isabel Taboada-Leonetti (1990), « il s'agit d'un fait de conscience, subjectif, donc individuel, et relevant du champ de la psychologie, mais il se situe aussi dans le rapport à l'autre, dans l'interactif, et donc dans le champ de la sociologie » (p.43).

2.2 L'identité culturelle

L'identité culturelle est, tout d'abord, une sensation d'appartenance d'un individu ou d'un groupe particulier à une culture. L'individu construit son identité culturelle dans les relations avec la famille, les amis et les collègues, les collectivités et le milieu de vie, de même qu'en relation à divers facteurs sociaux. Dans son ouvrage, Sélim Abou (1981) écrit :

> L'identité culturelle est une dialectique vivante du même et de l'autre, où le même est d'autant plus lui-même qu'il est ouvert à l'autre. C'est dans cette tension dynamique entre l'ouverture à l'autre et le retour à soi que réside le secret de la véritable acculturation qui, en ultime instance, est la tentative d'intégration de tout l'humain, dans l'étendue de son universalité et la richesse de sa particularité (p.44).

Personne ne peut vivre sans identité, la recherche et la confirmation d'auto-identité est une manifestation importante de l'être humain. Selon mon expérience, en tant que chinois qui, d'abord plongé dans ma propre culture, a suivi sagement la manière de penser et de se comporter alors acquise, une fois quitté mon contexte culturel et social, je dois me poser des questions sur les thèmes de la rencontre, de la collision, de l'impact

et du mélange, thèmes survenant suite à mon déplacement dans un autre contexte culturel. Le résultat inévitable de cette situation, pour moi, est la production d'une mentalité complexe où se mêlent l'hésitation et la présomption, l'excitation et la douleur. On peut éprouver de l'humilité lorsqu'entouré d'une culture qui nous parait invulnérable. Le plus douloureux et le plus violent, de mon point de vue, est la perplexité et la confusion causées par la difficulté d'auto-identification.

La culture est une trace stigmatisée profondément et indélébilement dans l'esprit humain. L'anthropologue Clifford Geertz (1973) soutient que l'homme est un animal suspendu dans des toiles d'importance qu'il a lui-même filées. L'existence de l'être humain, qui est tisseur de cette toile, n'est donc pas abstraite, mais est toujours rattachée à des nationalités spécifiques et des coutumes régionales. Pour cette raison, lorsque les gens quittent tous ces éléments qui les forment, ils envisagent alors la réalité de la reformation d'eux-mêmes, leur identité culturelle étant alors confrontée à des problèmes de reconstruction ou de réajustement.

La notion d'hybridité, développée par Homi Bhabha (1994), suggère que vivre dans un pays étranger oblige, d'une part, à sanctionner sa culture afin de pouvoir entrer dans le courant principal de ce pays étranger. D'autre part, en raison du souvenir culturel de son propre pays caché dans sa conscience ou son inconscient, des conflits se produisent avec sa nouvelle identité culturelle, conflits qui permettent de parvenir à un nouveau mélange. Chen Zhen (Édi. Sans, J., 2003) a d'ailleurs mentionné « que pour créer une œuvre hybride, l'artiste doit, avant tout, être lui-même le résultat d'une véritable structure génétique » (p.104).

Ainsi, l'identité culturelle peut se définir comme un processus. Grâce à elle, les individus d'un groupe peuvent partager une manière commune de voir, de penser et de comprendre l'univers. L'identité culturelle apparaît quand un individu entre en contact avec d'autres individus ou d'autres groupes appartenant à une culture différente.

L'identité culturelle de l'artiste fait partie de l'identité de l'artiste. L'identité culturelle est souvent perçue comme une caractéristique particulière d'une certaine culture. En même temps, la question de l'identité culturelle est devenue de plus en plus incontournable. Elle existe autour de nous et dans nos vies. C'est ainsi qu'elle est entrée dans les divers champs de recherches.

Dans la rencontre de différentes cultures, la notion d'identité culturelle s'avère d'importance. Dans un contexte de mondialisation, l'identité culturelle est devenue une question imparable. Par ailleurs, une façon de comprendre une œuvre d'art est de chercher à comprendre l'intérêt de création de l'artiste et de s'intéresser notamment à la posture consciente ou inconsciente de cet artiste. Au sujet de ce phénomène, Zhang HongTu (Liu, 2015) a dit une phase très intéressante :

> Je ne pense pas que "l'identité" soit un sujet très vide, au contraire, elle peut être très spécifique: votre expérience, les livres que vous avez lus, l'éducation que vous avez, votre famille et même ce que vous mangez. À mon arrivée aux États-Unis, on me demandait souvent si je me définissais comme "Chinois", "Américain", "Asiatique Américain" ou "Chinois Américain". Mais maintenant ces genres de questions ne se posent plus, j'utilise actuellement "né en Chine, vis maintenant à New York" ou "au quartier Queens" pour exprimer mon identité. Je dis souvent en plaisantant que l'identité est la tradition culturelle que nous apportons, elle est comme la queue d'un chiot et elle nous accompagne partout. (Traduction libre)

Dans mon cas, la question de l'identité culturelle s'est imposée depuis que j'ai quitté la Chine. Quand j'étais en Chine, le contexte culturel était pour moi relativement simple et isolé, il était encore homogène et ce, malgré l'existence de mouvements avant-gardistes, car ces mouvements n'étaient pas dominants dans le domaine artistique, d'autant plus qu'ils n'avaient pas le soutien officiel de l'État. Ainsi, toutes les activités avant-gardistes existaient en dehors du système et de l'éducation.

Quand je suis arrivé en France pour mes études en Art, le changement de contexte culturel m'a fait ressentir immédiatement ma différence avec les collègues, à l'instar de ce que Toshiki Kozakaï (2007) mentionne dans son ouvrage :

> La fondation identitaire puise ainsi ses sources dans la fabrication de l'Étranger. Ni l'intérieur ni l'extérieur ne sauraient se poser en soi ; c'est la différenciation qui constitue l'acte fondateur de l'identité (p.33).

Si, face à la menace de la différence, l'auto-défense peut être perçue comme une réaction identitaire nécessaire, l'apparition d'un questionnement sur mon identité culturelle représente avant tout un abri pour éviter la désorientation.

Bien sûr, la persistance de son identité culturelle d'origine ne signifie pas un refus des autres cultures. Néanmoins, si on reste isolé, sans contact avec les autres cultures, sans se confronter avec les autres, on ne peut pas connaitre la valeur de sa propre culture. D'autant plus que, si l'on vit dans un autre univers culturel que celui dans lequel nous avons initialement vécu, l'influence de cette culture est inévitable.

2.3 Le tiers-espace et la création d'artistes chinois à l'extérieur de la Chine

Toutes les personnes en exil peuvent confirmer qu'une fois qu'ils quittent leur territoire et peu importe où ils se sont installés, ils ont maintenant, en raison de leur double identité, deux manières de voir les choses. On peut dire que l'identité culturelle des artistes est façonnée tant par l'héritage et la mémoire de leur culture d'origine que par les changements associés à leur expérience de mobilité. Ils peuvent voir la surface réelle de la chose et les métaphores qui se cachent derrière, relier les vieilles scènes de la mémoire au nouveau contexte.

La question de l'identité culturelle est donc complexe chez les artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine. Elle a non seulement des liens avec l'individualité, la collectivité, l'héritage et la mobilité, mais elle ne peut se dissocier de la question postcoloniale dans la culture. Si, pour ces artistes, l'expression de l'identité offre l'occasion d'échanger des points communs, les facteurs instables n'en rendent pas moins l'art plus complexe et diversifié.

Selon le critique d'art et le commissaire d'expositions chinois Hou Hanru (2002) :

> … most contemporary Chinese artists consider cultural identity as an open process. They are developing their own cultural tradition by means of accepting influences from other cultures with considerations of contemporary and individual contexts. Cultural identity is constructed with creative reviews, and interpretations of one's own culture and that others is real life. It is a kinetic shifting between identification, non-identification and re-identification. It goes beyond the historical limits of national cultures and is seen by certain artists as a positive improvement and contribution to international exchanges in art (p.61).

Dans la pensée oppositionnelle binaire établie de longue date, le monde capitaliste occidental, à partir d'une posture égocentriste, définit et positionne l'Orient telle une fiction. Selon Edward Saïd (1978), ce modèle d'opposition binaire artificielle représente un discours de pouvoir répandu dans les sphères politiques, culturelles et sociales, d'Ouest en Est, le processus mondial de développement, ce type d'échanges, de dialogue et de méthodes de multi-existence sont éliminés. Ce dernier explore les notions d'« Orient » qui ont participé de l'autonomisation de certaines nations et justifié les invasions, la colonisation et la prétendue démocratisation des terres orientales. Il soutient que les « rubriques unificatrices » comme l' Ouest et l' Est ne font que créer des « identités collectives » qui dépouillent les gens et les cultures de leur activité et ignorent la diversité. Il illustre comment la cupidité et les stéréotypes ont rendu

crédibles des idées fausses tout en validant maintes tentatives de « dominer à des fins de contrôle » et fait valoir que nous devons plutôt développer un autre type de relations et de travail ensemble :

> Rather than the manufactured clash of civilizations, we need to concentrate on the slow working together of cultures that overlap, borrow from each other, and live together in far more interesting ways than any abridged or inauthentic mode of understanding can allow (Said, 2003, p. xxii).

En fait, Said exhorte d'accepter la diversité plutôt que de craindre ce qui est étranger. Ainsi, l'Orient et l'Occident pourront collaborer et partager mutuellement leurs cultures.

La notion de tiers-espace est apparue au 20e siècle avec le sociologue français Jean Viard (1990), qui la définit comme le lieu de la nature, territoire inconnu avec la création en 1862 du premier parc à Yellowstone. Selon le théoricien postcolonial américain d'origine indienne Homi Bhabha (2006), cette notion est devenue un espace social qui permet d'expérimenter et de produire des nouvelles connaissances individuelles et politiques. Il a notamment souligné l'importance des concepts l'hybridité et de la négociation.

> The intervention of the Third Space, which makes the structure of meaning and reference an ambivalent process, destroys this mirror of representation in which cultural knowledge is continuously revealed as an integrated, open, expanding code. Such an intervention quite properly challenges our sense of the historical identity of culture as a homogenizing, unifying force, authenticated by the originary Past, kept alive in the national tradition of the People.
>
> It is that Third Space, though unrepresentable in itself, which constitutes the discursive conditions of enunciation that ensure that the meaning and symbols of culture have no primordial unity or fixity; that even the same signs can be appropriated, translated, rehistoricized, and read anew (p. 155–157).

La notion de tiers-espace consiste ainsi à créer une nouvelle façon de penser la genèse

d’un nouvel emplacement, d’une nouvelle structure et de nouvelles activités, sous l'interaction de deux ou plusieurs cultures. De plus, selon l'auteur, puisque toutes les cultures s’inscrivent dans un processus d’hybridité perpétuelle, c’est bien cette particularité de l’hybridité qui construit un tiers-espace d’interprétation culturelle. Selon H. Bhabha (avec Rutherford, 2006) :

> … si l’hybridité est importante, ce n’est pas qu’elle permettrait de retrouver deux moments originels à partir desquels un troisième moment émergerait ; l’hybridité est plutôt pour moi le « tiers-espace » qui rend possible l’émergence d’autres positions. Ce tiers-espace vient perturber les histoires qui le constituent et établit de nouvelles structures d’autorité, de nouvelles initiatives politiques, qui échappent au sens commun (p.95).

D'un point de vue culturel, le tiers-espace signifie l’espace de *traduction*. Il n'y a ni unité, ni cohérence dans le tiers-espace, l'identité inhérente y étant plutôt redéfinie et réinterprétée après avoir été renversée. Le concept de tiers-espace nous offre peut-être une nouvelle perspective pour comprendre les phénomènes culturels mondiaux complexes. Selon Homi Bhabha (2007), « le tiers-espace […], bien qu'irreprésentable en soi, constitue les conditions discursives d'énonciation assurant que la signification et les symboles de la culture n'ont pas d'unité ou de fixité primordiale » (p.82). Il poursuit en soutenant « qu'il est possible de s'approprier jusqu'aux signes mêmes, de les traduire, de les réhistoriciser et d'en faire une nouvelle lecture ». Dans cet espace, il y a une harmonie entre la culture orientale et la culture occidentale, ainsi que dans le mélange de la culture traditionnelle et de la culture moderne. Spécifiquement au regard de la création artistique contemporaine, ce nouvel espace, avec ses caractères de divergence, de fluidité et d’incertitude, n’est pas uniquement un concept de déplacement physique, il évoque aussi la présence d’une nouvelle façon de vivre et de créer, un nouveau langage expressif. Cela conduit à une transformation dans les concepts, les méthodes et l’utilisation de ressources culturelles dans la création artistique.

Le tiers-espace n'est pas un espace d'existence indépendant, il se situe entre deux concepts différents, la tolérance et l'exclusion, et il a des caractéristiques ouvertes et incertaines. De plus en plus d'immigrants d'Asie, d'Afrique et d'Amérique latine vivent hors de leurs pays. Pour les immigrants chinois, la situation la plus courante est de se grouper, car nombre d'entre eux ne s'adaptent pas entièrement au mode de vie, à la religion et à la culture occidentale, ils conservent leurs propres habitudes et manières de vivre à l'extérieur de la Chine, adoptant le « Chinatown » comme point d'appui. Ils habitent en Occident tout en vivant dans les traditions de la Chine et de l'Occident, ils ne sont ni des Chinois purs ni des Occidentaux, mais se trouvent dans deux espaces et entretiennent une relation interne avec ces deux traditions.

Les artistes chinois vivant à l'extérieur de la Chine, en s'engageant et s'impliquant en tant qu'intellectuels dans un nouvel espace culturel, peuvent ainsi créer de nouveaux modèles de vie et de création métissés. L'attachement profond avec la culture leur permet de passer d'une culture simple au tiers-espace tout en conservant un sentiment d'appartenance à la culture maternelle. Lorsque ces artistes entrent dans ce nouvel espace, la plupart d'entre eux, souvent anxieux en raison des bouleversements vécus sur le plan identitaire, interrogent et revisitent leur propre connaissance d'eux-mêmes. Le médecin, psychiatre et psychanalyste français, Jacques Lacan croit que la compréhension du soi par le bébé est obtenue à partir de l'image miroir qu'il nomme le *stade du miroir*, moment où il peut se distinguer du monde extérieur. Le miroir peut être une métaphore de la culture étrangère, c'est-à-dire que l'identité des artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine se construit notamment par ses différences avec l'Occident qui leur sont constamment reflétées. Ces artistes observent d'ailleurs que les différences de race, de sexe, de culture, voire même de posture sociale s'entrecroisent et transforment l'identité d'origine.

Pour faire écho à la notion de Bhabha, le critique d'art d'origine chinoise Hou HanRu a employé le terme de « mid-ground » (2002), qu'il définit comme suit:

> "Third Space" (Homi BhaBha), or mid-ground, beyond the old order of nation-state and the separation between the East and West. The relationship between The Self and the other, between the dominant and the dominated between centre and periphery, etc... Should be re-negotiated and, eventually transcended (p.79).

Ce concept de *mid-ground,* qui évoque le fait d'être échoué entre deux rives, représente une forme d'adaptation à la situation embarrassante d'être « sans-abri » pour les artistes immigrants. Reflétant leur positionnement, cet espace hybride culturel d'incertitude leur permet ainsi d'ajuster et de modifier leur point de vue dans l'espace en intégrant, consciemment et inconsciemment, des aspects des différentes cultures, ce qui ne se fait certes pas sans tensions ni luttes. C'est ce que les œuvres de Huang Yong Ping, de Chen Zhen, de Yan Pei-Ming et de bien d'autres révèlent. Leur utilisation universelle de l'approche chinoise n'a pas l'étiquette post-colonialiste ; il s'agit plutôt d'une reconnaissance de l'identité culturelle. Ils sont à la fois spectateurs et intervenants, à travers le canal des « marginaux » dans l'entrée, adoptent une forme critique d'intervention dans une variété de cultures en fonction d'une variété de changements, dans la coexistence de changements continus. Les artistes d'origine chinoise à l'extérieur de la Chine opèrent dans le tiers-espace et leurs œuvres incarnent un processus de transformation de l'hostilité culturelle en différences culturelles.

2.4 Stratégies identitaires

La notion de stratégie signifie, selon Larousse, l'« art de combiner l'action de forces militaires en vue d'atteindre un but de guerre déterminé par le pouvoir politique » ; l'« art de coordonner des actions, de manœuvrer habilement pour atteindre un but » ;

et « dans la théorie des jeux, [un] ensemble de décisions prises en fonction d'hypothèses de comportement des personnes intéressées dans une conjoncture déterminée ».

Quand j'étais étudiant aux Beaux-arts de Valence, j'ai connu une jeune serveuse de restaurant romaine. Lorsqu'elle parlait, on pouvait entendre immédiatement son accent, qu'elle affichait avec fierté : « c'est mon charme », disait-elle. Ceci, pour moi, est une stratégie identitaire avec laquelle elle pouvait se faire remarquer dans un groupe de serveuses.

La notion de stratégie identitaire présuppose incontestablement que les individus sont capables d'agir sur leur définition de soi. Cette notion est une conséquence de la définition de l'identité comme résultant d'une interaction. Elle s'affirme par des adaptations et des ajustements selon la fluctuation des situations.

Dans l'interaction, selon le changement de situation ou d'interlocuteur, l'individu ajuste son identité pour l'adapter. Selon Taboada-Leonetti (1998) :

> Les stratégies identitaires, telles que nous les entendons, apparaissent comme le résultat de l'élaboration individuelle et collective des acteurs et expriment, dans leur mouvance, les ajustements opérés, au jour le jour, en fonction de la variation des situations et des enjeux qu'elles suscitent – c'est-à-dire des finalités exprimées par les acteurs – et des ressources de ceux-ci (p.49).

Les artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine ont montré une manière chinoise dans leur pratique artistique en raison de leur expérience d'exil. Leurs créations sont souvent associées au post-colonialisme. Leur concept et expression sont conformes au contexte occidental et sont exprimés dans un langage artistique de style occidental, mais ils s'y ajoutent des symboles orientaux uniques à la Chine, montrant des caractéristiques d'identité non occidentales, avec des œuvres qui ne sont ni

occidentales, ni orientales. Ces œuvres offrent une nouvelle expérience visuelle pour les publics locaux et satisfont les publics occidentaux leur curiosité visuelle et psychologique.

La transformation de l'identité culturelle de Zhang Songnan, Huang Yong-Ping, Yan Pei-Ming et des autres artistes présentés dans cette recherche est passée par plusieurs étapes. En fait, dans le processus de développement de l'art moderne en Chine, à part l'apprentissage de l'art moderne occidental, la tâche la plus urgente pour les artistes chinois était d'établir leur identité culturelle et artistique. Ainsi, autant que les élites intellectuelles de l'époque, ils devaient non seulement résister à l'unification officielle du système de l'art pour avoir l'espace de survie et de développement de l'art moderne, mais ils étaient aussi à la poursuite de l'illumination culturelle et idéologique. Par conséquent, leur identité culturelle est à la fois celle de l'artiste d'avant-garde, mais aussi celle de l'initiateur. Ils ont dû se confronter au domaine artistique officiel de leur pays d'origine afin de se construire une identité culturelle qui leur est propre. Cependant, après 1989, la situation a changé et la fermeture de la Grande Exposition d'Art Moderne en 1989 illustre la fin tragique du mouvement d'art moderne en Chine.

C'est surtout leur propre identité culturelle chinoise qui a permis à ces artistes quittant la Chine d'entrer dans le monde de l'art occidental. Ceci représente, pour eux, une première possibilité d'être connu, puis éventuellement reconnu.

La deuxième concerne l'utilisation stratégique de l'identité culturelle. Quand ils entrent dans le monde de l'art occidental, ces artistes renforcent leur propre identité culturelle en faisant usage des symboles culturels chinois dans leurs créations tels que, comme nous en avons vu des exemples, la poudre de feux d'artifice, la médecine traditionnelle chinoise et diverses allusions historiques et culturelles. Cette utilisation illustre souvent le conflit culturel entre l'Occident et l'Orient. Les symboles culturels représentent en quelque sorte la conscience collective des artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur

de la Chine. Elle transcende les consciences individuelles et s'impose tout autant par l'éducation que par la vie commune. Ces artistes étant de la même génération, leur vécu et leur éducation sont semblables, comme le sont leurs référents culturels. Devant la nécessité qu'il ressent, dans le contact avec les autres cultures, d'affirmer une identité culturelle qui leur est propre, ces éléments issus de la conscience collective occupent donc une place importante dans leurs œuvres.

2.4.1 Yan Pei-Ming, la question de l'identité culturelle de l'artiste

Puisque l'art est une composante de la culture, l'identité culturelle des artistes prend une place considérable dans leur création. Elle est aussi un enjeu important de leur pratique, que cela soit conscient ou non.

Yan Pei-Ming est un artiste chinois qui demeure à Dijon depuis 1980. Cet artiste a acquis une réputation internationale par ses portraits géants en monochrome. Il a toutefois été un artiste méconnu et ce, pendant plusieurs années suivant l'obtention de son diplôme des Beaux-Arts. Il s'est rappelé le moment où il a commencé à utiliser le portrait de Mao comme sujet de sa peinture (*Fig. 2.1*). Durant son adolescence, Yan Pei-Ming avait reproduit de nombreux portraits de Mao. À cette époque, pour les chinois de sa génération, ces portraits étaient un important symbole politique et culturel. Rendu en Europe, il a voulu profiter de la force de Mao pour se faire connaître en Occident, il a déclaré ainsi (Stech, 2006) : « Quand au départ un artiste peintre prend un sujet inconnu, il est alors lui aussi inconnu, cela ne peut pas marcher…Pour devenir un peintre très connu, j'ai fait le portrait de Mao » (p.42). Si l'artiste avait réalisé ces portraits en Chine, il n'aurait pas pu mettre en évidence son identité culturelle, mais

par l'utilisation de cette identité chinoise, en affichant sa différence par rapport aux autres artistes français, il avait enfin prouvé sa valeur. C'est donc l'identité culturelle de l'artiste qui, ici, a conditionné l'orientation et le développement de son style personnel. Comme Bernard Marcadé (2006) a écrit :

> Ming a toujours su tirer parti de sa position de « peintre-chinois-bègue-installé-en-France ». Parfaitement intégré à la société française, il n'en reste pas moins proche de sa culture d'origine, sous le mode d'une « nostalgie » entièrement assumée. Ming ne peint en effet pas une Chine perdue et idéale, mais bien les signes visuels d'une culture chinoise que nous partageons tous (p.68).

Fig.2.1 Yan Pei-Ming, *Mao*, huile sur toile, 200 x 200 cm ,1999

Par ailleurs, je me rappelle que lorsque j'ai fait imprimer mon catalogue dans une usine d'impression en Chine en 2008 après avoir terminé la mise en page, le représentant du parti à l'usine m'a informé que je devais retirer cette représentation de Mao, sinon l'impression du catalogue serait annulée. Cette histoire s'est terminée par la substitution de l'image. Mais elle montre un fait : En tant que symbole politique,

l'utilisation de l'image de Mao est encore zone restreinte en Chine, du moins dans la position officielle.

Dans son article, le sinologue français Claude Hudelot (2006) a décrit la situation de l'artiste :

> Yan Pei-Ming se situe dans cette lignée. Sa venue en France, où l'image de Mao a connu d'autres résonances, une autre mystification n'est pas non plus étrangère à cette mise en abyme. Et puis, peindre Mao lorsque l'on est devenu Français, c'est tout simplement rappeler aux autres et à soi-même ses origines (p.35).

L'absence de couleurs est une marque de Yan Pei-Ming et cette marque ramène à l'origine culturelle de l'artiste, car dans les peintures lettrées classiques, le standard le plus élevé est le monochrome. De plus, dans la tradition chinoise, la calligraphie est en noir et blanc. L'artiste avoue cette influence dans l'entretien avec Allemand-Cosneau et Ulrich Obrist en 2006:

> À l'exception de quelques rouges, je n'utilise que le noir et le blanc. J'ai pris cette décision pour être le plus simple et le plus dur possible en même temps. L'absence de couleur est, de plus, tout à fait dans la tradition de la peinture chinoise (p.168).

Selon la théorie, chaque couleur a sa propriété : froide ou chaude. Cette propriété donne à chaque couleur une sensation particulière, par exemple, le rouge peut donner une impression de feu, de soleil et d'automne et le bleu est plutôt pour le ciel, la mer ou la glace. Seul le noir et le blanc n'ont pas de telles propriétés, car ils sont neutres. Avec le noir et le blanc, les personnages peints de l'artiste demeurent aussi neutres.

Yan Pei-Ming est capable d'utiliser sa propre identité culturelle d'artiste en empruntant habilement les réalités socio-politiques et historiques, en taquinant et stimulant les nerfs culturels fragiles des sociétés et des institutions occidentales. Il a restauré le

caractère direct des peintures et s'est engagé dans un dialogue agressif avec le public, ce qui est la clé pour parler de la voie du succès de Yan Pei-Ming.

2.4.2 Zhang Songnan, Guan Zhiming et Wu Jifeng, la vie dans un village global

Selon Edward Saïd (1996), « métaphysiquement parlant, l'exil est pour l'intellectuel un état d'inquiétude, un mouvement, où, constamment déstabilisé, il déstabilise les autres » (p.68), sans jamais s'établir dans une vérité, se réfugier dans un « chez soi ».

Dans une certaine mesure, l'exil ici est en fait un exil spirituel. Si l'artiste en exil n'est pas complètement isolé du vieil environnement, il ne peut pas être intégré au nouveau et souffre tout autant de géographie que de culture. Vivant à l'Ouest en tant qu'oriental, il est séparé du contexte culturel chinois, mais utilise toujours les objets orientaux comme pratique artistique.

Aux yeux de Said, l'*exil* s'écarte du mode de vie et de travail d'origine, du centre d'une culture à la frontière de cultures multiples dans le sens de la solitude de l'anxiété, produit une perspective singulière, en tire une énergie positive et ouvre de multiples surprises. L'identité de l'exilé est étroitement liée à l'association intrinsèque avec la « culture mère » et à l'intégration de la « nouvelle culture ». Said a créé Robinson et Marco Polo par contraste, pensant que l'environnement culturel ne peut être implanté d'un seul point de vue, ni totalement nié, ni totalement accepté, qu'il doit sortir du cadre et utiliser une perspective extérieure pour conserver l'attitude du voyageur, qui n'est ni parasite ni conquérant – « Non pas en Robinson Crusoé dont l'objectif est de coloniser sa petite île, mais plutôt en Marco Polo guidé par le sens du merveilleux ; ni conquérant ni pillard, mais éternel voyageur et hôte provisoire » (P.76).

Zhang Songnan n'a jamais quitté la tradition. Il la considère même comme état très précieuse. Durant l'entretien, il a mentionné sa position ainsi : « Je monte en spirale,

la portée spirale me permet de pouvoir prendre en compte les quatre directions autour de l'intersection, afin de pouvoir considérer à la fois l'Est et l'Ouest, les traditions et le contemporain »[22]. Cette déclaration représente aussi son identité sociale et culturelle : *Je suis un citoyen du Village Global*. Entre l'Est et l'Ouest, entre contemporain et traditionnel, il s'efforce de trouver l'espace vital de son propre art.

Durant son absence de la Chine, la Chine et la tradition n'ont jamais été absentes. Dans ses œuvres *Une femme et un homme* et *Mère* (*Fig. 2.2*), réalisées au Canada, nous pouvons voir clairement son lien avec son pays natal et sa propre culture. Par rapport à son œuvre *Paysans- souvenir du demi-siècle,* nous ne retrouvons plus l'influence de l'art moderne occidental, l'artiste est enfin dans l'état libre qu'il a souhaité. Dans l'œuvre *Mère*, Zhang Songnan a réalisé le portait de sa mère alors âgée de 95 ans, qui avait déjà perdu l'ouïe et dont la mémoire avait décliné. Il a ajouté au portrait un groupe de musiciens inspirés de peintures classiques pour qu'elles jouent de la musique pour sa mère dans les peintures. Ainsi, celui-ci a ignoré la complexité technique et a fait usage d'un langage artistique placide afin de mieux présenter le personnage de sa mère.

[22] Voir Annexe page 201

Fig.2.2 Zhang Songnan, *Mère*, huile sur toile, 102 x 122 cm, 2007

Il faut noter que l'œuvre *Paysans- souvenir du demi-siècle* a été réalisée dans les années 1980, alors que les œuvres de l'artiste s'inscrivaient encore dans le domaine artistique officiel chinois. Ses créations de cette époque correspondent aux rôles sociaux attendus, malgré certaines tentatives artistiques autorisées et réalisées à cette même époque, mais cette autorisation a eu ses limites. Après s'être installé à Montréal, son travail s'est modifié. La création thématique à grande échelle n'était plus une nécessité pour lui et il a pu enfin faire l'art qu'il souhaitait. Les œuvres de cette période de Zhang Songnan se composent en trois parties : Le souvenir de son passé, la vie canadienne et le questionnement sur l'histoire de l'art. A travers ces œuvres, l'artiste présente sa nostalgie de sa jeunesse et le lien avec son pays natal et sa propre culture, sa vie actuelle

et sa réflexion sur l'art actuel. Sans doute, sa position particulière lui permet-elle de circuler dans ces thèmes si différents. Comme il l'a mentionné- « Je pense que mon chemin est basé sur l'éducation que j'ai reçue auparavant et j'ai suivi mon chemin selon ce que je pense être l'art idéal »[23].

Guan Zhiming est un artiste d'origine chinoise vivant actuellement aux États-Unis. Selon ses réponses, son cheminement artistique aux États-Unis est relativement facile. Durant sa carrière artistique aux États-Unis, il continue sa recherche artistique dans la peinture. Un peu comme Zhang Songnan, sa création se divise en trois thèmes, soit le portait, le paysage et l'abstraction avec la calligraphie chinoise. Dans les deux premiers thèmes, le style reste figuratif, c'est-à-dire que l'artiste poursuit le chemin artistique qu'il a commencé depuis le début de sa carrière. Il mentionne que son éducation en Chine lui a offert une base solide qui lui a permis d'entrer dans le domaine artistique local. Les portraits qu'il a réalisés me font penser à une époque passée, avant l'existence de la technique photographique, lorsque les gens se faisait faire leur portait par les artistes du moment. Or Guan Zhiming ne fait pas usage de cette méthode dans un but commercial de représentation. Selon le proverbe chinois – À travers les amis qui nous entourent, on peut connaitre la personne elle-même. Ainsi, avec les portraits peints de Guan Zhiming, nous pouvons tracer tout autant sa propre silhouette que sa relation au monde actuel.

Le paysage （*Fig. 2.3*）de Chine représente un lien spirituel avec son pays natal. Dans cette série, sa nostalgie est parfaitement présente. Ce genre de peinture est très à la mode pour les artistes chinois et ceux d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine, car elle peut satisfaire les attentes d'exotisme du public, en plus de permettre aux artistes de montrer leurs techniques exceptionnelles. En 1990, ce style a été une

[23] Voir Annexe page 203

expression à la mode dans les Écoles d'art en Chine et Guan fût sans doute influencé par cette tendance artistique.

Fig. 2.3 Guan Zhiming , *La série d'habitat traditionnel*, huile sur toile, 121,92 x 121, 92cm, 2016

Si *la série d'habitats traditionnels* traduits sa nostalgie, la série de peintures utilisant la calligraphie chinoise （*Fig. 2.4*）met directement de l'avant le lien culturel avec la Chine. Dans cette série, Guan Zhiming utilise la touche cursive de la calligraphie traditionnelle chinoise. Cette démarche artistique fait penser à des artistes d'origine chinoise des générations antérieures tels que Zao Wou-ki[24] et Chu Teh-Chun[25] , qui ont combiné l'art oriental et l'art occidental afin de développer leur propre langage

[24] Zao Wou-Ki (1921-2013), Peintre et graveur d'origine chinoise, naturalise français en 1964.
[25] Chu Teh-Chun (1920-2014), Peintre moderne, installé en France depuis 1955.

artistique qui n'est à la fois ni chinois, ni occidental, mais peut être les deux en même temps. Guan, émule de ces grands maitres, tente d'accomplir un art dont, le cœur de la création artistique est le goût esthétique oriental. Comme Zhang Songnan, il estime beaucoup la culture traditionnelle. L'encre de Chine, qui est le facteur le plus important de l'écriture et de la peinture traditionnelle chinoise, constitue également le patrimoine artistique le plus ancien et le plus riche de l'histoire de l'humanité. Le rapport eau / encre détermine la profondeur de l'encre et le contraste entre la lumière et l'obscurité est très varié. Sa fluidité permet aux gens de ressentir un rythme, en particulier lors de la peinture rapide, la sensation est plus douce que de la peinture. Mais la brillance et la tridimensionnalité des peintures à l'huile ne sont pas disponibles à l'encre et l'artiste a tenté de combiner les deux matériaux pour montrer leurs caractéristiques respectives.

Fig. 2,4 Guan Zhimin, *Abstract Summit Series*, technique mixte sur papier, 68 x 50 cm, 2015

Wu Jifeng est un artiste très particulier par rapport aux autres. Durant l'entretien, l'artiste a mentionné l'importance de l'environnement culturel pour son travail. Il est convaincu de son cheminement artistique, autant en Chine qu'en France.

Wu Jifeng a eu une formation artistique supérieure à l'Université de Shanghai, dans le département de peinture à l'huile. Cependant son esprit rebelle et sceptique l'a poussé à réfléchir à la question de l'art et à ses possibilités représentatives. Après quelques années de recherche, il a senti des entraves dans sa pratique artistique en Chine.

La raison de son déplacement en France fût la poursuite de la liberté de sa création artistique. Comme l'histoire de l'art nous l'enseigne, plus l'environnement culturel et social est souple, plus les possibilités de création se multiplient, permettant ainsi un paysage artistique pluriel.

Comme Zhang Songnan, Wu a une base très solide en peinture réaliste, qu'il a acquise en Chine. Comme moi, il a voulu étudier l'art classique occidental en France, cependant, le système éducatif l'a poussé vers une autre direction. Développant ses connaissances sur l'art actuel, celui-ci a finalement pu ressentir de nouveau *la joie de création*[26].

Dès son arrivée en France et après un contact direct avec le monde occidental, Wu Jifeng a observé un important décalage entre ses connaissances sur la France et son expérience vécue du pays. Il est impressionné par la dignité des êtres humains, l'ordre social bienveillant, la liberté de parole et de réunion et le respect de la culture et de l'art. En même temps, le contact avec ses collègues taïwanais rencontrés en France lui a permis de prendre conscience de la disparition de certaines dimensions de la culture traditionnelle chinoise balayées par la révolution culturelle, dimensions toujours présentes à Taïwan. Tout cela a poussé l'artiste, de nouveau, à bien réfléchir au monde dans lequel il vit ainsi qu'à sa culture d'origine.

[26] Voir Annexe page 196

Entre 2000 et 2015, Wu Jifeng a réalisé une série de peinture intitulée *les Cartes (Fig. 2.5)* en très grand format. Dans cette série, il a utilisé la forme du jeu de carte en remplaçant les images rectos des cartes par des images quotidiennes du monde entier.

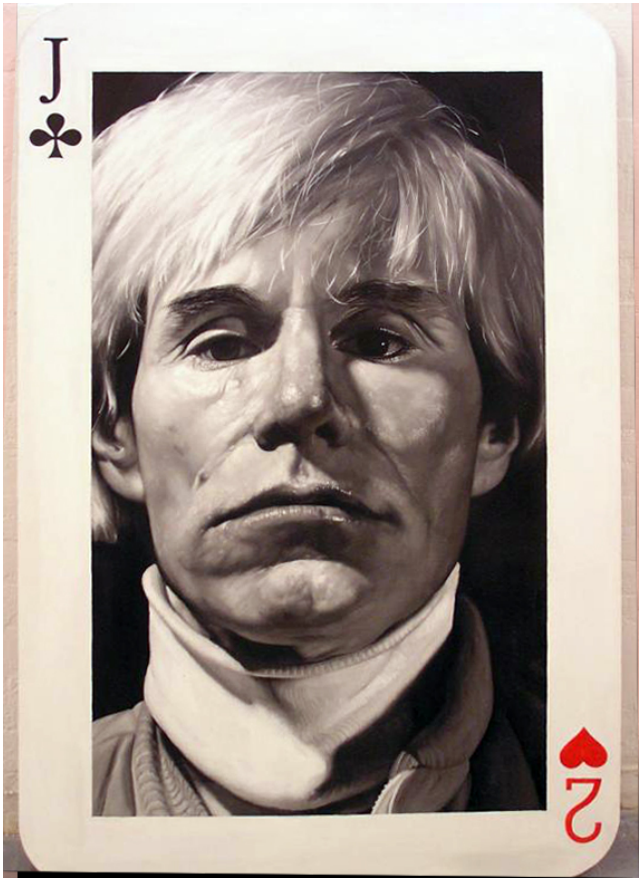

Fig. 2.5 Wu Jifeng, *Carte (1),* huile sur bois, 186 x 122 cm, 2004-2006

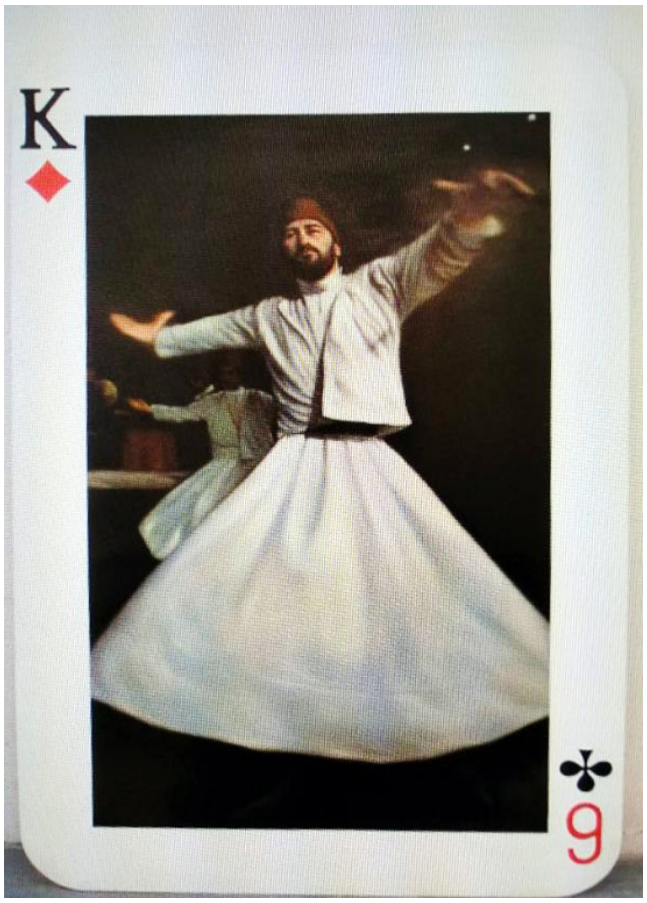

Fig. 2.6 Wu Jifeng, *Carte (2),* huile sur bois, 186 x 122 cm, 2004-2006

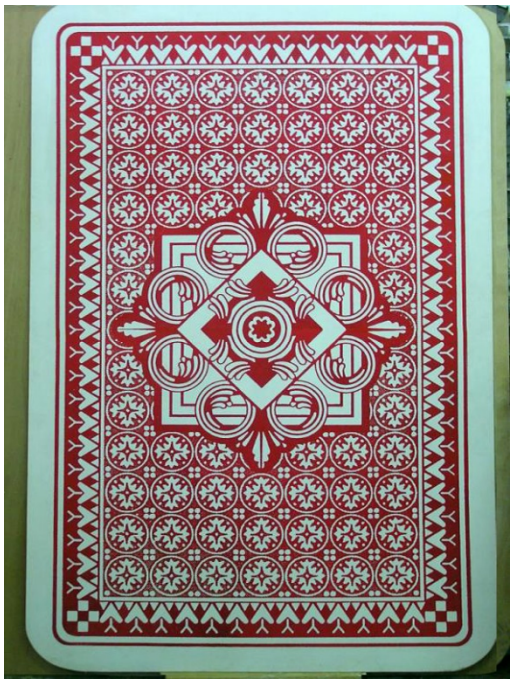

Fig. 2.7 Wu Jifeng, *Carte (Verso),* sérigraphie sur bois, 186 x 122 cm, 2004-2006

Pour l'artiste, un jeu de carte peut être manipulé par des mains de joueurs. Par conséquent, si ces cartes sont jouables, le monde qu'il représente dans ces cartes est tout aussi jouable, mais ici, l'artiste pose la question – Le monde se joue dans les mains de qui? De plus, comme tout jeu, celui-ci amène aussi à réfléchir à la possibilité de gagner comme au risque de perdre.

Ayant étudié avec Yan Pei-Ming à l'École des Beaux-Arts de Dijon, Wu Jifeng connait aussi l'ambigüité que peuvent porter les images. Cette série, puisqu'elle ne porte aucun signe pouvant l'identifier à la culture chinoise, ne permet pas d'emblée d'être associée à l'artiste.

Wu est un artiste sérieux et fortement critique. Il a étudié avec passion, s'ouvrant aux cultures de toutes les nations du monde et notamment à la culture traditionnelle. En même temps, il a identifié certains problèmes du modernisme occidental et a observé

la tendance inévitable de l'évolution rebelle de l'art vers le postmodernisme. Il s'est gardé de l'impasse des entraves de l'art des musées à la vie réelle, a appliqué des méthodes expérimentales, a poursuivi son exploration de l'art moderne ainsi que d'un art national et folklorique. Le développement rapide de la science et de la technologie moderne occidentale entrainera-t-il le déclin de l'esprit et de la croyance d'être humain? Il n'est pas inquiet à ce sujet. Par conséquent, sa quête artistique est de s'efforcer de restaurer l'esprit des êtres humains qui ont été érodés et engloutis par la civilisation moderne. Il a, en quelque sorte, forgé son arme ou encore aiguisé son épée pendant plusieurs années pour finalement se consacrer à une exploration de son propre langage et système d'images.

Après la série *Les Cartes*, Wu Jifeng a poursuivi sa recherche artistique en réfléchissant aux médias de masse. Dans la pratique artistique de cette période, il a représenté des images publicitaires chinoises en utilisant la technique de la peinture à l'huile classique occidentale *(Fig. 2.8)*. Pour moi, avec son caractère sceptique et ironique, l'artiste fait une plaisanterie sérieuse. Tout d'abord, les images qu'il a choisies proviennent, pour la plupart, de magazines de mode de différents pays destinés à une certaine clientèle de la classe moyenne. Comparativement aux artistes du Pop Art qui font preuve d'une certaine admiration envers les images commerciales, Wu Jifeng prend une autre voie. Son utilisation de la technique classique des peintures d'icônes lui permet de donner à ces images une impression de perfection, tout en les traitant avec ironie - Dans cette série, les personnages bien habillés adoptent des expressions apparemment nobles, mais en fait très artificielles. Par les phrases publicitaires écrites à la fin sur les toiles, l'artiste fait croire à l'affichage de produits contrefaits.

Selon Wu Jifeng, le changement d'environnement extérieur de même que les relations de pouvoir complexifient l'identité de l'artiste. Or on peut penser que certains artistes, comme Wu, évitent de parler d' « identité », notamment d' « identité » en lien avec un groupe culturel en particulier. L'initiative de l'artiste pour affaiblir la discussion sur

cette question en évitant de se positionner comme membre d'un groupe spécifique souligne en fait le caractère unique et la complexité de son identité individuelle et culturelle. Dans ces peintures, nous ne pouvons pas facilement identifier l'identité de l'artiste, car il n'existe que très peu d'éléments chinois permettant au public de lui accoler l'étiquette de l'artiste chinois. Les questions qu'il pose dans son travail peuvent aussi être posées par des artistes d'autres pays. Peut-être que Wu Jifeng se sent plus à l'aise à l'idée de circuler dans une zone inclassable, ce qui lui permet de conserver une certaine distance avec la Chine et avec la France. Selon moi, il oeuvre dans le tiers-espace, avec la joie de création.

Fig. 2.8 Wu Jifeng, *La série de faux classique; Lion d'or*, huile sur toile, 200 x 200 cm, 2008

2.4.3 Liu Zhenchen et Miao Jiaxin, des nouvelles approches artistiques

Parmi les six artistes interviewés, les pratiques de Liu Zhenchen et Miao Jiaxin sont différentes. Celle de Liu est principalement centrée sur le multimédia et celle de Miao sur la performance. Comparativement à la peinture, l'installation et la performance sont des pratiques pour lesquelles il est plus difficile d'intégrer le marché de l'art.

Comme Yin Haiming, Wu Jifeng et moi-même, Liu Zhenchen est parti en France pour poursuivre ses études artistiques. Liu a reçu son diplôme de l'Université de Shanghai en 2000, option peinture à l'huile.

Lorsqu'il a préparé son concours d'entrée, Liu Zhenchen a présenté une série de peintures abstraites inspirées de l'expressionnisme abstrait. Toutefois, son acceptation par l'École d'arts de Nice ainsi que l'étude du système d'art contemporain et conceptuel qui en a découlé l'ont poussé à réfléchir aux nouveaux médiums d'expression artistique que sont la vidéo et l'installation. Depuis, l'artiste a réalisé plusieurs films et a remporté une trentaine de prix dans les différents festivals. Selon l'artiste, cette façon de travailler lui permet notamment de se déplacer dans le monde avec une simple clé USB.

Avec la reconnaissance qu'il a acquise en France et en Chine, Liu Zhenchen a maintenant la possibilité de réaliser des projets d'installation en très grand format et ce, avec le soutien de différentes fondations. Sa plus grande œuvre, réalisée en 2015 pendant l'évènement *la Nuit Blanche* sur le parvis de l'Hôtel de Ville à Paris, s'intitule *Ice Monument (Fig. 2.9).* Elle est composée de deux cent soixante-dix stèles de glace colorées, quasi de taille humaine， dont 59 blocs transparents, 39 blocs en neige blanche, 55 blocs Rouge fraise, 49 blocs Bleu, 30 blocs vert menthe, 25 blocs Jaune

Citron, 13 blocs noir brillant. Ces stèles de glace sont divisées en cinq groupes, soigneusement disposés sur la place, symbolisant des cartes abstraites des cinq continents du monde. Au fil du temps, les stèles de glace ont progressivement fondu dans le sol, en se transformant en une grande image abstraite colorée. Cet événement de *la Nuit Blanche* de Paris s'est tenu juste avant la Conférence des Nations Unies sur le climat (COP21) à Paris. *Ice Monument* a occupé une place centrale dans l'événement.

Fig. 2.9 Li Zhenchen. *Ice Monument,* glaçons et pigment, dimension variée, 2015

Fig. 2. 10 Li Zhenchen,. *Ice Monument,* détail

Depuis 15 ans, il circule entre Paris, Hambourg et Shanghai. Il mentionne apprécier le sentiment de « rêve » et « l'état mixte chaotique » engendré par des cultures hétérogènes, circulant entre la Chine et l'Europe, « entre l'ici et l'ailleurs », « entre le rêve et la réalité ».

Bien qu'il circule entre l'Est et l'Ouest depuis de nombreuses années, Liu Zhenchen a grandi à Shanghai, a quitté la ville, puis y est revenu. Cette ville demeure un élément majeur de sa création. Dans le cadre de *La marche*, *(Fig. 2.11)* l'artiste a effectué une promenade de huit heures en continu à travers Shanghai accompagnée d'une tortue. Une caméra, placée sur le dos de l'animal et filmant au hasard de ses déplacements, a capté des images de la ville à un rythme ralenti, images associées à maints souvenirs de son passé. À la fin du film, la tortue, son seul compagnon, est devenue le protagoniste de la marche, passant lentement dans le viseur de la caméra. Avec ce film

dans lequel il se questionne sur son identité, Liu Zhenchen a transcodé la scène de marche en une confusion visuelle qui est poétique.

Fig. 2.11 Li Zhenchen. *Le marche, 10* min / HD vidéo / 2013 / production ARTE

Dans l'œuvre de Liu Zhenchen, l'identité culturelle de l'artiste n'est pas particulièrement mise de l'avant. *Ice Monument*, par exemple, exprime surtout une préoccupation environnementale du point de vue d'une personne du monde, indépendamment de sa culture ou de sa région. Fait intéressant, une journaliste Li Dandan (2016) a questionné l'artiste à savoir si cette œuvre serait plus significative si celui-ci avait mentionné son identité chinoise, d'autant plus que la Chine est le pays ayant la croissance la plus

importante au niveau de sa consommation d'énergie et que, en tant que pays en développement, elle joue un rôle controversé dans le débat sur les questions environnementales au sein de la communauté internationale. Effectivement, l'identité de Liu en tant qu'artiste chinois offrirait-elle à cette œuvre plus de place pour l'interprétation ? Comment serait-elle perçue par les visiteurs de l'exposition si ceux-ci connaissaient la nationalité de l'artiste ? L'identité apparait bien comme une conscience subjective qui se situe dans le rapport à l'autre, donc en relation avec la réception de l'œuvre.

Dans les performances de Miao Jiaxin, la revendication de l'identité est, au contraire, bien présente, y jouant même un rôle principal.

L'artiste Miao Jiaxin est né à Shanghai et vit actuellement à New York. Il a étudié la photographie à l'Université Normale de Shanghai dans les années 1990 et a d'abord exploré, dans ses œuvres photographiques, le thème universel de l'angoisse urbaine. Il a ensuite quitté la Chine pour les États Unis et a obtenu sa maitrise de la School of the Art Institute of Chicago en 2011. Il s'est alors tourné vers la performance. Son travail d'artiste, en tant que performeur, ne lui apporte pas un sou et ce, bien qu'il présente ses performances dans le monde entier. Ainsi travaille-t-il comme photographe dans une usine de meuble new yorkais pour gagner sa vie. Sur son site Internet, l'artiste se présente ainsi: «Miao's works often express the ambivalent and sometimes antagonistic tension that always exists between the individual and governing or cultural authorities, questioning assumptions about power in relation to identity politics. He posits the artist's nature as one who transgresses boundaries, challenges consensus, and stays distance from authorities»[27].

[27] Ceci a été relaté dans le site d'artiste disponible à l'adresse suivante: http://miaojiaxin.com/about-me/. Consulté le 26 décembre 2019

Au printemps 2014, dans une galerie d'art de New York, Miao Jiaxin a réalisé une performance intitulée *Ash (Fig. 2.12).* Assis à une table sur laquelle était posée une nappe blanche, celui-ci a téléphoné à ses parents en Chine par appel vidéo, projetant leur image sur la table et leur disant qu'il avait préparé un spectacle pour eux sans toutefois leur mentionner la présence de plus de 200 spectateurs. Il a ensuite rasé ses cheveux et tous les poils de son visage, y compris les sourcils, a rassemblé ses poils rasés dans un récipient, y a déposé son passeport chinois valide puis a incendié le tout. Rapportant les cendres sur la table, Miao Jiaxin les a ajoutées à un hamburger qu'il a ensuite mangé. Notons que l'appel vidéo permettait au public d'être témoin de la réaction des parents, étonnés et perplexes. Il a finalement déposé le reste des cendres dans une boîte en plexiglas de format passeport, boîte qui l'accompagne depuis lors de ses déplacements internationaux.

Du point de vue de son parcours migratoire, Miao Jiaxin a émigré aux États-Unis en 2005 et a obtenu la nationalité américaine après 9 ans. Il mentionne que ce fut un grand moment de sa vie et il se dit très reconnaissant envers le gouvernement américain, même s'il soutient ne pas comprendre exactement ce que signifie le fait d'être américain. Ajoutons que sa photo de passeport américain lui ressemble peu – il y apparait tête rasée et sans sourcils. Il a déclaré ainsi lors de sa conférence de septembre 2019 à l'ÉAVM de l'UQAM : « ce qui est cohérent avec son refus d'être identifié par un gouvernement, les frontières entre les pays représentant pour lui des *cicatrices* qui doivent être interrogées de différentes manières ».

J'ai demandé à Miao Jiaxin, à la suite de la présentation de cette œuvre, s'il avait brûlé son passeport chinois après avoir reçu son passeport américain, ce que je croyais, car le moment de cette performance correspond à celui de sa naturalisation américaine. Il m'a répondu qu'au moment où il a brulé son passeport chinois, il n'avait pas encore reçu la nationalité américaine, il n'avait donc pas son nouveau passeport américain.

Je pense que cette période est un moment fort pour Miao Jiaxin, une période que l'on peut qualifier de « vide » sur le plan de l'identité sociale. L'artiste apparait dans une situation neutre – à ce moment, il n'était ni chinois, ni américain, il était plutôt un simple être humain.

Fig. 2.12 Miao Jiaxin. *Ash,* live Performance at Eyebeam, 2014

Cette œuvre, complexe, contient certes plusieurs niveaux de lecture. Un autre aspect intéressant concerne le fait que l'artiste ait brulé ses poils rasés puis les ait mangés. Selon Confucius, le corps et la peau de l'être humain, hérités des parents, ne peuvent être abimés. Nous devons les chérir et les aimer, ceux-ci étant la base de la piété filiale. Dans le passé, en Chine, un individu devenu adulte cessait d'ailleurs de se couper les cheveux et ce, jusqu'à la fin de sa vie. Le geste de Mai Jiaxin de raser ses cheveux et les poils de son visage devant ses parents puis de les manger a une forte portée symbolique. Il ne s'agit pas d'un rejet de la piété filiale, mais plutôt du souhait de mettre fin à une identité imposée. Ainsi, lorsque ses cheveux et poils du visage repousseront, une nouvelle identité se manifestera.

Les questions sur l'identité et sur la relation entre l'humain et la société sont toujours importantes dans les pratiques artistiques de Miao Jiaxin. Dans notre interview, Miao Jiaxin affirme clairement sa position. Pour lui, les artistes de sa génération manquent de symboles politiques et utilisent l'art pour exprimer les changements et nouveaux phénomènes sociaux. Il a mentionné avoir conservé une « attitude très chinoise » dans sa relation avec les États-Unis, distanciée mais polie. En ce sens, il montre le tempérament d'un artiste chinois dans son art[28].

Une autre performance de Miao Jiaxin, réalisée entre New York et Shanghai, s'intitule *The Garbage (Fig. 2.13)*. Dans cette performance, l'artiste a rempli des sacs à ordures en plastique noir de déchets recyclables accumulés au fil du temps tels des boîtes d'emballage alimentaire, des bouteilles d'eau en plastique, (etc.), a pris l'avion de New York à Shanghai, a donc passé le contrôle de sécurité douanière de l'aéroport de New York, l'a rapporté avec lui en Chine puis l'a jeté à côté de la poubelle devant le bâtiment qui était l'ancien bureau de douane à Shanghai Bund au 17eme siècle.

[28] Voir Annexe page 207

Fig. 2.13 Miao Jiaxin. *The Garbage*, New York / Shanghai, Performance, 2011

La Chine était autrefois le plus grand importateur mondial de déchets étrangers, ce qui fût longtemps un secret de polichinelle. L'importation de déchets étrangers a commencé à la fin du XX^{e} siècle. Les années 1990 ont été marquées par le moment où la réforme et l'ouverture de la Chine battaient leur plein. De nombreuses industries ont atteint un stade d'expansion brutale en Chine. L'importation des ordures étrangères a débuté au même moment. Entre 1995 et 2016, le volume annuel des importations de déchets a décuplé. Résultat, les importations de plastique ont triplé depuis 2016 pour atteindre 870 000 tonnes l'an dernier, selon des données officielles[29]. Dans tout le pays, des agences et des sites étrangers spéciaux de collecte des ordures ont été créés ; ils ont apporté *d'excellentes contributions* à l'amélioration du cadre de vie des occidentaux.

Cette performance de Miao Jiaxin se veut un regard ironique et critique contre l'importation de déchets étrangers vers son pays natal, un éco-colonialisme qui se fait au prix de la pollution de l'environnement chinois et de dommages à la santé de la population.

Pour les artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine, les valeurs culturelles chinoises, en raison de leurs propres expériences et de l'influence culturelle et familiale chinoises, sont profondément ancrées dans leur conscience. Par ailleurs, s'étant installés dans un autre pays, ceux-ci sont également en contact avec un courant culturel local dominant qu'ils sont en quelque sorte forcés de reconnaitre. Ce genre de reconnaissance, voire d'acceptation, est plus ou moins en contradiction avec un sentiment de loyauté envers la culture nationale. Cette collision entre deux cultures qui fait que certains artistes affirment avoir une mentalité d'exil, sans racine.

Ce sur quoi ces artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine accordent une valeur culturelle repose sur des facteurs culturels, ethniques, politiques,

[29] Ceci a été relaté dans le journal de Montréal disponible à l'adresse suivante https://www.journaldemontreal.com/2019/04/23/le-recyclage-mondial-en-plein-chaos-depuis-que-la-chine-a-ferme-sa-poubelle, consulté le 28 décembre 2019

économiques et personnels. L'identité de chaque artiste est donc particulière et multiple, bien qu'ils aient aussi un point commun : la culture chinoise comme fondement ou arrière-plan. En cela, leur art se différencie de celui d'artistes chinois en Chine, mais également de celui d'artistes locaux. Ceci explique le style unique de chaque artiste.

CHAPITRE III MA RECHERCHE ARTISTIQUE AU FIL DE DIFFÉRENTES AIRES GÉOGRAPHIQUES

En tant qu'artiste d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine, les problématiques telles que l'acculturation et l'identité culturelle représentent des préoccupations vives tant dans ma vie que dans ma pratique artistique, depuis le tout premier jour vécu hors de mon pays natal et ce, jusqu'à aujourd'hui. Dans cette partie, je présenterai ma pratique artistique des 30 dernières années que je mettrai en relation avec les différents lieux et périodes où j'ai vécu, tout en mettant en relief la transformation identitaire culturelle présente dans ma pratique.

Cette partie se développera en trois sous-chapitres, qui sont :

- La période en Chine (1980 – 1990)
- La période en France (1990 – 2002)
- La période au Canada (2002 – présent)

3.1 La période en Chine

Avant de commencer, je pense qu'il est important et nécessaire de décrire le contexte sociopolitique et culturel de la Chine des années 1980, description qui permettra de mieux comprendre la réalité de cette période très particulière. L'évolution de ma pratique artistique est en fait indissociable de ce contexte.

3.1.1 La culture locale et les cultures étrangères

Durant la révolution culturelle (1966-1976), les cultures étrangères ont été très peu présentes en Chine, mises à part celles de certains pays communistes comme la Corée du Nord, la Roumanie et la Yougoslavie qui ont pu être introduites. L'ouverture de la Chine aux pays capitalistes s'est quant à elle produite au cours des dernières décennies du 20^{ième} siècle. La présence de ces pays fut donc, jusqu'alors, très limitée. À l'instar des cultures capitalistes occidentales, la culture traditionnelle chinoise fut toute aussi critiquée, voire même détruite.

C'est à partir de l'année 1978 que la situation a changé. Selon la réforme de la Chine et les activités économiques liées à la communauté internationale, la Chine a acquis beaucoup d'intérêts de développement. Ces activités économiques ont généré un changement de sensibilisation et un approfondissement de la compréhension envers la communauté internationale. La genèse d'interactions denses avec le monde a progressivement agi sur la société à tous les niveaux. Dans ce processus d'ajustement, facteurs externes et bouleversements internes ont influencé le développement entier de la Chine sur les plans économique, social et culturel.

Dans le domaine artistique, une variété de formes d'art et de réflexions philosophiques issues du modernisme occidental est entrée en Chine par le biais de divers canaux. À cette époque, la conscience idéologique et politique de la Chine contraignait encore la pensée et le comportement des gens. En raison de la relation particulière entre l'esthétique et la philosophie, les intellectuels et les artistes exprimèrent leur conscience critique en empruntant souvent aux théories esthétiques occidentales. Les jeunes artistes chinois, d'une part, s'inspirèrent des styles et des formes artistiques occidentales comme l'impressionnisme, l'expressionnisme, le cubisme, le surréalisme et autres styles de peinture moderne. De l'abstrait au fauvisme, du Dadaïsme au Pop

Art, presque tous les styles occidentaux modernes et postmodernes trouvèrent résonance et supporteurs en Chine. Il en fut de même pour l'étude de la philosophie occidentale qui a pu être traduite et largement diffusée. Les artistes s'appuyèrent donc sur l'esthétique et la philosophie occidentales modernes pour enrichir leurs propres théories, tel que *L'esprit du temps* de Hegel, *La volonté absolue* de Nietzsche, ou encore Sartre, Heidegger et Freud, de même que les ouvrages de Russell et Wittgenstein.

Après quelques années de préparation, un mouvement artistique a surgi, le Mouvement 85, qui a été le premier grand mouvement d'avant-garde de l'histoire de l'art chinois du XXe siècle. Vers le milieu des années 80, une centaine de groupes d'art auto-organisés ont simultanément émergé dans toutes les provinces de la Chine, une vague de perturbations qui a profondément influencé l'art contemporain chinois au cours des deux dernières décennies.

Bien que l'avant-gardisme se soit manifesté timidement chez un certain nombre d'artistes chinois entre 1985 et 1989, cette tendance n'était pas soutenue par l'État. Néanmoins, les artistes avant-gardistes, intéressés par l'étude de la philosophie étrangère, ont voulu briser le carcan des idées et des concepts existants. Ils ont alors introduit les concepts modernes de l'art occidental et diverses techniques issues des formes d'art occidental des cent dernières années, de Cézanne à la dernière tendance internationale.

Parallèlement à l'émergence de ce mouvement d'avant-garde, un intérêt pour la culture traditionnelle chinoise a également refait surface. Après la Révolution culturelle, beaucoup d'intellectuels soutenaient que l'invasion de la culture étrangère au cours du 20^{e} siècle de même que la négation complète de la culture traditionnelle chinoise depuis

le Mouvement du 4 Mai[30] avaient mené à l'oubli d'un héritage culturel exceptionnel. Devant la nécessité récriée par ces intellectuels de se réapproprier la culture traditionnelle chinoise, il fallut tout d'abord réfléchir à l'essence de ce mouvement afin de reconnecter cette chaîne culturelle brisée.

3.1.2 Le système d'éducation artistique en Chine et l'examen d'entrée

Même si le mouvement avant-gardiste s'est développé vigoureusement en Chine, il était assez éloigné de moi.

Nanjing, la ville où j'ai grandi, est reconnue par sa richesse culturelle traditionnelle dans tout le pays, surtout en regard de la calligraphie et de la peinture traditionnelle chinoise. À cette époque, lors de chaque fête, des démonstrations de calligraphie et de peinture étaient données par des artistes professionnels. Comme beaucoup d'autres adolescents, mon intérêt artistique a débuté par la reproduction des bandes dessinées. En 1980, la découverte de la peinture traditionnelle chinoise a attiré toute mon attention.

C'est durant mes années d'études collégiales et lycéennes, dans cette atmosphère culturelle purement traditionnelle et à l'aide de manuels pratiques que j'ai commencé à m'exercer à la peinture traditionnelle chinoise, soit le *Shan shui* (le paysage) et le *Hua Niao* (les fleurs et les oiseaux). Cette pratique d'art est basée sur la reproduction des œuvres de grands maîtres. Pendant cette période, j'ai ignoré les autres formes artistiques telles que la peinture à l'huile, la sculpture et la gravure. Je n'avais d'ailleurs aucune connaissance de l'existence d'écoles d'arts et ce, jusqu'à la fin de mes études lycéennes.

---

[30] Le Mouvement du 4 mai est un mouvement anti-impérialiste en Chine, issu des manifestations étudiantes à Pékin le 4 mai 1919.

Après mes études lycéennes, la décision de la poursuite d'une éducation en art m'a poussé à la préparation de concours d'entrée pour plusieurs écoles. Ceci m'a obligé à oublier mes années de pratique de la peinture traditionnelle chinoise, qui n'était pas un sujet d'examen d'arts plastiques. J'ai donc commencé à suivre des cours particuliers de dessin et de couleur en style figuratif en fonction des exigences des écoles d'art.

À la fin de l'année 70, après la Révolution culturelle, la Chine est enfin parvenue à une nouvelle ère de changements dans le domaine artistique, dans un environnement relativement détendu par rapport la période entre 1966-1976. Les revues d'art comme *Art*, *Wold art*, *Études des arts* et autres ont recommencé à publier après plusieurs années d'absence ; les écoles d'art et les universités ont aussi commencé à recruter de nouveaux étudiants.

Le système d'éducation artistique fut établi en Chine en 1950 par Xu Bei Hong[31] ; il combinait le système d'éducation académique français du 18e siècle et le système d'éducation artistique soviétique. En acceptant la déclaration *l'art au service du peuple* de Mao Zedong en 1942, ce nouveau système chinois conserva le réalisme socialiste et élimina l'enseignement des courants artistiques européens de l'époque moderne.

Avant 1990, l'éducation supérieure en Chine était une éducation élitiste contrairement à aujourd'hui, car seul de 20% à 25%[32] des étudiants réussissaient les concours d'entrée. La situation était encore pire dans le domaine artistique (musique, art plastique, théâtre, art cinématographique, etc.) alors que, pour l'option de la peinture à l'huile ou de la sculpture par exemple, les places étaient limitées à 12 étudiants par année pour plus de

[31] Xu Bei Hong (1895-1953), un des peintres chinois les plus renommés du XXe siècle. Il exercera une influence profonde chez plusieurs artistes.

[32] Ceci a été relaté dans le site du Peuple disponible à l'adresse suivante: http://edu.people.com.cn/n/2013/0503/c116076-21359059.html, consulté le 10 mai 20 2017

deux mille candidats. Les candidats devaient non seulement réussir l'examen d'art plastique, mais ils devaient également réussir Le Concours national d'entrée d'éducation supérieure [33] qui se déroulait une fois par année. Les écoles d'art choisissaient leurs futures élèves suivant les résultats de ce concours.

L'examen pour les écoles d'art était divisé en deux parties : l'épreuve plastique et l'examen général. L'épreuve plastique se déroulait en mars ou avril. Il débutait par un dessin de trois heures, souvent un portrait, étape qui déjà, éliminait une grande partie des candidats. Ceux qui réussissaient la première étape poursuivaient en deuxième étape, plus complexe, qui incluait une peinture de nature morte ou un portrait en couleur, un autre portrait avec les mains, une séance de croquis d'un modèle en mouvement et une création finale en peinture avec un thème imposé par l'école. Une fois ces étapes réussies, il ne reste que 50 candidats pour l'examen général en juillet. L'examen général incluait six disciplines : la littérature chinoise, les mathématiques, l'anglais, la géographie, l'histoire du monde et l'économie politique. Selon les notes finales de l'épreuve et l'examen en général, l'école acceptait les 12 premiers. Les perdants pouvaient recommencer l'année suivante.

Ma pratique fût alors centrée uniquement sur les épreuves exigées par l'école d'art. À chaque jour, avec les collègues, nous nous exercions au portrait en étant modèle les uns pour les autres et nous nous regroupions pour peindre des natures mortes, en échangeant sur nos expériences. Parfois, le soir, nous pratiquions des croquis dans la salle d'attente de la gare. Le langage artistique que nous développions obéissait totalement aux exigences de l'école d'art ; nous n'osions pas ajouter nos propres émotions personnelles dans notre pratique.

---

[33] Ceci a été relaté dans le site du Radio Canada disponible à l'adresse suivante: https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1104857/gaokao-examen-test-universite-avenir-enfants-chine, consulté le 10 mai 2017

Lorsque j'ai commencé ma préparation pour l'examen d'entrée, deux cours étaient obligatoires, le dessin et la couleur. Le cours de dessin était strictement académique. Les formes géométriques en plâtre lors de la première étape m'ont permis d'observer les nuances de lumière afin de les représenter sur le papier. Nous avons poursuivi avec le dessin de bustes romains et grecs *(Fig. 3.1)* et les portraits en direct, avec ou sans les mains. Les exercices de couleur étaient très différents de ceux de la peinture traditionnelle chinoise que j'avais pratiquée antérieurement. Il s'agissait surtout de nature morte *(Fig. 3.2),* qui était le thème de l'examen du concours d'entrée.

Fig.3.1 Jianbing Nie. *Sans titre*, crayon sur papier, 50 x 62 cm, 1988

Fig.3.2 Jianbing Nie. *Nature morte*, gouache sur papier, 68 x 52 cm, 1988

Si ces deux cours, le dessin et la couleur, m'ont formé à la sensibilisation et à la connaissance de l'espace, de la forme et de la couleur, l'étude de l'histoire de l'art occidental m'a permis de mieux connaitre les processus d'évolution artistique de divers pays, en lien étroit avec la dimension socioculturelle. Bien que durant mes années de scolarité en Chine, l'histoire du monde et la littérature étrangère étaient des matières obligatoires pour les étudiants, comme il ne s'agissait que de deux cours, ce ne fut pas suffisant pour que je développe un réel intérêt. Cependant, dès que j'ai commencé à pratiquer rigoureusement le dessin et la couleur, et étudié l'histoire de l'art, l'histoire du monde et la littérature étrangère sont devenus de réels sujets d'intérêt.

C'est donc à partir de ce moment que j'ai commencé à m'intéresser à la culture occidentale, en particulier aux cultures russe et française. Depuis les années 1950, la

nouvelle Chine avait développé de forts liens idéologiques et politiques avec l'URSS et ce dans tous les domaines, y compris celui des arts. Autour de l'année 1953, la Chine a ainsi envoyé 33 étudiants en URSS pour étudier l'art après un test de sélection rigoureux. Ces 33 étudiants diplômés sont devenus les épines dorsales de diverses écoles d'art en Chine dès leur retour[34]. Ils étaient pour nous, les jeunes étudiants d'art, de vraies vedettes. En ce qui concerne la culture française, la France fût le premier pays occidental à établir des relations diplomatiques avec la nouvelle Chine en 1964. Les Chinois purent ainsi découvrir cette culture par le biais de la littérature, le cinéma et, bien sûr, par les œuvres d'art. Bien que la présentation des univers artistiques et culturels de ces deux pays fût filtrée et, de ce fait, limitée, il fut tout de même permis au peuple chinois de connaitre, voire d'imaginer ces pays du bout du monde.

Après deux ans de préparation, je fus enfin accepté en option Art à l'Université Normale de Nanjing en 1988. Ce programme d'études supérieures se complétait en quatre ans. Cette période a été pour moi la période d'apprentissage de l'art visuel. Mon objectif était simple : comprendre et maitriser la technique nécessaire à la pratique de l'art comme les grands maitres classiques. L'atmosphère n'encourageait pas alors à la recherche de langage personnel. Voici une histoire vraie : c'était à la fin des années 1970, un artiste étranger est alors invité par la Chine, à Beijing. Il visita une exposition nationale et puisque le style de cette exposition, le réalisme socialiste, était unique, il crût qu'il s'agissait d'une exposition rétrospective d'un seul artiste et fût donc très étonné par le nombre de toiles exposées (environ 400 œuvres en grand format). Cette anecdote peut nous aider à comprendre à quel point le langage artistique en Chine était limité pendant ces années. Dans ce contexte politique et culturel, ma recherche artistique fût donc toute aussi restreinte puisque ma connaissance en histoire de l'art occidentale se limitait à l'histoire de l'art du 19e siècle.

[34] Ceci a été relaté dans l'le site de China Culture News disponible à l'adresse suivante: http://www.namoc.org/xwzx/zt/lxdsl/xgbd/201308/t20130814_264574.htm, consulté le 20 mars 2018

Pendant ma première année universitaire, j'ai strictement suivi les consignes de l'université en travaillant à la continuation et l'affermissement des habiletés techniques développées pour la préparation d'entrée par la réalisation de portraits, modèles vivants et paysages en dessin et en peinture. Durant les cours pratiques, les enseignants démontraient les techniques de divers médiums tels que la peinture à l'huile et le dessin, puis corrigeaient et modifiaient les travaux des élèves afin qu'ils correspondent aux critères de l'école, lesquels s'inscrivaient dans le courant appelé réalisme socialiste.

3.1.3 La tendance de réalisme en Chine et son évolution

Le style réaliste en peinture à l'huile dans la nouvelle Chine peut se caractériser par trois vagues : la première entre 1950 et 1960, le *réalisme socialiste* ; la deuxième à la fin des années 1970 et au début des années 1980, le *réalisme local* et la troisième, le style néo-classique appelé *nouveau figuratif* et *nouveau réalisme*, à la fin des années 80 jusqu'à aujourd'hui. Dans l'ensemble, les deux premières vagues ont été fortement influencées par l'idéologie politique. Pour la première vague en particulier, le réalisme révolutionnaire et le romantisme sont les approches à la base de l'ensemble des œuvres. L'histoire militaire en est le thème principal et la visée, elle, est propagandiste, sous le mensonge et la déformation de la tendance ultragauchiste et en filiation avec le mode d'exaltation du réalisme socialiste soviétique. Le principe de factualité est plutôt, en fait, du réalisme embelli. La deuxième vague, de la fin des années 1970 au début des années 1980, fait place au *réalisme local.* Les artistes délaissent les héros militaires magnifiés et peignent des scènes ordinaires mettant en scène le peuple chinois. Parmi les artistes de cette époque, on trouve notamment Luo ZhongLi[35] avec sa peinture *Père (Fig. 3.3)*, un portrait géant de paysan auquel on pourrait peut-être l'associer à

[35] Né en 1948, peintre chinois contemporain connu pour ses portraits dans les régions rurales de Chine.

l'approche hyperréaliste de l'artiste américain Chuck Close[36]. Ce format, jusqu'alors uniquement utilisé pour les grands hommes ou les hommes politiques, montre humanité et sollicitude de l'artiste envers le peuple chinois[37].

Fig.3.3 Luo Zhongli, *Père*, huile sur toile, 152 x 216 cm, 1980

[36] Chuck Close (1940 -), peintre et photographe américain, il est l'un des principaux représentants du courant hyperréaliste.

[37] Ceci a été relaté dans le site Widewalls disponible à l'adresse suivante: https://www.widewalls.ch/artists/luo-zhongli, Consulté le 03 mai 2021.

Un autre artiste, Chen DangQing, a fait une série de peinture intitulé *La série du Tibet (Fig. 3.4)*, influencée par les artistes de 18e siècle, notamment Gustave Courbet [38], ce qui représentait à l'époque une véritable révolution puisque c'était la première fois qu'un artiste chinois introduisait la technique de peinture européenne dans ses œuvres.

Fig. 3.4 Chen Danqing. *Descendre en ville; série de Tibet*, huile sur papier, 45 x 70 cm, 1980

[38] Gustave Courbet (*1819 – 1877*), peintre et sculpteur français, chef de file du courant réaliste.

La troisième vague, le néo-classicisme, a été d'abord promue par un groupe d'enseignants de l'Académie Centrale de Beijing qui ont pris référence sur les œuvres classiques européennes. Ce *nouveau figuratif* se base sur la compréhension profonde de la technique classique, dans la poursuite de l'esthétique et de la perfection de la technique. Le *nouveau réalisme* est pour sa part fondé et développé sur le réalisme. Il insiste sur l'analyse et la dissection des problèmes sociaux d'aujourd'hui, afin de mieux refléter la réalité actuelle.

3.1.4. Ma recherche artistique en Chine et mes influences

Comme Bruno Péquignot (2009) le soutient :

> …la production artistique, ce qu'on désigne comme création, est la rencontre entre le champ artistique et ses règles spécifiques ainsi que l'ensemble des positions qui y sont possibles et un habitus qui détermine un agent social à y chercher et éventuellement y trouver une place telle qu'il puisse produire une œuvre, susceptible d'y trouver une reconnaissance sociale, symbolique ou économique (p.30).

Entre 1980 et 1990, le succès de Chen DanQing et Luo ZhongLi a encouragé les jeunes étudiants à aller chercher des sources à l'extérieur du cadre éducatif dans lequel ils évoluaient, en s'inspirant de plusieurs artistes tel l'américain Andrew Wyeth[39] *(Fig. 3.5)*, le canadien Alex Colville[40] *(Fig. 3.6)* et plusieurs autres artistes réalistes de la culture occidentale.

[39] Andrew Wyeth（1917 – 2009）, peintre américain, classé parmi les peintres régionalistes et réalistes américains.
[40] Alex Colville (1920 – 2013), artiste-peintre canadien.

Fig. 3.5 Andrew Wyeth, *Christina's World*, tempera à l'œuf sur bois, 81.9 x 121.3 cm, 1948

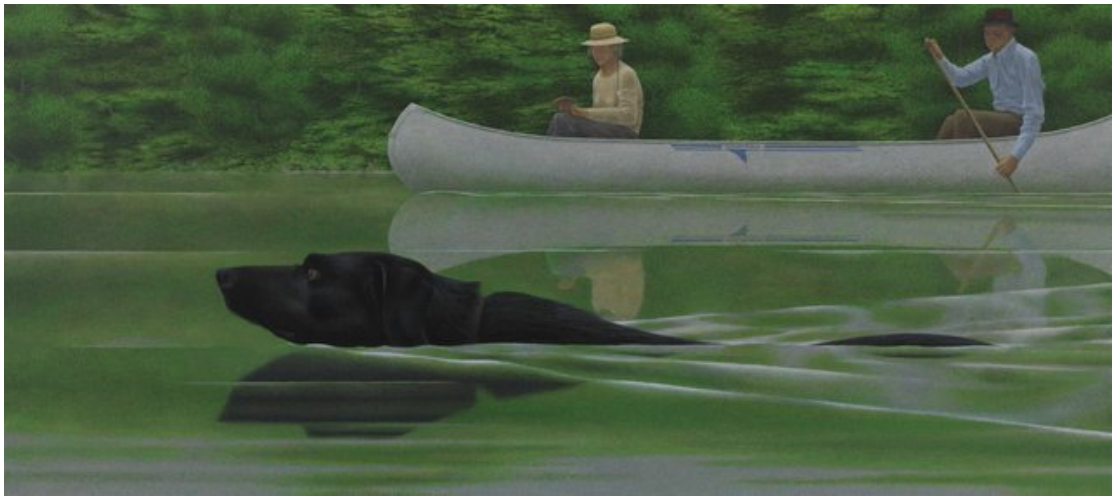

Fig. 3.6 Alex Colville, *Swimming Dog and Canoe,* acrylique sur bois, 53, 4 x 119, 4 cm, 1979

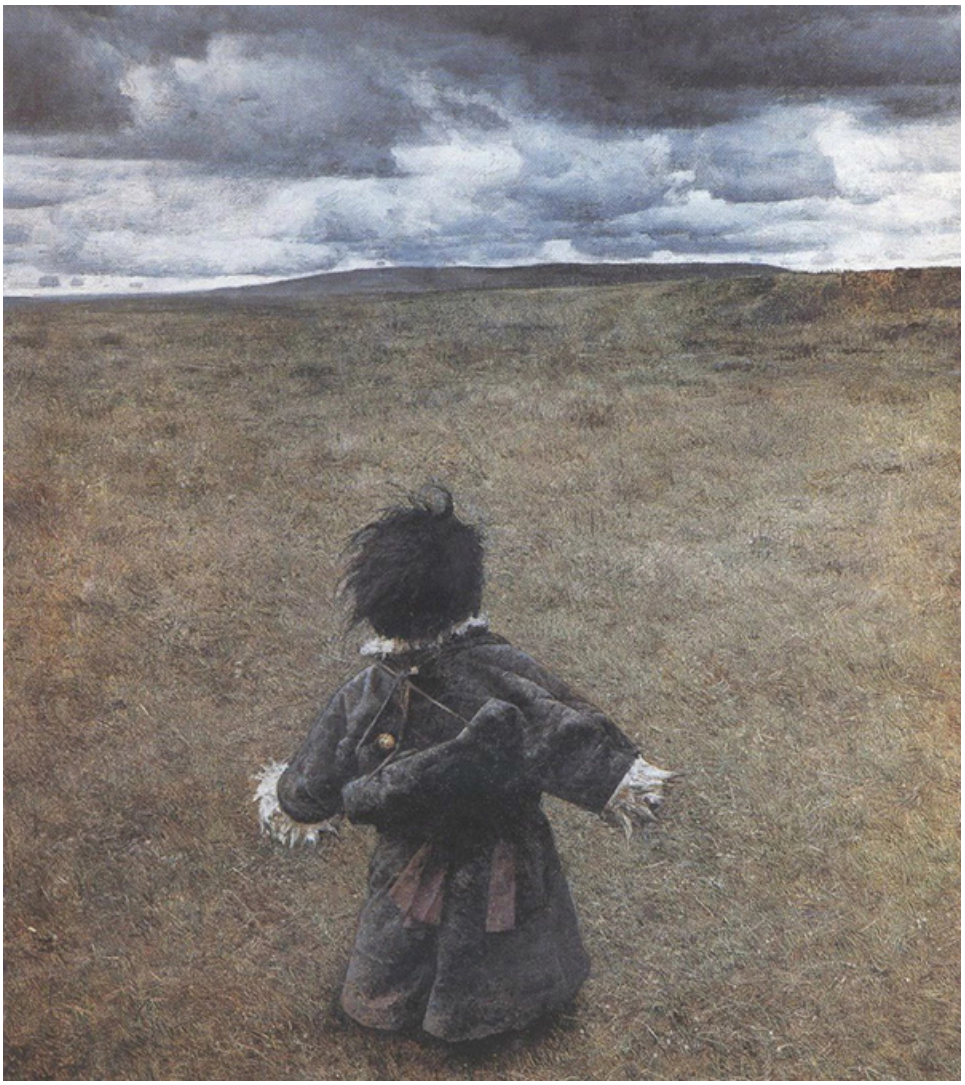

Fig. 3.7 Ai Xuan, *La pluie froide*, huile sur toile, 85 x 60 cm, 1983

Fig. 3.8 He DuoLing, *The Crow is Beautiful*, huile sur toile, 89.9 x 70cm, 1988

La tendance à l'exotisme encouragée par les Écoles d'art en Chine de même que le succès des peintres comme Chen DanQing et Luo ZhongLi entre 1980 et 1990 poussait les élèves à s'inspirer des minorités ethniques vivant en régions éloignées. Admirant le style d'Andew Wyeth et de ses successeurs chinois comme Ai Xuan[41] *(Fig. 3.7)*, He

[41] Ai Xuan (1947 -), peintre de l'Académie des Beaux-Arts de Pékin, directeur du département créatif de peinture à l'huile.

Duoling[42] *(Fig. 3.8)* et plusieurs autres, j'ai commencé à imiter ce style. C'est ainsi qu'à partir de ma deuxième année universitaire, j'ai fait plusieurs voyages dans des régions lointaines de la Chine afin de capturer de nouvelles sources d'inspiration. Voici deux peintures à l'huile que j'ai réalisées alors : la première, intitulée *Le crépuscule (Fig. 3.9)* représente une scène d'hiver du nord de Chine ; la deuxième, intitulée *Le champ (Fig. 3.10)*, dépeint une scène de la région frontière du sud de la Chine. Dans ces deux peintures, mon objectif était de produire une ambiance nostalgique par la solitude et l'air mélancolique du personnage placé au centre de l'image de même que par une atténuation de la tonalité des couleurs. Je souhaitais prendre en compte la coordination mutuelle entre les personnages et la nature. La neige, le ciel et les personnages font partie d'un ensemble organique, aucun élément ne prenant une place plus importante que les autres. Le choix d'un seul personnage visait à mieux saisir l'attention du public. Le regard tourné vers l'extérieur de la peinture symbolisait attente et incertitude.

Fig. 3.9 Jianbing Nie*, Le crépuscule,* huile sur toile, 61 x 50 cm, 1989

[42] He Duoling,(1948 -), peintre représentant de style réaliste lyrique.

Fig. 3.10 Jianbing Nie*, Le champ*, huile sur toile, 90 x 130 cm, 1990

Cependant, je me suis trouvé confronté à des limites plastiques en ce qui concerne la représentation technique, par exemple, une certaine déficience dans la compréhension structurelle de la main, dans le détail de personnages, dans la composition d'images et surtout, dans l'alternance des vides et des pleins.

Entre octobre et novembre 1987, le professeur de technique de peinture de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, Abraham Pincas [43], a été invité par l'Académie Centrale des Beaux-Arts de Pékin à donner un cours sur les techniques de peinture européenne (préparation de la toile, couche de fond, transformation de croquis sur la toile, couches de couleurs transparentes, etc.). Plus de trente enseignants chinois à travers le pays ont suivi ce cours. Ces deux mois de formation ont influencé la peinture telle qu'elle se pratiquait et s'enseignait alors en Chine, influence qui est encore bien présente aujourd'hui. De mon point de vue, apprendre la technique authentique classique de la peinture occidentale en Europe est devenu un désir personnel. En 1990, j'ai pu obtenir un visa d'étude qui m'a permis d'aller poursuivre mon apprentissage en France.

Tout au long de ma recherche artistique en Chine, la question du langage artistique ne se posait que dans le cadre du champ réaliste, car depuis mon éducation artistique, ce style a été l'unique règle créative à suivre. Cette orientation, bien que prescrite par le contexte social et artistique, était aussi une question de préférence personnelle. J'avais souhaité suivre les pas de grands peintres chinois de cette époque et m'engager dans une peinture qui correspondait à l'esthétique du moment. J'ai gardé un grand nombre des travaux que j'ai réalisés alors et chaque fois que je les regarde, je suis toujours étonné tant par les limites techniques qu'ils affichent que par les thèmes qui y sont représentés. Néanmoins, la base technique que j'ai alors acquise fût importante car ce sont ces années de pratique qui m'ont permis de poursuivre mon chemin.

3.2 La période en France

[43] Abraham Pincas (1945 – 2015), peintre, chercheur, écrivain français, professeur à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris.

Le temps passé en France est une période importante de ma carrière car durant ce séjour, j'ai pu découvrir l'art actuel en dehors de la Chine et ce, en dépit de maintes difficultés comme nous le verrons un peu plus loin. J'ai pu enfin comprendre non seulement les nouveaux médiums en art visuel, mais j'ai pu réfléchir à ma propre posture, tant personnelle que sur le plan de ma pratique artistique.

3.2.1. Éducation artistique en France

Je suis d'abord allé en France avec l'intention d'apprendre la technique académique et la conviction de revenir en Chine. L'éducation artistique en France m'a toutefois beaucoup déçue car non seulement y avait-il très peu d'enseignement en peinture et en dessin depuis 1960, mais j'entendais sans cesse que la peinture était morte.

Je me souviens encore de la première année à l'École des Beaux-Arts de Grenoble en France ; celle-ci fût pour moi un cauchemar. L'éducation y était totalement différente de celle de la Chine. L'école n'offrait ni cours de peinture, de gravure ou de dessin, ni matériaux. Pas de chevalet, pas de plâtre, pas de machines de presse. Il n'y eût aucune démonstration technique de la part des professeurs. Je n'ai pas touché à un pinceau de toute l'année entière.

Dès le premier jour de classe, deux professeurs nous ont donné un projet à réaliser pour une durée de deux mois s'intitulant *Les Ailes*. Il s'agissait de réaliser une production à partir de ce thème, en volume puis en photographie. Nous devions travailler par nous-mêmes et lorsque nous avions besoin d'accompagnement, nous prenions rendez-vous avec nos professeurs pour discuter de nos travaux. Alors que je travaillais seul à l'école, mes collègues travaillaient dans des ateliers de métal ou de bois ou encore directement à la campagne. Pour moi, cette façon de travailler était absolument nouvelle, sans compter que ma connaissance du français ne me permettait pas de discuter facilement avec les collègues et les professeurs. Ces facteurs, auxquels s'ajoutait un manque de

connaissance de l'art contemporain, ont limité ma création, qui a pris la forme d'une maquette en bois des ailes sur laquelle j'ai dessiné des plumes. Cette création a reçu beaucoup de critiques des professeurs qui l'ont traitée comme une imitation simple, voire pitoyable d'ailes. Et cette situation s'est reproduite maintes fois durant les projets ultérieurs en cours d'année. Ce changement de système éducation a suscité chez moi une forte résistance psychologique et a créé une démotivation et une distance progressive entre l'école et moi. Un an plus tard, j'étais viré.

Plus ou moins au même moment, j'ai visité pour la première fois le Centre George Pompidou à Paris et j'ai été très choqué par les œuvres exposées. La visite du musée d'Orsay m'a en revanche permis de retrouver l'histoire de l'art apprise auparavant en Chine. Ainsi, pendant un bon moment, ce sentiment d'être bousculé par l'art contemporain occidental m'a conduit à l'étude ou plutôt à l'auto-étude de l'art, travaillant notamment à la reproduction des chefs-d'œuvre impressionnistes et à la réalisation de paysages et de portraits.

Je suis d'avis que le conflit que j'ai vécu entre les deux approches d'éducation artistique, celle de la Chine et celle de la France, a brouillé ma capacité à me positionner en tant qu'artiste. Cette dernière forme d'éducation artistique encourage sans doute le sens de la créativité et l'imagination des étudiants en leur donnant toute la liberté. Mais c'est précisément ce qui avait manqué à mon propre cheminement jusqu'à ce moment. Par conséquent, après ce congédiement de l'école, j'ai même envisagé de laisser tomber les cours d'arts pour continuer de façon autodidacte mon cheminement.

À peu près au même moment cependant, j'ai eu l'occasion de rencontrer l'artiste chinois Chen Zhen et de devenir son assistant dans la préparation de son exposition au Centre national d'art contemporain de Grenoble. Chen Zhen m'a expliqué sa démarche artistique, laquelle est animée de la notion de Transexpériences qu'il a inventée afin de

favoriser une mise en liens des cultures chinoise et contemporaine occidentale. Cette notion lui permet notamment de s'intégrer librement dans des différents lieux et différentes cultures. Cette expérience unique m'a encouragé à envisager de nouveau ma propre situation et m'a permis de sortir de cette situation difficile en m'incitant à un changement d'attitude.

Après quelques mois d'hésitation, j'ai fait une demande d'entrée à l'École des Beaux-Arts de Valence et j'ai été accepté en première année. La façon d'enseigner y était plus souple. L'école offrait non seulement des formations avant-gardistes, mais aussi la possibilité de faire de la peinture, du dessin, de la photographie, de la sculpture et de la gravure. La souplesse de l'enseignement m'a permis d'intégrer ces nouveaux apprentissages et m'a encouragé à chercher et trouver un langage artistique qui m'appartenait. J'ai reçu l'encouragement de collègues et de professeurs. Un professeur de gravure m'a même poussé à faire de la gravure sur bois en me disant que cette technique venait de la Chine ancienne. Cette conversation m'a fait réfléchir sur mes propres racines ; la question de l'identité a alors pris une importance certaine dans ma recherche.

C'est à partir de ma troisième année dans cette école que j'ai commencé à me sentir à l'aise et que j'ai enfin pu m'adapter à l'éducation artistique française. De plus, mon séjour d'études en France m'a permis de rencontrer certains artistes internationaux à l'instar de Mark Di Suvero [44] de même que plusieurs artistes d'origine chinoise comme Zao Wou-Ki, Huang Yong-Ping et Yan Pei-Ming. Cette expérience précieuse m'a beaucoup aidé dans ma recherche personnelle puisqu'elle m'a poussé à réfléchir sur la question d'identité, l'art actuel et la possibilité de fonder mon propre langage artistique en mélangeant deux cultures.

[44] Mark Di Suvero (1933 -), sculpteur américain associé au mouvement de l'expressionnisme abstrait.

3.2.2 Ma recherche artistique en France

Quand je suis arrivé en France pour étudier en art, le changement de contexte culturel m'a fait sentir immédiatement ma différence avec les collègues. Comme le psychologue Toshiki Kozakaï (2007) a dit dans son livre *L'étranger, l'identité* : « La fondation identitaire puise ainsi ses sources dans la fabrication de l'Étranger. Ni l'intérieur ni l'extérieur ne sauraient se poser en soi ; c'est la différenciation qui constitue l'acte fondateur de l'identité » (p.33).

Si la nécessité de l'identité est l'auto-défense face à la menace de la différence – ce que je lie à mon initiative d'auto-étude, cette conservation de mon identité culturelle fût peut-être tout d'abord une envie d'avoir un abri pour éviter la désorientation. Mais graduellement, l'acquisition de plus amples connaissances sur la culture occidentale me permît d'avoir un esprit plus ouvert.

En 2e année à l'École des beaux-arts de Valence, j'ai réalisé une œuvre qui, bien qu'elle soit en tout petit format, peut représenter une ouverture à l'art contemporain occidental. Cette œuvre peut même être vue comme une déclaration artistique personnelle.

Parallèlement à ma formation en art contemporain, j'avais conservé ma pratique personnelle de peinture traditionnelle et de calligraphie chinoise. Ainsi pour cette œuvre, j'ai utilisé des papiers de riz que j'ai peint ou calligraphié auparavant en les découpant en bandes, puis enroulé en longs fils. Avec ces fils en papiers, j'ai tissé un morceau de *toile* (*Fig. 3.11*) puis l'ai tendu sur un châssis de tableau, tout comme une toile prête à peindre mais sur laquelle on pouvait observer les traces de peinture et de calligraphie existantes. Par cette œuvre, j'ai voulu exprimer que mon passé et ma propre culture pouvaient faire usage de fond et de support et recevoir un ajout

provenant d'une autre culture, la peinture sur toile étant une invention de la culture occidentale.

Fig. 3.11 Jianbing Nie, *Sans titre*, tissage avec les fils de papier de riz peint
50 x 50 cm, 1993

Si l'adaptation à une nouvelle langue et une nouvelle culture me semblait importante, la compréhension de moi-même et de ma propre culture en relation à ce nouveau contexte culturel l'était tout autant. En ce sens, il m'importait de trouver ma propre méthode de création en identifiant les points d'ancrage d'une pensée artistique qui m'était propre. Les symboles chinois que j'ai choisis me sont apparus comme étant les plus familiers et donc les plus pertinents de mon propre système culturel. L'emprunt et

la transformation de ces symboles me permettaient ainsi de faire émerger ma nouvelle identité culturelle de manière efficace.

Après cette réalisation de tissage de papier de riz peint, je me suis intéressé au matériau même du papier, une invention classique chinoise, en particulier au processus de fabrication du matériel naturel et à sa transformation en objet culturel.

Fig. 3.12 Giuseppe Penone, *Albero di 5 metri*, bois, 494 x 19, 5 x 10cm, 1969-1970

Fig. 3.13 Jianbing Nie, *Le temps*, journaux, 170 x 120 x 75 cm, 1995

L'artiste contemporain italien Giuseppe Penone[45] m'a beaucoup influencé. Pour son œuvre *Albero di 5 metri* (*Fig. 3.12*), celui-ci a choisi une poutre puis a creusé le bois de façon à conserver une partie du cœur de la poutre et à en faire apparaitre les cernes de croissance. Mais Penone va plus loin car derrière la forme visible, on devine l'existence de l'ancienne forme, les cernes cachés à l'intérieur. Ceci fait penser à Michel-Ange lorsqu'il dit qu'un sculpteur est capable de deviner, de pressentir et de voir la forme qu'il recherche dans un morceau de pierre. Dans cette même période, j'ai réalisé différentes installations à base de papier journal. J'avais vu le film *Vertigo* d'A. Hitchcock, dans lequel l'héroïne parle de sa vie en analogie avec un tronc d'arbre. Cette scène m'ayant beaucoup touché, j'ai réalisé ce travail, *Le temps*, composé de journaux enroulés les uns sur les autres afin de former des troncs (*Fig. 3.13*). L'information n'est

[45]Giuseppe Penone (1947 -), artiste contemporain italien, il a été associé à l'Arte povera.

pas disparue, mais cachée à l'intérieur comme les cernes de croissance d'un arbre qui gardent la mémoire de ses formes plus jeunes. Ces cernes sont les témoins du temps qui passe. Il y avait un lien pour moi avec la société qui grandit comme un arbre.

Je préciserai ici que j'éprouve un fort intérêt pour le papier et j'aime l'intégrer dans mon travail, notamment parce qu'il s'agit d'une invention proprement chinoise et vieille de 2000 ans. Je suis particulièrement séduit par l'ensemble du processus de fabrication (processus que je choisirai d'inverser, comme nous le verrons bientôt), de l'abattage de l'arbre à sa réduction en éléments de plus en plus petits, qui macèreront, seront filtrés puis auxquels seront ajoutés différents produits destinés à faire disparaitre la couleur originale. Cette pâte, par ajout de colle, deviendra ensuite papier.

Dans son travail, Penone part d'un objet fabriqué à partir d'une matière naturelle, une poutre en bois. En enlevant de la matière, celui-ci ne crée pas une forme nouvelle à proprement parler, il met plutôt à jour une forme qui existait déjà. À la fin de l'opération, on est toujours en présence d'un objet naturel qui devient, par son travail et sous notre regard, un objet culturel. Pour ma part, j'ai utilisé un objet culturel, ici du papier imprimé, auquel je donne une forme naturelle, celle d'un tronc d'arbre. Mon but est de ramener cet objet, le papier, à son état d'origine, c'est-à-dire au bois. Partant d'un objet culturel, je ramène cet objet à un état naturel, tout en réalisant en même temps un objet culturel.

Après quelques années de recherche artistique avec le papier, j'ai eu l'intention d'accentuer mon identité sociale et culturelle dans ma pratique. C'est ce que suggère ma série intitulée *La famille* (*Fig. 3.14 et 3.15*). Cette série correspondait à ma situation sociale instable – un nomade seul dans un pays où il n'a pas de certitudes.

Fig. 3.14 Jianbing Nie, *La famille 1968（2）*, technique mixte sur affiche, 300 x 200cm, 1996

Fig. 3.15 Jianbing Nie, *La famille 1997*, technique mixte sur affiche, 180 x 120 cm, 1997

Pour cette série, j'ai utilisé des affiches publicitaires, perçues comme des produits de notre société; elles suivent le rythme de l'évolution sociale, se renouvèlent sans cesse,

se décomposent et se recomposent. Je les ai coupées en morceaux, recomposées puis collées sur mes toiles. En utilisant ces matières comme fond de tableau, on aperçoit facilement l'esprit contemporain que j'avais envie de mettre en évidence. Sur les morceaux d'affiches publicitaires collés, j'ai appliqué plusieurs couches de couleurs transparentes, ce qui a permis d'atténuer les images imprimées des affiches et de rendre moins visibles la discontinuité et la trace de décomposition. Cet effet flou est utilisé pour attirer le regard des observateurs et guider leur curiosité vers ce qui est caché derrière ces couleurs transparentes. Comme l'artiste allemand Sigmar Polke [46], j'ai adopté sur ce fond la technique de gravure sur bois. Pour *La famille*, j'ai mis au point une technique personnelle de grattage sur les affiches à partir d'images familiales. Cette idée m'est venue en voyant les passants ou les amoureux qui grattent pour inscrire leurs noms ou la date de leur passage dans les lieux publics.

Durant la période en France, la question d'identité était pour moi omniprésente. Elle m'a poussé à la création d'une autre œuvre en 2000 réalisée à partir d'images du monde entier, fournies par un chocolatier français dans les années 1920 et 1930. Ces images relataient des évènements historiques (guerre, occupation, inondation...) et des cataclysmes naturels. Bien qu'elles soient dramatiques, le fait qu'elles soient offertes avec les tablettes de chocolat leur conférait quelque chose de dérisoire et d'ironique. Comme Chen Zhen (Édi. Sans, J., 2003) a déclaré : « Je ne joue pas avec les (malentendus), j'essaie de les crée » (p.64). J'ai eu l'idée de graver ces images sur des tablettes de chocolat (*Fig. 3.16*). Il s'agissait une pièce ironique porteuse d'un regard critique sur la vision colonialiste occidentale et sur la situation de la Chine passée et présente. La façon de traiter le chocolat peut aussi fonctionner pour l'histoire. Le chocolat est consommable, donc la Chine devient métaphoriquement absorbable. On peut s'en servir comme quelque chose de nourrissant; on peut la rejeter ou l'oublier,

[46] Sigmar Polke (1941 – 2010), artiste allemand contemporain, utilisant des matériaux non traditionnels dans la peinture.

elle va se fondre puis disparaitre; on peut aussi la conserver comme quelque chose de précieux. De plus, dans cette œuvre, je me suis transformé en marchand de chocolat en construisant un site pour promouvoir ces tablettes de chocolat au public, ce qui ajoutait à l'œuvre un effet de satire.

Fig. 3.16 Jianbing Nie, *La Chine, l'année 20 – 30*, tablettes de chocolat, dimension variée, 2000

Durant mon séjour en France, j'ai ressenti une totale liberté dans ma pratique artistique. La question que l'on se posait souvent lorsque j'étais en Chine, « qu'est-ce qu'est l'art? », se vit soudain transformée par « qu'est-ce qui n'est pas de l'art? ». Dans cette période, ma propre culture m'a sans cesse fournie des sources d'inspiration et m'a permis de réfléchir autrement. Si, au début de ce séjour, le conflit entre les cultures occidentale et chinoise fut pour moi un cauchemar, l'utilisation d'éléments de ces deux cultures est devenue, quelques années plus tard, un atout pour ma pratique.

Cependant, au contraire de ma recherche artistique, un sentiment d'instabilité et d'incertitude persistait dans ma vie personnelle, car à chaque année, le renouvèlement de ma carte de séjour prenait toute mon énergie. Cette incertitude m'a poussé à réfléchir à mon avenir, réflexion que j'ai présentée dans un projet de CD-ROM interactif en 1997. Dans ce projet, j'ai inventé trois vies futures ainsi que trois pratiques différentes d'un même artiste, ces différences provenant des différents lieux de vie suivant la graduation. Ce travail correspondait au dilemme auquel je faisais face à l'époque car, à la fin de mes études dans cette école, j'avais envisagé trois choix pour l'avenir : demeurer en France, retourner en Chine ou aller en Amérique du Nord. Dans le cadre de mon projet interactif, les joueurs pouvaient choisir parmi différentes destinations, chacune d'entre elles s'ouvrant sur un cheminement de vie et une série de réalisations correspondant à cette destination. Si cette dernière ne leur convenait pas, ils pouvaient alors en choisir une autre. Par ce travail, je voulais montrer mon incertitude face à mon avenir et à mon identité, tout en soulignant les très grands bouleversements qui peuvent être causés par les différences sociétales et culturelles dans la vie et la pratique d'un artiste. C'est aussi à ce moment-là que j'ai commencé à contacter la Chine et le Canada et préparer la résidence d'artiste en France pour mon avenir.

3.3 La période au Canada

Lorsque je suis venu au Canada pour la première fois en 1997 dans le cadre d'une rencontre familiale et que j'ai visité plusieurs villes canadiennes, j'ai immédiatement ressenti une impression positive d'ouverture et d'accueil. Contrairement à ce que j'avais vécu France, je ne me suis pas senti comme un étranger. C'est ainsi que l'idée m'est venue de m'installer dans ce pays en tant qu'artiste, ce que j'ai pu réaliser en 2002.

Je ressentais que je pouvais m'intégrer aisément au niveau social dans cette société d'accueil multiculturelle. Cela dit, la question de l'identité culturelle a rapidement pris de l'importance.

3.3.1 La question d'identité culturelle et la pratique artistique

En France, ma différence avait souvent émergé par les réactions d'autrui, tantôt sympathiques, tantôt antipathiques, puisque j'ai vécu pendant plusieurs années dans de petites villes où il n'y avait pratiquement pas de chinois. Toutes ces réactions m'ont poussé à réfléchir à la question de mon identité, réflexion qui s'est rapidement manifestée dans ma pratique artistique. Même si le sentiment de la différence physique m'apparaissait moins gênant dans un Canada dit multiculturaliste, la mise en évidence de ma propre culture dans ma pratique est néanmoins devenue urgente.

L'identité culturelle est, tout d'abord, une sensation d'appartenance d'un individu ou d'un groupe particulier à une culture. L'individu construit son identité culturelle dans les relations avec la famille, les amis et les collèges, les collectivités et le milieu de vie, de même qu'avec les autres facteurs sociaux. Selon Sélim Abou (1981) :

> L'identité culturelle est une dialectique vivante du même et de l'autre, où le même est d'autant plus lui-même qu'il est ouvert à l'autre. C'est dans cette tension dynamique entre l'ouverture à l'autre et le retour à soi que réside le secret de la véritable acculturation qui, en ultime instance, est la tentative d'intégration de tout l'humain, dans l'étendue de son universalité et la richesse de sa particularité (p.44).

L'identité culturelle joue un rôle important pour l'individu et le groupe, car elle leur indique, au cours leur développement, qui ils sont. Elle offre ainsi une base solide qui permet à l'individu et au groupe d'évoluer, de découvrir et d'apprécier les autres

cultures. L'identité culturelle de l'individu est donc le fondement de sa prise de conscience sociale et de ses relations sociales.

Ainsi, l'identité culturelle peut se définir comme un processus. Grâce à elle, les individus d'un groupe peuvent partager une manière commune de voir, de penser et de comprendre l'univers.

L'identité culturelle ne peut être dissociée des processus de création des artistes ; elle est un enjeu important de leur pratique, que cet enjeu soit conscient ou non. Durant mes années d'absence de la Chine, mon identité culturelle n'a cessé de se transformer. Ces différences me sont notamment perceptibles dans mes centres d'intérêt, qui m'apparaissent très éloignés de ceux de mes collèges chinois. Or, avoir pris mes distances du continent chinois n'a pas mené à un détachement de ma propre culture. Les diverses expériences que j'ai vécues, à l'instar de l'éducation supérieure que j'ai suivie en Chine, demeurent bien présentes en moi.

Ma création artistique s'est transformée graduellement de la Chine en France, puis au Canada. Si en Chine, ma pratique artistique s'est réalisée uniquement en peinture, ma recherche artistique en France s'est alors élargie pour inclure l'installation, le multimédia et la peinture en technique mixte. Au Canada, la situation était différente ; je n'avais ni espace vaste pour la création, ni soutien technique, ni lieu d'entreposage fourni par l'école. Pour ces raisons, j'ai commencé à réfléchir tranquillement à la façon de m'exprimer avec un médium simple – la peinture. Alors que mon désir, lors de mon arrivée en France, avait été d'approfondir mon apprentissage de la peinture dans la filiation des grands maitres, ce médium est devenu pour moi au Canada un moyen de m'exprimer qui me permettait de travailler seul et avec peu de moyens.

La première série à laquelle j'ai travaillé s'intitulait *les images froissées*. Le choix de ce thème m'est apparu suivant ma réflexion sur l'œuvre d'un artiste chinois, Wang Guangyi[47], qui travaille avec les images propagandistes de la révolution culturelle chinoise en superposant des logos de marques occidentales (*Fig. 3.17*). Cet artiste est influencé par le Pop Art américain, notamment par Andy Warhol. On nomme ce style le *Political Pop Art*[48], et ses œuvres ont eu un très grand succès international.

Fig. 3.17 Wang Guangyi, *Great Criticism Coca Cola*, huile sur toile, 200 x 200 cm, 1990-1993

Jusqu'à présent, la période de la révolution culturelle a été peu mentionnée dans le pays, or les images de propagande qui lui sont associées sont souvent utilisées dans le

[47] Wang Guangyi (1957 -), peintre, sculpteur chinoise, il est fondateur et animateur du mouvement *Political Pop Art* apparu en Chine à la fin des années 1980.
[48] Un mouvement d'art contemporain chinois dont le contenu provient de l'image politique divine de l'ère de Mao, et dont le style vient du pop art occidental des années 1960.

domaine artistique chinois, comme par l'artiste Wang Guanyi et plusieurs autres. Son utilisation de ces images me semble toutefois un peu légère car sans l'arrière-plan, elles perdent la force propagandiste du passé. L'idée de froissement d'images m'est alors venue – une image de propagande d'époque a été mis en pelote et jetée dans la poubelle, puis rouverte par l'artiste. Dans cette œuvre, je réinterroge la nature de l'image de même que sa période spécifique. *La force froissée* (*Fig. 3.18*) *m'a* permis de montrer une image ayant marqué un moment du passé, en l'actualisant. Jeter ou récupérer, tout dépend du consommateur de cette image.

Fig. 3.18 Jianbing Nie, *La force froissée,* huile sur toile, 160 x 130 cm, 2003

Fig. 3.19 Jianbing Nie, *Les idoles froissées*, huile sur toile, 18 x 23 cm x 9, 2003

Fig. 3.20 Jianbing Nie, *L'objet froissé*, huile sur toile, 66 x 100 cm, 2003

Cette réflexion sur les images réactualisées du passé m'a encouragé à réaliser une série de peintures intitulée *Les idoles froissés* (*Fig. 3.19*), série constituée de personnages que j'ai aimés durant mon adolescence ou qui ont eu une influence sur moi.

Mon intention dans cette série était de poser mon identité culturelle dans la pratique. Cette intention était différente de celle qui m'habitait lors de la création des séries *La famille* (1997 -1999) et l'installation *La Chine, l'année 20 – 30* (2000) en France, où j'étais alors davantage centré sur ma réaction de nomade dans un pays étranger, mon identité sociale prenant une place importante. Au Canada, il s'agissait plutôt de permettre à ma pratique d'être travaillée par ma différence culturelle.

3.3.2 Le recyclage culturel

Le travail sur la série d'images froissées, pour lequel j'ai interrogé les images de différents pays et de diverses périodes, a fortement alimenté mon questionnement sur ma culture d'origine et mon intérêt pour l'usage d'éléments traditionnels chinois dans ma pratique. Dès 2003, cet intérêt trouva résonnance dans le concept de recyclage.

Le mot recyclage est généralement lié à la dimension environnementale ; il implique une décomposition matérielle de l'objet, un retour à la matière première puis une réincorporation dans une autre forme de cette matière. Dans le domaine artistique, il existe une autre forme de recyclage par laquelle l'artiste récupère les ressources existantes de diverses traditions culturelles ou de différentes régions et se les réapproprie. On peut alors parler de recyclage culturel.

En fait, l'idée du recyclage culturel dans les domaines artistiques s'oppose à la notion d'avant-garde. C'est-à-dire qu'elle s'oppose radicalement à l'idée d'invention pure, d'innovation et de rupture avec le passé.

Le recyclage dans le domaine artistique concerne toutes les régions et tous les domaines artistiques. Il se manifeste à travers diverses stratégies d'emprunt et multiplie à l'infini les combinaisons entre les différents éléments. Le concept de recyclage se trouve donc incorporé dans la pratique même des artistes recycleurs.

Le théoricien français Nicolas Bourriaud (2001) emploie un autre mot, celui de *Postproduction*, utilisé dans le monde de la télévision, du cinéma et de la vidéo. Mais ce terme technique pour Bourriaud adopte un autre sens, similaire à celui du recyclage culturel. Dans son ouvrage, il affirme : « Depuis le début des années quatre-vingt-dix, un nombre sans cesse croissant d'artistes interprète, reproduit, réexpose ou utilise des œuvres réalisées par d'autres, ou des produits culturels disponibles » (P.5).

On peut certainement parler de recyclage culturel ou de postproduction au sujet des travaux d'artistes contemporains chinois qui inventent de nouveaux usages pour les œuvres du passé au sein de leurs travaux, à l'instar des images de propagande de Wang GuanYi ou des mangas des jeunes artistes chinois.

C'est aussi le cas de nombre d'artistes vivant à l'extérieur de la Chine. Une installation de Xu Bing[49] créée en 2004 au Royaume-Uni – *La poussière,* a suscité l'intérêt du monde international de l'art. À première vue, la production de cette œuvre parait simple : l'artiste a d'abord posé, sur le sol, des maquettes d'une phrase d'un poème Zen en anglais – *as there is nothing from the first, where does the dust itself collect* (*Fig. 3.21*). Il a par la suite pulvérisé ces maquettes de la poussière qu'il a recueillie des ruines du World Trade Center (matériau recyclé), puis a retiré les maquettes pour ne laisser que la trace du poème dans la poussière. Le poème Zen, ici déconstruit par rapport à sa version ancienne (recyclage culturel), s'unit ainsi à la poussière des ruines afin de constituer une nouvelle forme et un nouveau sens ; une autre signification culturelle est ainsi dévoilée. À travers cette œuvre, l'artiste nous présente sa réflexion sur les conflits culturels et internationaux, notamment sur la théorie de menace orientale.

[49] Xu Bing (1955 -), artiste chinois, considéré comme l'un des artistes conceptuels les plus importants en linguistique et sémiotique aujourd'hui.

Fig. 3.21 Xu Bing, *As there is nothing from the first, where does the dust itself collect,* multimedia, dimension variée, 2004

Durant ces années, j'ai ainsi fait la recherche de ressources dans ma propre culture traditionnelle chinoise. À l'instar de Xu Bing et d'autres artistes d'origine chinoise, l'inspiration de concepts provenant de la culture traditionnelle (dont la médecine

traditionnelle chinoise) m'a poussé à réaliser la série de peinture intitulée *Les points vitaux*. L'insertion de points vitaux me permet d'interroger le monde avec une vision qui est donnée par ma propre identité culturelle.

Cependant, je crois que cette identité culturelle, sous certains aspects, n'est pas pure, car mes vingt années hors de la Chine m'ont possiblement amené à idéaliser ma propre culture, sans doute en raison de mon acculturation occidentale. Cette acculturation a entrainé certaines transformations de mon mode de vie, de mon mode de pensée et de ma recherche artistique.

La genèse d'une peinture est une synthèse de l'expérience visuelle, de l'expérience culturelle, de l'expérience individuelle et des habitudes esthétiques de l'artiste. Petit à petit, toutes ces expériences apparaissent dans la production. Pour ma part, le processus de réalisation de la peinture est très long ; il n'est pas instantané comme dans la réalisation d'une image photographique. Au fil de la réalisation de peinture, je réfléchis sans cesse. Durant la réflexion, les expériences acquises (visuelles, culturelles, individuelles, esthétiques) imprègnent la production.

Ainsi, je pense que l'incarnation d'un langage et d'un style artistique est en fait un résultat qui apparait naturel, tout comme l'écriture – chacun écrit différemment, les habitudes d'écriture formant des résultats uniques et distincts.

Selon mon expérience, les éléments de la peinture sont certainement affectés par ceux de l'environnement tels que l'ambiance sociale, les expériences et le goût personnel, qui ont une incidence sur le style et le langage artistique.

Dans ma pratique, l'effet du recyclage culturel joue également un rôle important. Dans un monde où la circulation d'images est foisonnante et rapide, je m'intéresse tout particulièrement à la dimension sociale cachée de certaines images et aux messages

qu'elles transportent. Je souhaite, par mon traitement artistique, proposer des possibilités d'interprétation potentiellement critiques de ces images.

3.3.3 La série de *points vitaux*

La tradition est une accumulation culturelle et expérientielle qui se manifeste de manière subconsciente bien davantage que par de simples images. Un artiste doit d'abord connaitre, voire être imprégné de la culture traditionnelle pour pouvoir la réutiliser, en la décomposant ou en la recomposant, puis en combinant certains de ses éléments avec ses techniques artistiques et ses préférences personnelles. C'est ainsi qu'il peut former un langage artistique et une manière de penser personnalisés, distinctifs et relativement stables. Pour ma part, c'est par l'expérience de déplacement que j'ai pris conscience de ma culture d'origine. Quand j'étais étudiant en France, j'ai étudié moi-même la médecine traditionnelle chinoise, la physiognomonie chinoise, les poèmes chinois et l'astrologie chinoise par les livres que j'ai apportés de la Chine. Ces aspects ne m'attiraient pas beaucoup quand je vivais en Chine. Pourtant, une fois que j'ai quitté la Chine, j'ai commencé à m'y attacher.

Dans mon livre de médecine traditionnelle chinoise, une carte présente les points vitaux sur un personnage nu et dessiné au trait, sans personnalité. Étonné par la beauté et le mystère de tous ces points, j'ai eu l'idée de marquer un personnage réel de points.

J'ai d'abord peint des visages connus, star, politicien ou icône, que j'ai marqué de points vitaux et de lignes cardinales superposés.

Dans la médecine chinoise, les points vitaux, qui se cachent à l'intérieur du corps, sont à la fois réels et invisibles. Dans mes peintures, les visages sont en deuxième plan et un peu flous tandis que les points et les lignes se retrouvent au premier plan. Dans la

médecine chinoise, les points vitaux ont la fonction de soigner. Dans la peinture, cette fonction existe aussi; avec ces points, je veux sauver et soigner l'essence qui se cache sous la peau. Par l'utilisation des points vitaux d'acupuncture, j'ai voulu exprimer le doute envers la vérité des images modernes qui nous sont transmises.

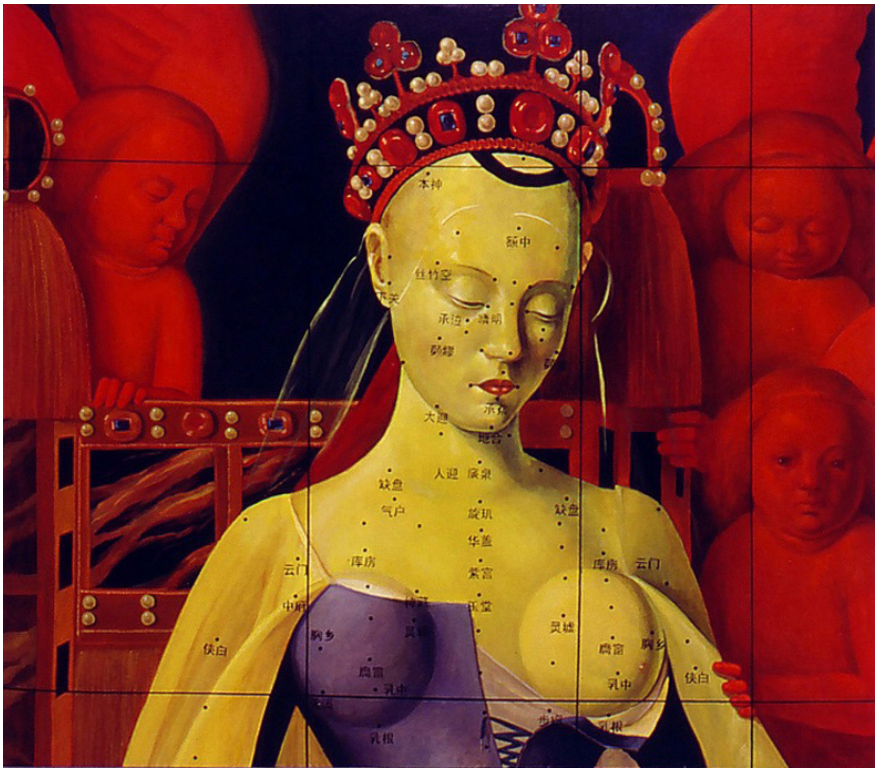

Fig. 3.22 Jianbing Nie, *Points vitaux; la Vierge entourée des anges*, huile sur toile, 139,7 x 119, 38 cm, 2004

J'ai développé ce concept de points vitaux en 2009 en conservant la forme adoptée par les livres de médecine traditionnelle chinoise qui montre l'image des points sur la page de gauche et le traitement sur la page de droite. Je réalise donc les portraits et insère les points sur leur visage sur la partie de gauche. Sur la partie de droite, je me transforme en médecin, pose un regard sur les divers problèmes physiques des personnages et prescrit un traitement. Par exemple, pour le chanteur John Lennon (*Fig. 3.23*), qui porte habituellement des petites lunettes rondes, j'ai imaginé un traitement anti-myopie que

j'ai moi-même reçu dans ma jeunesse en Chine, espérant ainsi soigner le problème visuel du musicien.

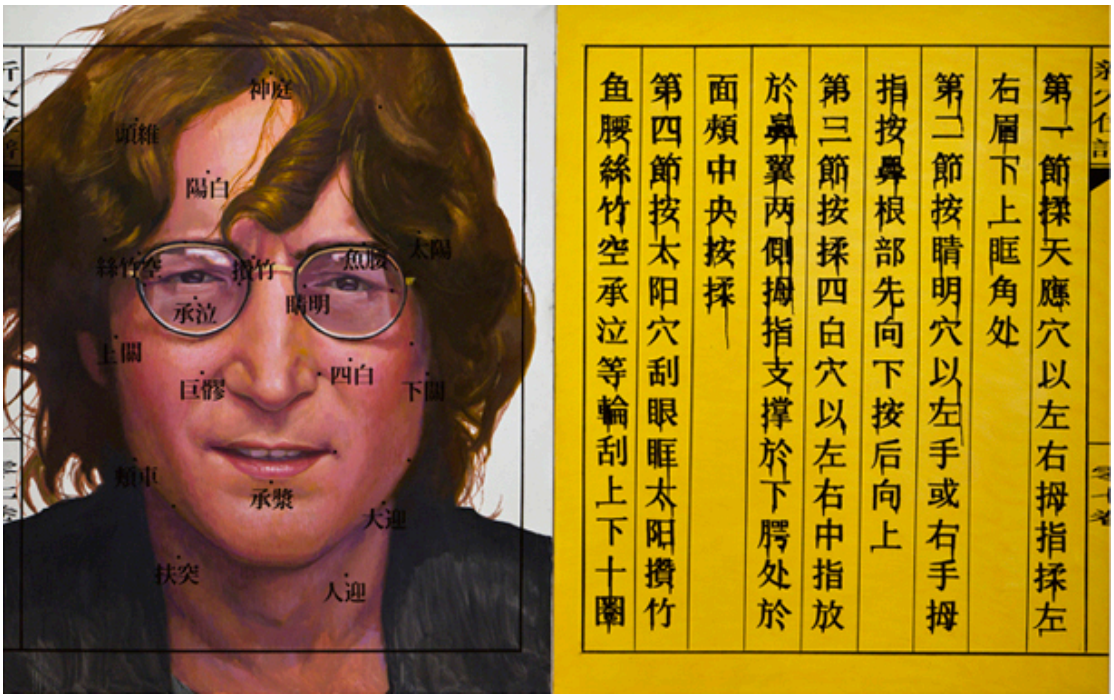

Fig. 3.23 Jianbing Nie, *Points vitaux; la solution 3,* huile sur toile, 152,4 x 243, 84 cm, 2010

J'ai ensuite poursuivi cette série en y ajoutant mon questionnement pour la peinture (*Fig. 3.24*). J'ai peint le visage dans la partie de gauche et simultanément, j'ai peint la partie à droite avec les mêmes couleurs et en même portion, la seule différence étant que les gestes pour cette partie sont inconscients. L'image de la partie à gauche (figurative) se décompose à droite et devient matière, ce qui représente en quelque sorte pour moi un état primitif. La partie de gauche (abstraite) correspond, avec le traitement superposé, à un état optimal ou idéal.

Fig. 3.24 Jianbing Nie, *Points vitaux; la solution 8*, huile sur toile, 121,92 x 91, 44 cm, 2011

Fig. 3.25 Jianbing Nie, *Points vitaux; la solution 5*, huile sur toile, 121,92 x 91, 44 cm, 2011

Depuis 2010 jusqu'à aujourd'hui, la réalisation de cette série fut ma création principale. Entre le 15 février et le 31 mars 2018, j'ai regroupé et présenté 13 œuvres de cette série à la galerie Frédéric Toutant, à Montréal, dans le cadre de mon exposition d'étude doctorale.

Dès la date de l'exposition décidée, j'ai commencé à m'investir dans la préparation. J'ai réalisé le carton d'invitation et ai travaillé à une courte présentation de l'exposition, puis j'ai encadré les œuvres et les ai transportées à la galerie.

La création de cette série s'est échelonnée sur 8 ans. Le choix des images de fond correspond à la réalité sociale de cette période, mais l'ordre de présentation des tableaux à la galerie ne suit pas ce cheminement chronologique.

La galerie est constituée de deux espaces, chacun disposant d'une grande fenêtre donnant sur une rue commerçante. L'une d'elles laissait voir, de l'extérieur, un mur entier de l'espace. Les treize œuvres exposées étaient toutes de même taille, à l'exception d'une seule, plus grande, qui mesurait 72 po X 72 po. J'ai utilisé le mur visible de l'extérieur pour exposer cette œuvre. J'ai d'abord pensé à déterminer les positions d'accrochage des œuvres en les regroupant selon le pays d'émission des billets de banque (trame de fond des œuvres). Or, comme les motifs des billets américains et canadiens se retrouvaient sur la presque totalité des œuvres, hormis trois tableaux représentant les billets de la Chine, du Japon et du Royaume-Uni, et aucun de l'euro, j'ai plutôt choisi de considérer la richesse des couleurs présentes dans les œuvres en mettant l'accent sur leurs différentes tonalités. Puisque deux portes séparaient les deux salles d'exposition - ce qui permettait aux visiteurs d'avoir un regard sur les œuvres des deux salles en même temps -, j'ai porté mon attention aux tonalités en fonction de cette spécificité de l'espace également. Ce mode d'affichage m'apparaissait tout aussi intéressant puisque sa formule aléatoire sur le plan de l'origine des billets était en quelque sorte conforme à l'utilisation que l'on fait des monnaies lors de déplacements internationaux, lorsque des billets d'origines différentes se retrouvent dans notre porte-monnaie.

La journaliste Nathalie Parent de la revue *Vie des Arts* a rendu compte de l'exposition dans la version électronique du magazine au tout début de l'exposition.

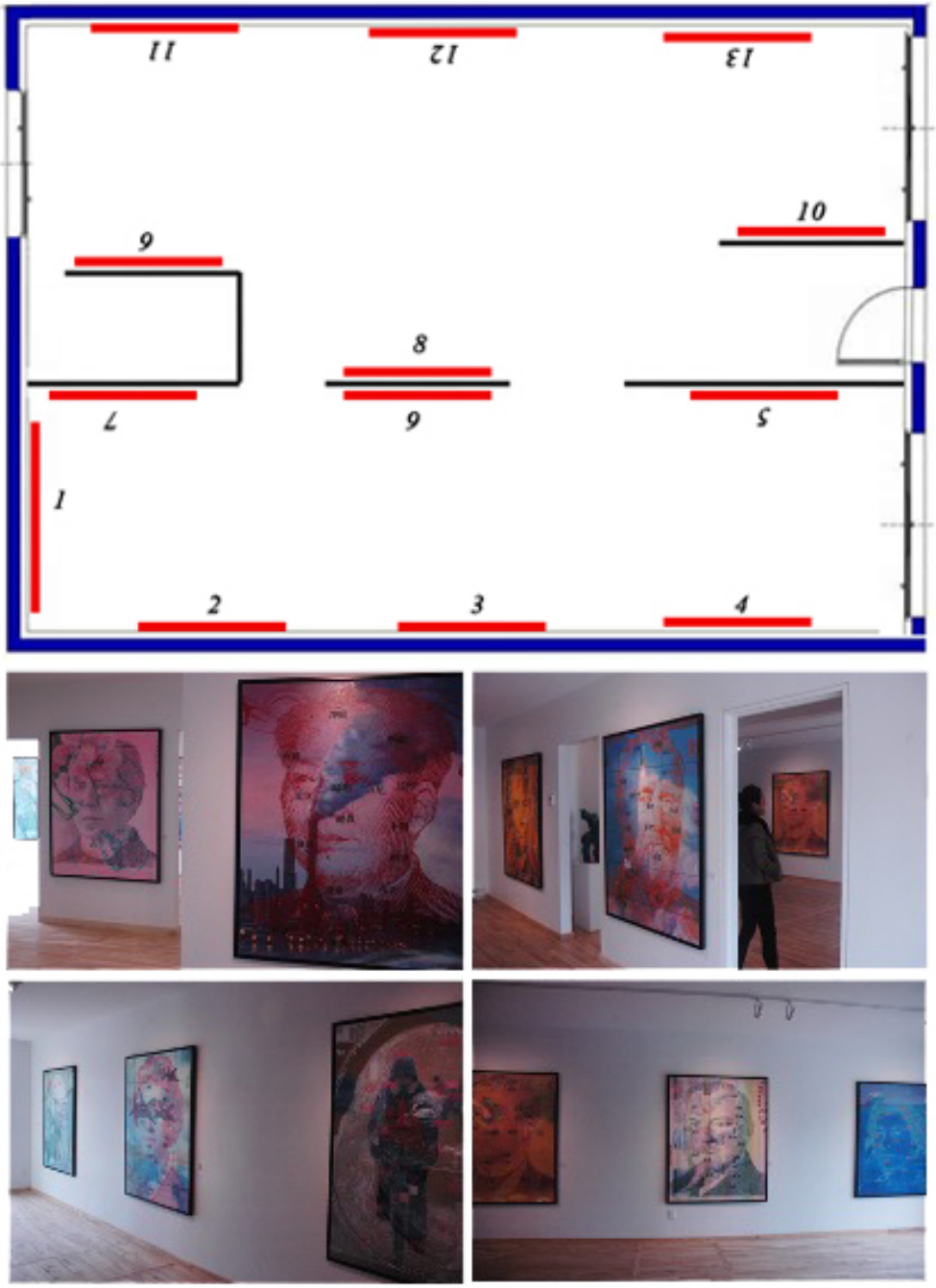

Fig. 3.26 Exposition à la galerie Frédéric Toutant

La série de *Points vitaux* se poursuit jusqu'à aujourd'hui, bien qu'au fil du temps, elle se soit transformée. En 2012, j'ai commencé à utiliser les portraits des billets de banque de différents pays comme images de deuxième plan, superposées elles-mêmes sur des images de fond représentant le monde dans lequel nous vivons. Le choix de ces images est motivé par mon intérêt pour différents enjeux mondiaux comme la pollution, l'économie, la surconsommation, etc. Ces images, bien qu'elles se cachent sous les billets de banques, restent visibles et lisibles. Lorsque ces deux plans d'image sont terminés, j'inscris noms et points sur les personnages.

Dans cette série, j'essaie d'établir une communication avec la société dans laquelle je vis. Le choix des images de médias de masse permet d'attirer l'attention du public, puisque ces images ont des affinités avec leur expérience visuelle quotidienne. Elles permettent donc un accès plus facile à l'œuvre. De plus, bien que j'apporte ma propre compréhension personnelle de ces images dans mes réalisations, j'espère que le public puisse faire ses propres interprétations.

Dans la peinture intitulé *Points vitaux; 2014,01 (Fig. 3.30),* j'ai peint les mains d'hommes et de femmes tenant des téléphones intelligents, puis ai ajouté des bandes de différentes couleurs afin d'y adjoindre une certaine gaieté. Il s'agit d'une scène fréquente de la vie de tous les jours. Le téléphone intelligent est sans doute l'une des créations les plus emblématiques de notre époque et il ne fait aucun doute que cette invention a changé la nature de nos vies, d'une manière que nous ne pouvons pas toujours comprendre. En moins de dix ans, il est devenu un objet extrêmement commun et indispensable de notre vie quotidienne.

Mais il y a plus encore derrière le phénomène de téléphone mobile. À partir du moment où nous achetons un tel appareil, même avant de le mettre en fonction, nous sommes impliqués dans un torrent d'accords sur le travail, de chaînes d'approvisionnement et

de flux de capitaux. Cela est la raison de l'image secondaire que j'ai peinte, celle du personnage se superposant sur l'image de fond du billet de banque qui lui, domine toute la toile. L'image de fond reste ainsi visible, tout en étant en interaction avec le personnage. Si ces deux images étaient présentées indépendamment, elles auraient chacune leur harmonie et équilibre propres. Or en se superposant, l'équilibre potentiel d'origine est rompu, ce qui rappelle le monde dans lequel nous vivons. Le dernier ajout dans la peinture est celui des points vitaux, se superposant sur les deux images précédentes. Ici, j'adopte (encore) le rôle du médecin qui propose un traitement afin de régler le problème. Cette solution apparait toutefois discrète, voire faible, par rapport à l'ensemble des images.

L'idée de l'œuvre *Points vitaux ; 2015,07 (Fig. 3.31)* m'est venue après avoir pris connaissance de l'éclosion de tempêtes de sable à Pékin, provoquées par la désertification à grande échelle des terres agricoles en raison des méthodes irrationnelles utilisées en agriculture et du manque de forêts dans le nord du pays. Ce phénomène n'est pas récent, mais son aggravation est source d'inquiétudes. Dans cette toile, afin de rendre l'effet plus dramatique, j'ai affaibli la couleur de l'image d'origine. Le portrait de billet de banque, contrairement à ceux des autres œuvres de la série, est en négatif, c'est-à-dire qu'il est de couleur blanche, ce choix de couleur étant basé sur celui de la première image. La relation entre les deux couches d'images est mutuellement dépendante, mais aussi, mutuellement exclusive. Ainsi, l'image de la deuxième couche peut être révélée par le contraste de l'image de la première couche, or l'image de la deuxième couche limite la visibilité de la première couche, qui devient incertaine.

Le fait que ces images aient quitté leur contexte d'origine conduit inévitablement à une rupture avec leur histoire ancienne. Cette rupture m'a amené à travailler par l'intégration et la recomposition des images afin qu'elles forment une nouvelle chaîne

narrative. De toute évidence, il s'agit d'une narration typique de la postmodernité ; elle est conflictuelle, contradictoire, multidimensionnelle et fragmentaire.

Pour l'œuvre *Points vitaux; 2017,09* (*Fig. 3.35*), l'image de fond vient de l'accident nucléaire de Fukushima. En mars 2011, la centrale nucléaire de Fukushima Daiichi au Japon a subi un grave tremblement de terre, puis a été frappée par un tsunami, déclenchant une catastrophe nucléaire. En 2017, la valeur de rayonnement estimée de la centrale nucléaire japonaise de Fukushima Daiichi a atteint un nouveau sommet, ce qui a provoqué une inquiétude généralisée dans le monde. Où va le Japon? Peut-on manger la nourriture locale? Quelle est la gravité de la fuite nucléaire? Avec ces inquiétudes en tête, j'ai utilisé une image l'endroit comme image de fond puis ai ajouté le célèbre portrait imprimé du dollar américain, afin d'amener un questionnement sur les liens entre cet incident (qui est peut-être le prix à payer) et le développement excessif de l'humanité.

L'histoire est d'ailleurs loin d'être terminée, car le gouvernement japonais vient tout juste de décider d'immerger la centrale nucléaire de Fukushima Daiichi dans l'océan, qui contient pourtant des eaux usées nucléaires très nocives pour le milieu marin. Les résidents et pêcheurs, qui ne se sont pas encore remis de la catastrophe nucléaire, ont exprimé de sérieuses préoccupations concernant les effets néfastes de cette pratique.

Dans mes derniers essais, je lie les dimensions esthétique, politique et culturelle portées par les images. Ainsi à travers le dialogue et la collision entre ces images, d'une part, je mets en tension les expériences visuelles de l'Est et l'Ouest et je tente, d'autre part, d'exprimer la relation de confrontation et de conflit entre Orient et Occident, entre tradition et modernité.

Dans ma nouvelle série des *Points vitaux*, les images que j'utilise sont des scènes quotidiennes ou historiques de différents pays sans lien direct entre elles et qui portent chacune un sens métaphorique. Mon intention est de regrouper ces images dans un nouvel ordre et de transmettre mon impression psychologique de ce monde d'images : le fait qu'il y ait quelque chose de cruel dans ces réalités, qui se présentent à nous par ces images, disparaissent parfois quelques temps, du moins en apparence, pour revenir dans un cycle sans fin. La pollution liée aux problèmes environnementaux en est un bon exemple.

Cette série de peintures présente ma réflexion sur le monde et mon exploration artistique au cours des dix dernières années : elles expriment les changements que j'ai vécus au niveau psychologique durant cette période. De la première à la dernière peinture, on peut voir le processus d'évolution artistique. Il ne fait aucun doute pour moi que ces thématiques méritent d'être poursuivi dans ma pratique artistique, tant au niveau conceptuel qu'au niveau technique.

Ma thèse se concentre sur l'identité personnelle et culturelle. Comme l'écrivain franco-libanais Amin Maalouf (1998) a dit : « l'identité n'est pas donnée une fois pour toutes, elle se construit et se transforme tout au long de l'existence » (p.99). Mon identité n'est donc ni fixe, ni constante. Après avoir vécu de nombreuses années à l'extérieur de la Chine, les composantes de mon identité se sont transformées en fonction de mon histoire. Cette incertitude de mon identité m'a amené à œuvrer dans un champ créatif plus vaste, m'ouvrant ainsi maintes perspectives nouvelles.

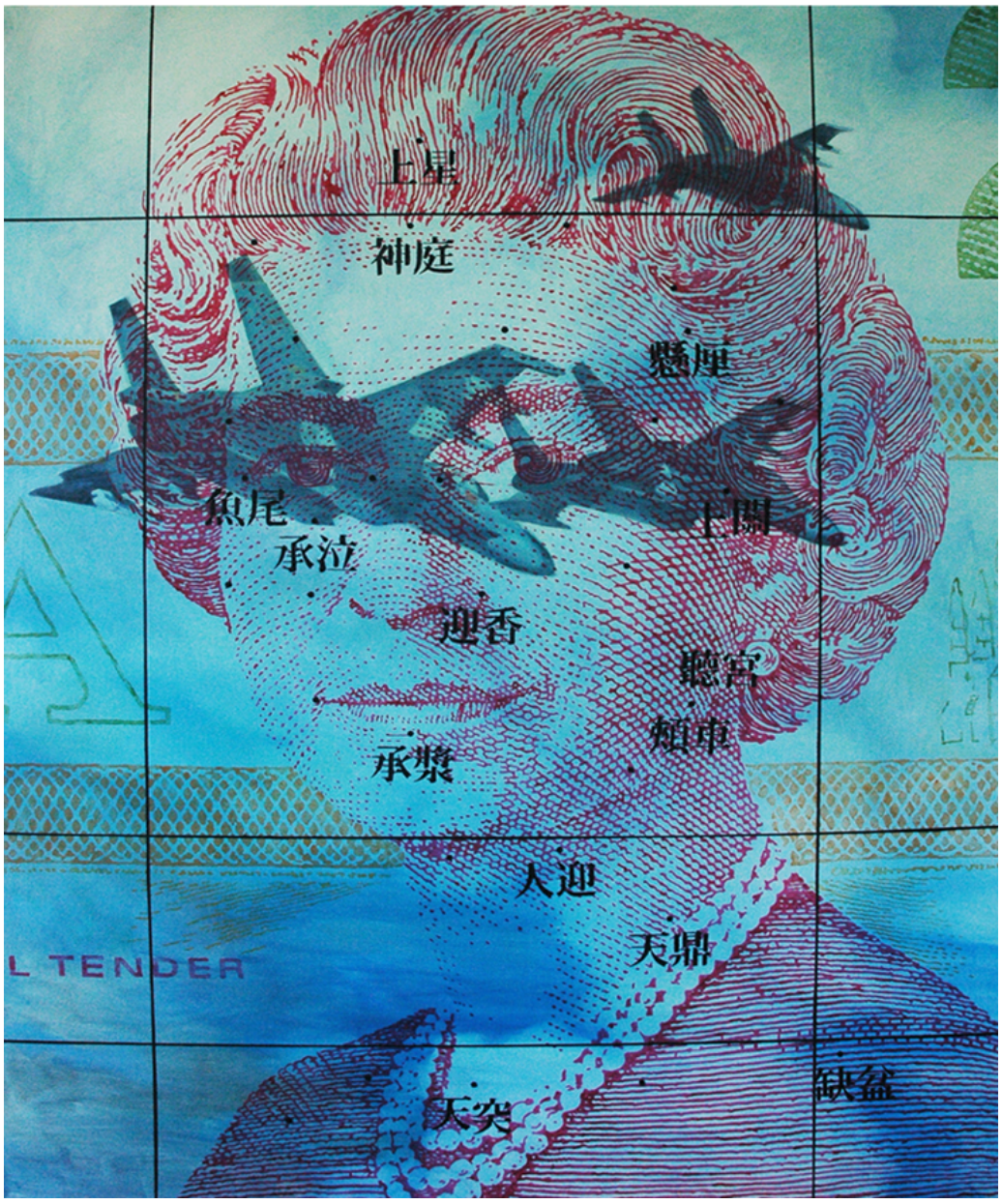

Fig. 3.27 Jianbing Nie, *Points vitaux; 2012,05*, huile sur toile, 121,92 x 152, 4 cm, 2012

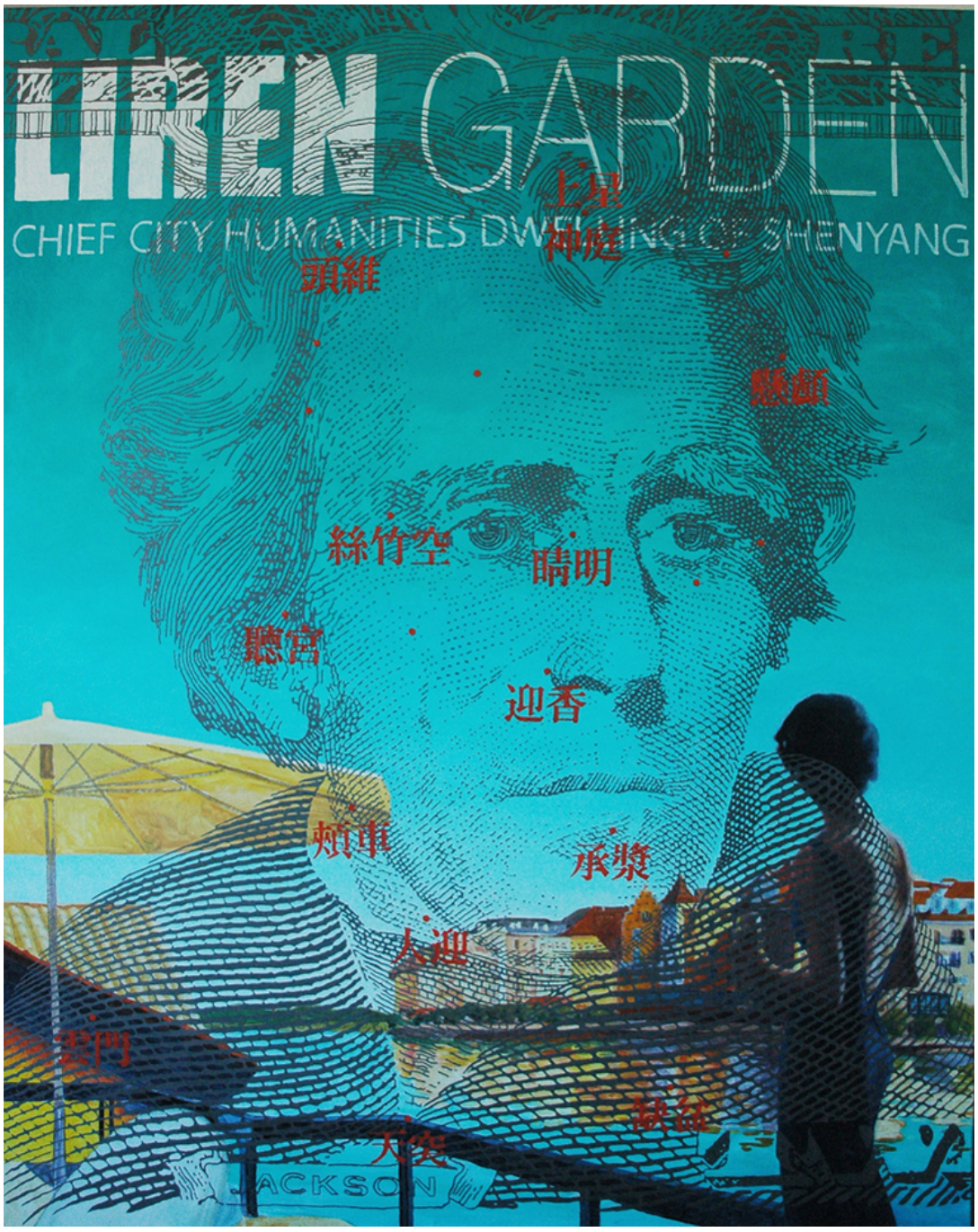

Fig. 3.28 Jianbing Nie, *Points vitaux; 2012,07*, huile sur toile, 121,92 x 152, 4 cm, 2012

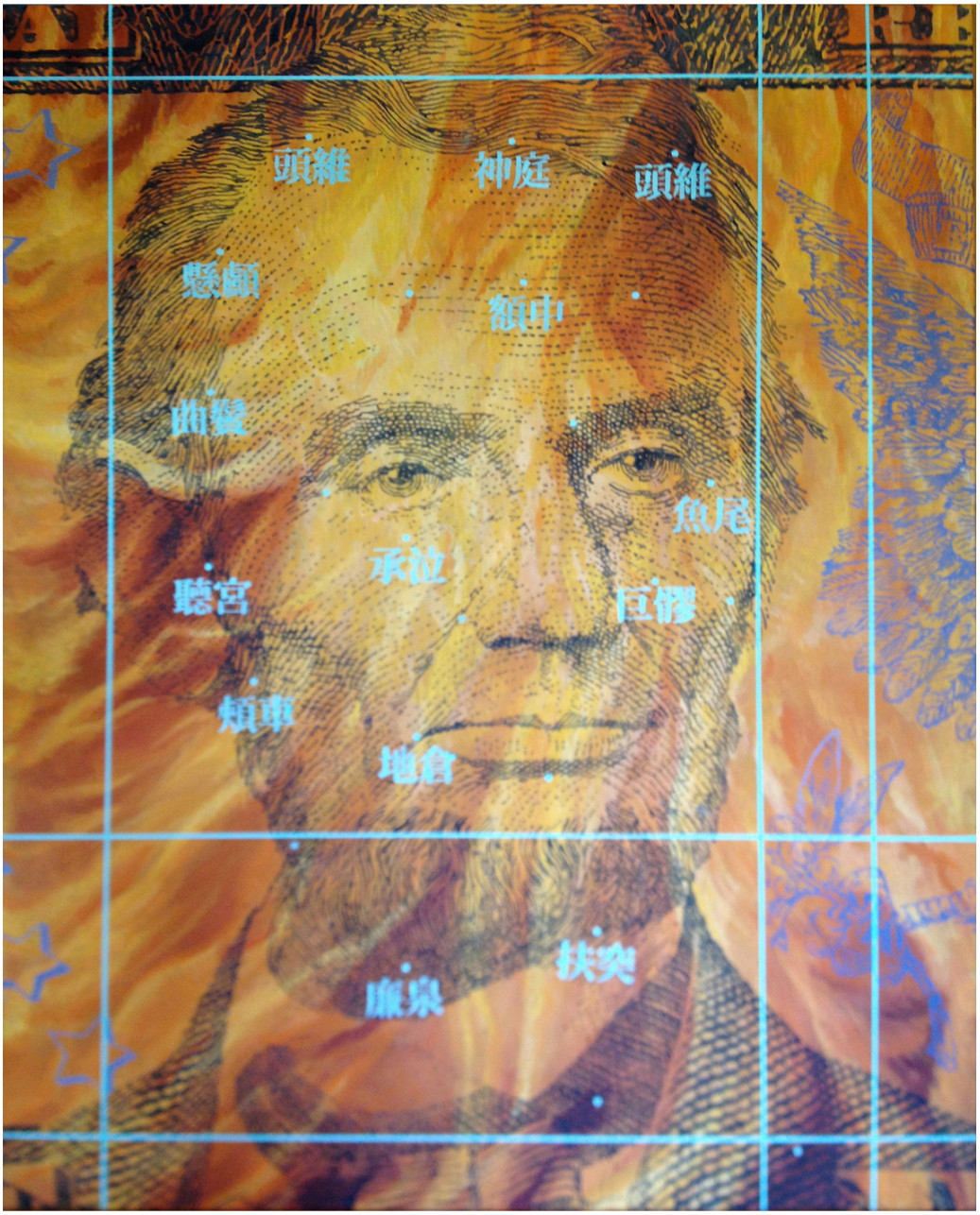

Fig. 3.29 Jianbing Nie, *Points vitaux; 2013,08*, huile sur toile, 121,92 x 152, 4 cm, 2013

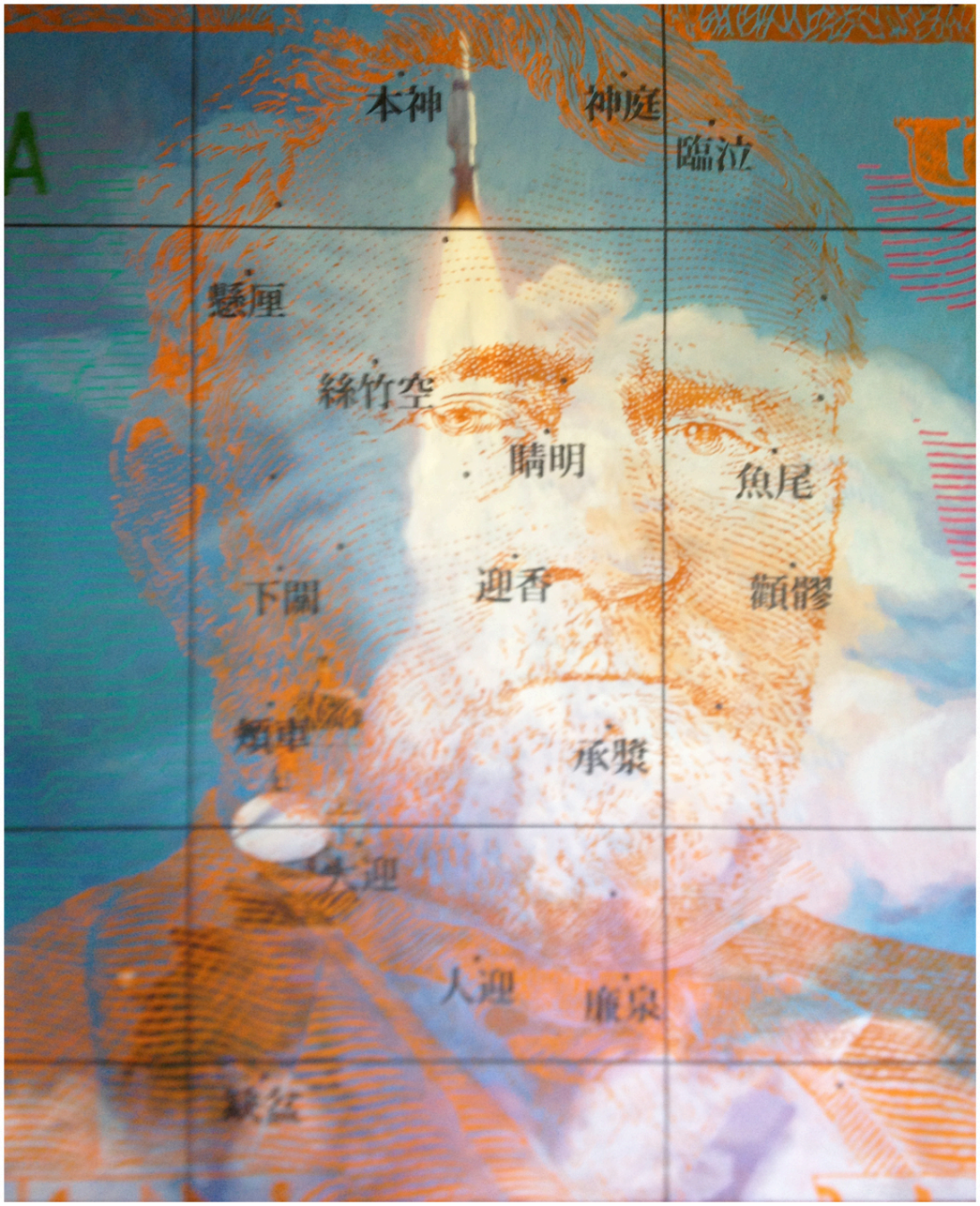

Fig. 3.30 Jianbing Nie, *Points vitaux; 2013,11*, huile sur toile, 121,92 x 152, 4 cm, 2013

Fig. 3.31 Jianbing Nie, *Points vitaux; 2014,01*, huile sur toile, 121,92 x 152, 4 cm, 2014

Fig. 3.32 Jianbing Nie, *Points vitaux; 2015,07*, huile sur toile, 121,92 x 152, 4 cm, 2015

Fig. 3.33 Jianbing Nie, *Points vitaux; 2016,02*, huile sur toile, 121,92 x 152, 4 cm, 2016

Fig. 3.34 Jianbing Nie, *Points vitaux; 2016,05*, huile sur toile, 121,92 x 152, 4 cm, 2016

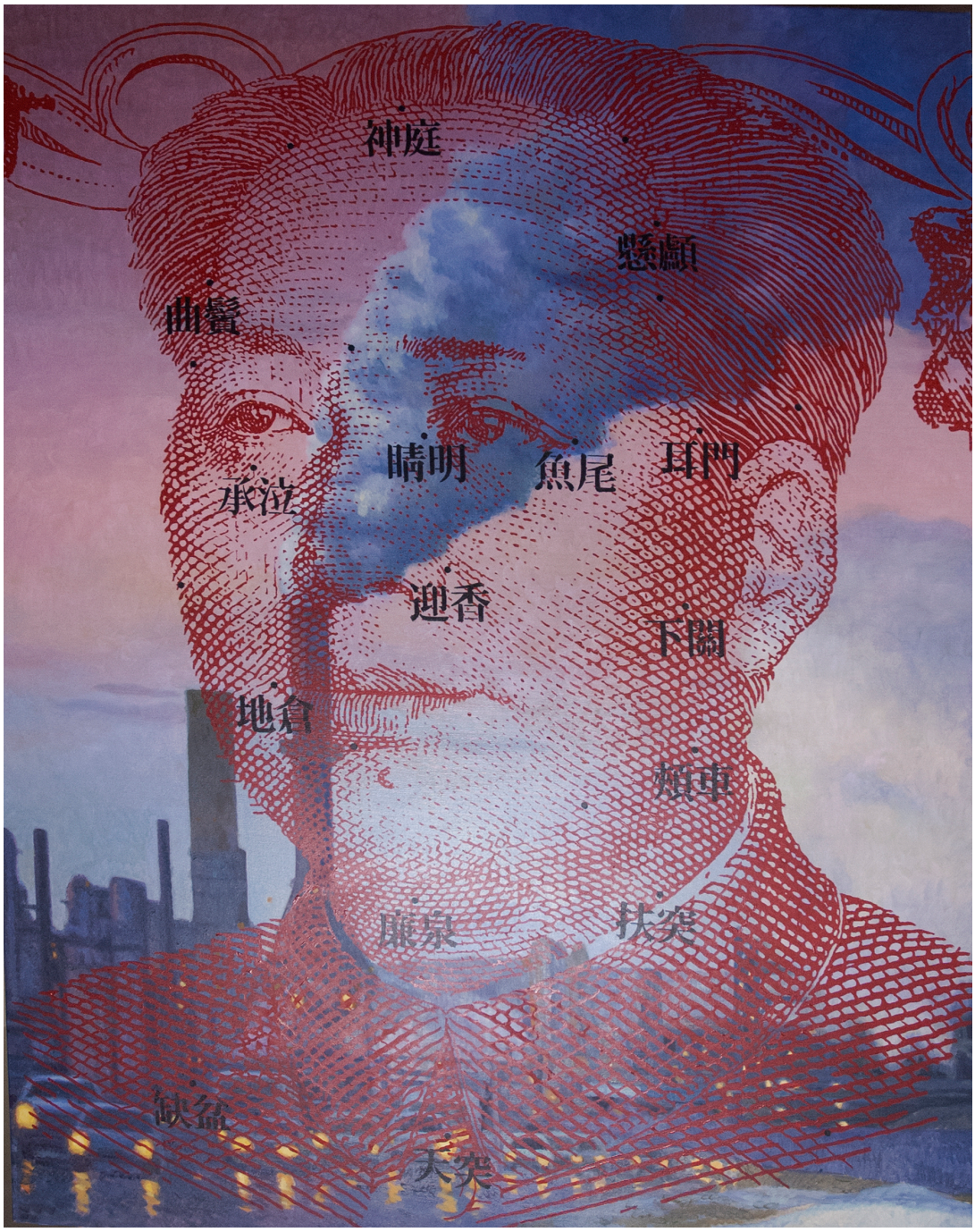

Fig. 3.35 Jianbing Nie, *Points vitaux; 2017,07*, huile sur toile, 121,92 x 152, 4 cm, 2017

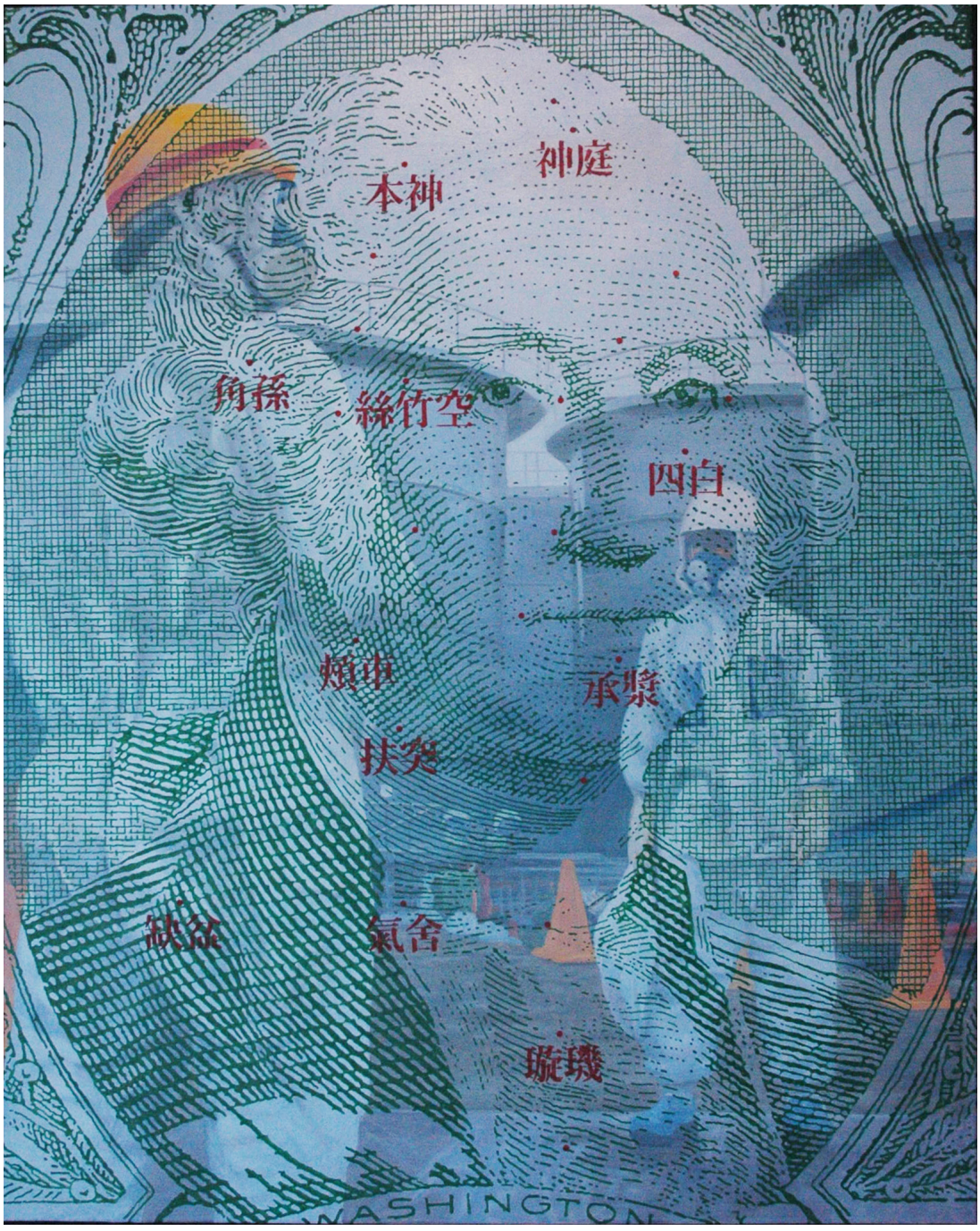

Fig. 3.36 Jianbing Nie, *Points vitaux; 2017,09*, huile sur toile, 121,92 x 152, 4 cm, 2017

Fig. 3.37 Jianbing Nie, *Points vitaux; 2017,12*, huile sur toile, 121,92 x 152, 4 cm, 2017

Fig. 3.38 Jianbing Nie, *Points vitaux; 2018,01*, huile sur toile, 121,92 x 152, 4 cm, 2018

CONCLUSION

Le célèbre critique d'art chinois Li Xianting[50] a promu le Political Pop Art et le réalisme cynique chinois[51] dans les expositions internationales telles que la Biennale de Venise et de Sao Polo en 1992. Dès lors, l'art contemporain chinois a commencé à être vu dans le monde entier.

Cependant, ce critique d'art soutient que, si les expositions internationales et les évènements artistiques internationaux représentent une plateforme hétéroclite, leur arrière-plan est en fait politique. Il n'y a pas d'art pur dans ce monde, poursuit-il, ajoutant que l'art lui-même n'a pas de problème et que tous les problèmes sont en dehors de l'art. Pour que l'art chinois entre et ait une place au sein de cette plateforme internationale, elle doit être identifiée comme étant spécifiquement chinoise, comme un signe évident de la culture chinoise. Ainsi, peu importe que vous fassiez la chose la plus sensible de la Chine contemporaine ou montriez un visage réaliste de certains problèmes contemporains, ce qui sera d'abord vu a à voir avec la présence d'un signe identitaire chinois reconnaissable. Il s'agit d'une situation en quelque sorte règlementée qui est bien en dehors du contrôle de l'artiste. Ici, c'est l'identité culturelle qui est règlementée (Shu et Hu, 2002).

---

[50] Li Xianting (1949 -), critique d'art indépendante et conservatrice de l'art chinois contemporain en Chine.

[51] Un mouvement contemporain dans l'art chinois, en particulier sous la forme de peinture, qui a commencé dans les années 1990. À partir de Pékin, il est devenu l'un des mouvements d'art contemporain chinois les plus populaires en Chine continentale.

L'art chinois est régulièrement sélectionné par les commissaires occidentaux, avec cette spécificité que les artistes chinois vivant et travaillant en Chine obtiennent quand même plus d'opportunités d'exposition que les artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine. En effet, de nombreux critiques et commissaires d'expositions estiment que le développement des tendances artistiques est principalement local. Ils sont plus préoccupés par les phénomènes artistiques et les talents qui se produisent localement. Cela a conduit à la négligence et à l'oubli de ces artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine.

En tant qu'artiste d'origine chinoise vivant depuis longtemps à l'extérieur de la Chine, les questions d'identité et d'identité culturelle demeurent toujours importantes et continuent, à ce jour, à me troubler. Pour le milieu artistique chinois, je suis quelqu'un de l'extérieur, mais pour le milieu artistique dans lequel j'évolue actuellement, je suis plutôt un artiste chinois. J'ai été longtemps confus face à ce dilemme.

À l'extérieur de la Chine, il existe beaucoup d'artistes qui, comme moi, sont venus de la Chine et ont souhaité développer leur carrière artistique dans leur pays d'accueil. Marchant aux frontières des cultures orientales et occidentales, ils sont confrontés au même problème : dans une certaine mesure, ils sont des représentants de la « culture chinoise » en Occident et sont « résidents à l'étranger » en Chine. Ces artistes peuvent profiter de cette situation particulière, bien qu'ils risquent en même temps de tomber dans l'ambigüité. Ils peuvent épouser une vision large et réussir à englober ces deux aspects dans leur travail de création ou se sentir perdus entre ces deux cultures et incapables de s'intégrer au marché de l'art local. Ce dilemme m'a poussé à faire une recherche sur la situation de ce groupe d'artistes à travers une série d'études herméneutiques et ethnographiques afin d'explorer profondément cette situation.

La recherche sur ces artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine est un sujet multidisciplinaire qui comprend l'anthropologie, la sociologie, la culture, l'histoire,

(etc.) et l'art, générant une expression personnalisée de ce phénomène. Du point de vue de la recherche en histoire culturelle, l'histoire de l'immigration à l'étranger entraine la migration culturelle et l'acculturation, et soulève des questions, remodelant et reconnaissant l'identité, la conscience subjective, les valeurs, les coutumes et l'appartenance psychologique. Parmi eux, d'une identité culturelle unique à une identité multiculturelle, d'une double expression de la psychologie culturelle à l'orientation culturelle, d'un concept moral à un code de conduite et de style de vie, etc., une nouvelle écologie culturelle se forme et une nouvelle culture se génère, qui cause également des méthodes et des phénomènes artistiques avec de nouvelles caractéristiques culturelles.

Dans le premier chapitre, la recherche se concentre sur l'acculturation. J'y ai expliqué l'importance du phénomène d'acculturation pour les artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine ainsi que leur réaction différente à ce sujet. Les thèmes suivants ont émergé : « l'unité dans la diversité » avec Zhang Songnan, « les transexpériences » de Chen Zhen, « prendre l'Occident pour frapper l'Orient, prendre l'Orient pour frapper l'Occident » pour Huang Yong-Ping, « la position d'équilibre » de Zhang Hongtu ainsi que « le chevauchement » de Yin Haiming. Ces différentes réactions sont assez typiques et très représentatives chez les artistes d'origine chinoise.

Le deuxième chapitre présente une étude approfondie sur les questions « d''identité » et « d'identité d'artiste », l'une des problématiques les plus importantes expérimentées par ces artistes. La multiplicité, la marginalité, la fluidité et l'incertitude de leur identité ne sont pas nécessairement des expériences négatives, mais peuvent, au contraire, être considérées comme étant vitale, formant une sorte de tension spatiale et culturelle entre ces différentes identités, agissant tel un contrepoids gravitationnel les rendant inséparable les unes des autres pour s'ouvrir, au final, sur une valeur culturelle visuelle riche et diversifiée.

Cette thèse permet au public de mieux comprendre les processus d'apprentissage, de réflexion et de création artistique des artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine, nomades culturels qui ont continué à avancer avec leur identité, leur conscience et leur langue uniques, racontant des histoires d'exil et de renaissance.

L'objectif de ce chapitre était de comprendre et d'expliquer la relation entre l'identité d'artiste et le langage artistique des artistes. Yan Pei-Ming est un artiste qui utilise habilement son identité socioculturelle dans sa pratique. Son succès international, qui encourage et influence beaucoup d'autres artistes d'origine chinois, peuvent même être étudié comme un phénomène. Wu Jifeng, Liu Zhenchen et Miao Jiaxin sont des artistes particuliers. Contrairement à Yan Pei-Ming, la culture chinoise se mentionne de façon indirecte dans leur pratique. Comme c'est le cas pour plusieurs artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine, ces trois artistes s'identifient à deux cultures, chinoise et occidentale, mais ceux-ci gardent une certaine distance par rapport à chacune de ces cultures, les examinant attentivement toutes deux du point de vue de l'«autre». D'une part, ils ont profité de leurs origines culturelles et de leurs langues multiples au sein de diverses expositions en présentant un langage artistique inattendu; d'autre part, ils ont vu l'ensemble de l'art contemporain et de la tradition culturelle dans une perspective globale. Ainsi ne se limitent-ils pas à une certaine culture, pour plutôt montrer la libre portée des concepts artistiques et des médias.

Alors que les échanges internationaux d'art deviennent de plus en plus fréquents, les artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine auront davantage la possibilité de présenter leur processus créatif et fonctionnement au monde. Mieux compris, ceux-ci cesseront d'être des phénomènes exotiques, ce qui ouvrira la voie à une véritable reconnaissance. Les artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine vivent au contact de plusieurs cultures loin de leur pays d'origine, ont des identités culturelles incertaines, voyagent, font face à divers malentendus et perplexités et tous ces aspects font partie de leurs concepts créatifs. Une incursion au sein de leurs

expériences de vie et de leurs pratiques de création permet ainsi de mieux comprendre la dimension interculturelle dans l'art contemporain.

Dans cette thèse, les six artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine que j'ai interviewés et dont j'ai analysé l'œuvre, bien qu'ils partagent en tant que groupe certains points communs, présentent des caractéristiques spécifiques qui renforcent leur caractère d'unicité. Ils appartiennent à différentes générations, les concepts à partir desquels s'articulent leurs pratiques et leurs expressions artistiques ne sont pas les mêmes. En raison de ces différences, de leurs expériences individuelles, de leurs antécédents, il s'avère difficile d'analyser les données de recherche en fonction de l'universalité de ce groupe, soit à partir de normes fixes.

Au cours de mes recherches, j'ai noté l'attention particulière que les artistes qui étaient sujets de mon étude accordent à la culture chinoise, y réfléchissant de manière approfondie tout en la traitant souvent avec imagination ou fantaisie. Certains jeunes artistes sont d'ailleurs toujours très préoccupés par la réalité sociale et politique de la Chine. Parallèlement, ceux-ci accordent une attention importante à l'internationalisation et à l'expression contemporaine des méthodes artistiques, y compris médiatiques. Beaucoup de ces artistes se sont efforcés de maintenir un dialogue avec diverses traditions culturelles régionales et plusieurs basent leurs travaux sur la dénonciation de problématiques et d'inégalités sociales. Comme l'affirme Paul Gladston (2014) à propos de ces artistes chinois:

> Cela se traduit par la création d'œuvres d'art transnationales manifestement hybrides, impliquant des juxtapositions déconstructives ou des tentatives de réconciliation d'éléments culturels occidentaux et chinois comme moyen d'aborder les problèmes mondiaux d'inégalité économique et politique (traduction libre) (p.167).

Bien qu'ils ressentent davantage à une relation culturelle distanciée avec la Chine, ils accordent également plus d'attention à l'internationalisation et à l'expression contemporaine des médias et des méthodes artistiques. Certains jeunes artistes sont toujours très préoccupés par la réalité sociale de la Chine. Le soin et le questionnement dépassent souvent la politique et la réalité spécifiques. Ce phénomène est très intéressant et mérite d'être approfondi.

Dans cette thèse, j'ai également effectué une étude herméneutique sur certains artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine. Une limite de ma recherche est notamment l'impossibilité d'avoir pu interviewer certains d'entre eux comme Yan Pei-Ming et Zhang Hongtu ou encore Chen Zhen et Huang Yong-ping, qui sont malheureusement décédés. Cependant, par une analyse herméneutique de leurs œuvres, j'ai pu recueillir des données importantes et solides qui ont grandement enrichi ma thèse et appuyé le développement de mon argumentation.

Le dernier chapitre présente une recherche auto-ethnographique. L'analyse de ma pratique m'apparait essentielle, notamment parce que je me considère d'abord un plasticien avant d'être un théoricien. Comme les autres artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine, ma pratique est marquée par différentes cultures. Les trente dernières années de cette pratique fournissent d'ailleurs des traces qui correspondent clairement aux différents environnements socioculturels ayant constitué mon parcours migratoire jusqu'à aujourd'hui. Ce chapitre se divise ainsi en trois parties, chaque partie étant liée aux différents pays dans lesquels j'ai vécu et ce, jusqu'à aujourd'hui. En présentant les œuvres réalisées, ces trois parties mettent ainsi en lumière mes objectifs et mon développement artistique à différents moments et dans différents pays.

Dans la première partie, la présentation du domaine des arts visuels des années 1980 et 1990 est détaillée, ce qui permet aux lecteurs de connaître le contexte artistique dans

lequel ont vécu et travaillé la plupart des artistes dont il est question dans la thèse, y compris celui de mon propre parcours artistique.

Dans la deuxième partie, abordant la période où j'ai vécu en France, j'observe que les difficultés d'acculturation que j'ai rencontrées m'ont obligé à découvrir la culture occidentale et, en même temps, en raison de la distance avec la Chine, à voir autrement ma propre culture d'origine. Comme beaucoup d'artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine, la connaissance profonde des deux cultures a permis un regard à deux angles. Je conclus de plus que la circulation entre ces deux cultures élargit le champ à explorer pour les artistes tout en enrichissant leur langage artistique.

Enfin la troisième partie explore les questions d'identité et d'identité culturelle des artistes. Selon mon expérience au Canada, qui diffère de celle vécue en France, une revendication sur le plan de l'identité culturelle m'a obligé à réfléchir à ma propre posture, notamment à la possibilité de travailler en englobant les différentes cultures, le Canada étant lui-même un pays multiculturel. Comme Benessaieh (2010) a mentionné :

> La notion de transculturalité exprime avec souplesse et tout en nuances la composition plurielle des identités culturelles qui ne se reconnaissent plus nécessairement dans une définition ou une autre, mais qui interpénètrent dans une zone ambigüe, intermédiaire, changeante et mobile. L'acteur transculturel est un migrant, parfois seulement imaginaire, qui ne parvient plus à exprimer son identité en brandissant un quelconque passeport. Non seulement en a-t-il plusieurs, réels ou symboliques, mais il a aussi en main une nouvelle carte indiquant la pluralité de son appartenance identitaire culturelle selon le lieu, le moment, ou même l'itinéraire (p.2).

L'art est un produit culturel, ainsi, chaque création peut représenter directement ou indirectement les valeurs ou l'intention de l'artiste ou du groupe auquel cet artiste appartient. À l'instar de ce qu'ont exprimé les autres artistes d'origine chinoise vivant à l'extérieur de la Chine, la souplesse et l'incertitude, caractéristiques liées au concept d'identité culturelle, ont directement affecté ma pratique artistique. Mon expérience de

transculturalité au sein de pays très différents m'a ainsi donné une liberté de création me permettant de développer un langage artistique personnel.

ANNEXE

Guide d'entrevue

1) Le terme d'acculturation a été proposé pour la première fois par J.W. Powell du Bureau des affaires ethniques des États-Unis en 1883. En 1936, Redfield, Herskovits et Linton l'ont défini comme un processus d'adaptation culturelle se réalisant par le biais d'un contact culturel continu et direct entre deux groupes d'individus de cultures différentes. Il ne fait aucun doute que les artistes chinois ayant émigré à l'étranger sont confrontés au problème de l'adaptation culturelle. En tant que membre de ce groupe, comment faites-vous face à l'adaptation culturelle?

2) Quel est le plus gros obstacle dans votre processus d'adaptation culturelle?

3) L'identité culturelle fait référence au sentiment d'identité de l'individu avec le groupe ou la culture auquel il appartient. Comment définissez-vous votre identité culturelle? Artiste chinois? Artiste français (American, canadien)? Ou les deux?

4) Lorsque vous travaillez dans un pays autre que la Chine, votre pratique artistique change-t-elle (par exemple, le changement de langage artistique et de forme artistique)? Pourquoi?

5) Vos débuts d'apprentissage du chinois et votre expérience professionnelle ont toujours influencé votre pensée artistique et votre création artistique?

6) Est-ce que dans votre pratique, vous gardez toujours une caractéristique chinoise? Pensez-vous que cette caractéristique peut vous aider dans votre pratique? Ou vice versa. Si oui, comment l'accentuez-vous? Si non, comment la cachez-vous ou la faites-vous disparaitre?

Explication :

Les entretiens avec les artistes ont commencé en 2018. Parmi ces six artistes, Zhang Songnan a choisi une entrevue en présence. Celle-ci s'est déroulée dans son atelier à Montréal et s'est en partie déroulée sous un mode conversationnel, ce qui explique pourquoi les questions ne sont pas parfaitement identiques à celles posées aux autres artistes.

Les autres artistes ont répondu aux questions posées par échange courriels électroniques. Yin Haiming, limité par le temps, représente un cas particulier : j'ai donc été obligé de ralentir le rythme en détaillant mes cinq questionnaires. C'est pour cette raison que les questionnaires de cette entrevue sont un peu différents.

Les artistes ont tous répondu aux questions en chinois, usant de beaucoup d'expressions chinoises souvent difficiles à traduire. Au cours du processus de traduction, j'ai choisi de conserver et de traduire directement et littéralement ces expressions chinoises.

Annexe A Entretien avec Yin Haiming

1) Le terme « acculturation » a été proposé pour la première fois par J.W. Powell du Bureau des affaires ethniques des États-Unis en 1883. En 1936, Redfield, Herskovits et Linton l'ont défini comme un processus d'adaptation culturelle se réalisant par le biais d'un contact culturel continu et direct entre deux groupes d'individus de cultures différentes. Il ne fait aucun doute que les artistes chinois ayant émigré à l'étranger sont confrontés au problème de l'adaptation culturelle. En tant que membre de ce groupe, comment faites-vous face à l'adaptation?

- L'acculturation est la première étape par laquelle j'ai dû passer lorsque je me suis installé en France. Dans ce pays, tout était nouveau pour moi, les bonnes comme les mauvaises choses. Comme je suis un homme assez ouvert, j'ai pu très vite surmonter les obstacles. Je ne me souviens plus qui a dit : Si on ne peut pas changer le monde, on peut se changer soi-même pour s'y adapter.

Avant d'arriver en France, j'avais étudié la peinture à l'huile à l'Université de Shanghai. À cette période, mon intérêt était principalement axé sur la peinture classique européenne. Une de mes œuvres appartenant à ce genre fait d'ailleurs partie de la collection du musée de Shanghai. Cela m'a certainement encouragé.

Je me souviens d'avoir utilisé un sèche-cheveux pour une peinture à l'huile que j'ai réalisée à l'école afin d'en accélérer la vitesse de séchage, ce qui a presque brulé la toile. Cette histoire montre le manque de connaissances techniques de ma génération concernant ce médium. C'est la raison pour laquelle j'ai décidé de continuer mes études en Europe.

Lorsque je suis arrivé en France, j'ai immédiatement ressenti la différence entre la réalité et ma pensée. Le réalisme en art n'avait pas une place importante à ce moment,

surtout dans les écoles d'art. Ce genre d'enseignement n'existait plus. La situation m'a obligé à faire un choix : soit j'abandonnais ce que je souhaitais faire, soit je modifiais ce que j'avais fait auparavant. Finalement, j'ai choisi de continuer à peindre, mais ma technique et les thèmes de ma peinture ont changé. J'ai commencé à m'intéresser à la peinture contemporaine occidentale, ce qui m'a donné une totale liberté dans la pratique. J'ai enfin compris que les médiums artistiques sont tous différents et que l'un n'est pas supérieur à l'autre.

Une chose intéressante est que j'ai aussi commencé à m'intéresser à la peinture traditionnelle chinoise, qui ne m'intéressait pas du tout lorsque j'étais en Chine. C'est peut-être la distance géographique et la situation culturelle différente qui m'ont donné cette envie.

2) Quel est le plus gros obstacle dans votre processus d'adaptation culturelle?

- C'est certainement la langue française. Dans les écoles d'art en France, les étudiants ne préparent pas de mémoire écrit. Le bon côté pour nous, étudiants étrangers, est de pouvoir plonger à cent pour cent dans la pratique, mais le mauvais est que ça ne m'a pas permis d'apprendre à lire ni à écrire le français. À part la langue, il a été assez facile de m'adapter, que ce soit concernant la nourriture française, les relations amicales avec les Français, la vie sociale, etc.

3) L'identité culturelle fait référence au sentiment d'identité de l'individu avec le groupe ou la culture auquel il appartient. Comment définissez-vous votre identité culturelle? Artiste chinois? Artiste français? Ou les deux?

- Je pense que mon identité culturelle est un peu compliquée. Lorsque je suis en France, je me sens comme un artiste chinois en France, surtout lorsque je prolonge ma carte de

résidence. Lorsque je suis en Chine, je me sens différent des artistes locaux. Je suis entre les deux – ni l'un ni l'autre. Les thèmes de ma peinture sont toujours en lien avec l'environnement où je vis, que je sois en France ou en Chine.

4) Lorsque vous travaillez dans un pays autre que la Chine, votre pratique artistique change-t-elle (par exemple, au niveau du langage et de la forme artistique)? Pourquoi?

- Dans un sens large, il n'y a pas de changement – je fais toujours de la peinture à l'huile, mais ma façon de travailler est différente. Avant d'aller en France, je souhaitais d'abord améliorer ma technique, mais cette question est actuellement absente de ma pratique. Ce sont plutôt les sujets et la façon de les présenter qui m'intéressent.

5) Vos débuts d'apprentissage du chinois et votre expérience professionnelle ont-ils toujours influencé votre pensée artistique et votre création artistique?

- Oui, mes expériences passées, qu'elles soient culturelles, sociales et professionnelles, m'ont toujours influencé. Nous ne sommes pas comme un ordinateur qui peut à tout moment être reformaté. Ces expériences m'ont permis de garder une vision particulière et enrichissent ma création actuelle.

6) Est-ce que dans votre pratique, vous gardez toujours une caractéristique chinoise? Pensez-vous que cette caractéristique peut vous aider dans votre pratique? Ou vice versa. Si oui, comment l'accentuez-vous? Si non, comment la cachez-vous ou la faites-vous disparaitre?

- Je ne pense pas que je montre des caractéristiques chinoises spécifiques dans ma pratique. Je ne fais pas de calligraphie ni de peinture traditionnelle chinoise, je ne peins pas de paysages de la Chine. Il existe des éléments qui viennent de Chine dans mes œuvres, mais ils sont semblables aux autres éléments occidentaux qui viennent

d'Internet. Pour moi, ils sont tous présents dans ma vie et dans la vie des autres, ils sont identiques. Même, je ne souhaite pas que les gens jugent ma pratique actuelle en l'associant à mon visage asiatique. Pour moi, il s'agit d'une limite inutile.

7) Réalisez-vous le même type d'œuvres lorsqu'elles sont destinées à être exposées en Chine?

Je ne pense pas parce qu'en Chine, je dois faire plus attention aux thèmes que j'explore.

8) Est-ce que vous pensez que votre expérience de jeunesse et votre identité catalysent votre compréhension de l'art et votre pensée créative?

- Je pense que oui. Lorsque j'ai fait de la lithographie pour la première fois, le technicien m'a expliqué que toute trace faite sur la pierre sera présente lors de l'impression. C'est pareil pour notre vie, notre expérience joue toujours un rôle.

Annexe B Entretien avec Guan Zhiming

1) Le terme « acculturation » a été proposé pour la première fois par J.W. Powell du Bureau des affaires ethniques des États-Unis en 1883. En 1936, Redfield, Herskovits et Linton l'ont défini comme un processus d'adaptation culturelle se réalisant par le biais d'un contact culturel continu et direct entre deux groupes d'individus de cultures différentes. Il ne fait aucun doute que les artistes chinois ayant émigré à l'étranger sont confrontés au problème de l'adaptation culturelle. En tant que membre de ce groupe, comment faites-vous face à l'adaptation?

- Quand je suis arrivé aux États-Unis, j'avais déjà une connaissance de l'anglais et de la culture artistique américaine. Mon processus d'acculturation a été relativement facile et je me suis intégré facilement dans ce nouvel environnement. Mes professeurs apprécient mon style chinois et mon intégration des concepts de l'art américain moderne et contemporain, ce qui m'encourage à combiner les techniques de peinture que j'ai apprises en Chine avec les perspectives et les thèmes personnels provenant de mon éducation américaine. En trois ans et demi d'étude, j'ai créé un ensemble d'œuvres originales avec des techniques traditionnelles et des perspectives uniques. Je n'ai pas reçu de contrat de fin d'études ni de mandat d'une grande université américaine.

2) Quel est le plus gros obstacle dans votre processus d'adaptation culturelle?

- Je ne comprends pas très bien pourquoi les professeurs américains évaluent toujours très positivement ce que les étudiants produisent, alors que certaines œuvres ne sont pas très convaincantes.

3) L'identité culturelle fait référence au sentiment d'identité de l'individu avec le groupe ou la culture auquel il appartient. Comment définissez-vous votre identité culturelle? Artiste chinois? Artiste américain? Ou les deux?

- Un artiste chinois avec la philosophie de la création artistique américaine. Le cœur de ma création artistique est très lié à l'esthétique oriental.

4) Lorsque vous travaillez dans un pays autre que la Chine, votre pratique artistique change-t-elle (par exemple, le changement de langage artistique et de forme artistique)? Pourquoi?

- Aux États-Unis, mon langage et ma forme artistique ont beaucoup changé. Ce pays, qui est maintenant mon environnement naturel et artistique et qui est aussi mon public, a influencé de manière invisible ma pensée, mes sentiments, ma façon d'aborder les problèmes et mes attentes. Ma pensée est plus large et plus internationale.

5) Vos débuts d'apprentissage du chinois et votre expérience professionnelle ont-ils toujours influencé votre pensée artistique et votre création artistique?

- Oui, la formation de base stricte que j'ai reçue en art en Chine, incluant l'esthétique et l'histoire de l'art chinois, sont mes deux armes magiques en tant qu'artiste chinois vivant en Occident. La bonne chose à propos de cet impact est que cette formation m'a permis d'acquérir une base technique solide et de développer une pensée esthétique qui m'est très utile dans ma pratique. L'inconvénient est que je suis limité dans mon choix de sujets et de médiums. La plupart du temps, je travaille comme les artistes américains et je réfléchis à l'originalité de l'œuvre, aux questions de perspective, à la communication visuelle, à ma propre expérience personnelle. Pouvoir intégrer ces deux méthodes de travail est une richesse pour la création.

Annexe C Entretien avec Liu Zhenchen

1) Le terme « acculturation » a été proposé pour la première fois par J.W. Powell du Bureau des affaires ethniques des États-Unis en 1883. En 1936, Redfield, Herskovits et Linton l'ont défini comme un processus d'adaptation culturelle se réalisant par le biais d'un contact culturel continu et direct entre deux groupes d'individus de cultures différentes. Il ne fait aucun doute que les artistes chinois ayant émigré à l'étranger sont confrontés au problème de l'adaptation culturelle. En tant que membre de ce groupe, comment faites-vous face à l'adaptation?

- Après avoir déménagé à l'étranger, le changement d'environnement cause souvent des difficultés à s'acclimater au niveau physique et psychologique, que ce soit face au climat, à la langue, à la nourriture. C'était ma propre volonté d'aller étudier en France. Je me suis *formaté* sur le chemin de la France. J'étais prêt à m'adapter à tout en France. Je n'ai vécu aucun malaise psychologique et mon estomac est très agréable[52]. Et même, après dix ans en France, c'est maintenant la nourriture en Chine qui est plus difficile à accepter.

2) Quel est le plus gros obstacle dans votre processus d'adaptation culturelle?

- Pour moi, c'est la langue.

L'identité culturelle fait référence au sentiment d'identité de l'individu avec le groupe ou la culture auquel il appartient. Comment définissez-vous votre identité culturelle? Artiste chinois? Artiste français? Ou les deux?

[52] Il y a un proverbe chinois qui dit que lorsqu'on digère bien la nourriture d'un pays, c'est qu'on accepte totalement ce pays, y compris sa culture.

- Plutôt un artiste d'origine chinoise en France.

3） Lorsque vous travaillez dans un pays autre que la Chine, votre pratique artistique change-t-elle (par exemple, le changement de langage artistique et de forme artistique)? Pourquoi?

- C'est certain. Selon mon expérience, l'environnement de l'artiste joue un rôle très important dans sa création. J'ai étudié la peinture à l'huile à Shanghai. Lorsque j'ai fait mes études à Nice, j'ai continué la peinture, mais j'ai aussi fait des installations. Ces œuvres ont disparues lors de mon déménagement. Ma pratique actuelle est en art vidéo. La vidéo est un médium léger pouvant tenir sur une clef USB. Je peux ainsi transporter facilement toutes mes œuvres, ce qui est bien puisque je dois me déplacer beaucoup.

4） Vos débuts d'apprentissage du chinois et votre expérience professionnelle ont-ils toujours influencé votre pensée artistique et votre création artistique?

- Oui, lorsque je réfléchi, c'est toujours en chinois.

Annexe D Entretien avec Wu Jifeng

1) Le terme « acculturation » a été proposé pour la première fois par J.W. Powell du Bureau des affaires ethniques des États-Unis en 1883. En 1936, Redfield, Herskovits et Linton l'ont défini comme un processus d'adaptation culturelle se réalisant par le biais d'un contact culturel continu et direct entre deux groupes d'individus de cultures différentes. Il ne fait aucun doute que les artistes chinois ayant émigré à l'étranger sont confrontés au problème de l'adaptation culturelle. En tant que membre de ce groupe, comment faites-vous face à l'adaptation?

- J'ai étudié la peinture à l'huile en Chine en tant que médium occidental, comme beaucoup d'étudiants chinois. J'étais convaincu que la lecture des livres classiques chinois m'avait permis de comprendre certaines civilisations chinoises, mais aussi la civilisation occidentale. Quand je suis arrivé en France et que j'ai visité les musées français, j'avais déjà vu presque toutes ses œuvres en Chine. Cependant quand je me suis inscrit à l'école d'art et que j'ai été en contact avec la vraie vie française, progressivement mes connaissances passées ont été déstabilisées.

Après ce contact réel avec le monde occidental, j'ai senti un écart énorme entre mes perceptions du passé et du présent. Je me considère comme un homme cultivé, mais plus je découvrais le respect mutuel et la courtoisie entre les peuples du monde occidental, plus j'avais l'impression de venir d'un endroit barbare. L'éducation traditionnelle chinoise de mon collègue taïwanais me semblait toutefois empreinte d'une dignité culturelle égale à celle du monde civilisé occidental. Il y a beaucoup de bonnes choses au niveau moral en Chine qui existent aussi dans le monde occidental, mais la Chine n'encourage pas la dignité humaine, l'ordre social bienveillant, la liberté de parole et de réunion ainsi que le respect de la culture et de l'art, comme les pays occidentaux. En voyant des exemples réels autour de moi, j'ai finalement réalisé la

liberté que chacun avait et j'ai progressivement ressenti les défauts et les lacunes de ma vie d'avant.

En entrant plus profondément en contact avec la société française, j'ai quand même constaté l'existence de problèmes sociaux, mais en général, la brise légère de la Tour Eiffel et la Place des Droits de l'Homme me ramènent toujours aux sentiments de dignité humaine et de liberté. Quand je retourne en Chine et que je rencontre l'ignorance, les menaces exercées par le pouvoir, le manque de respect et l'aliénation des gens, je ne peux plus m'y adapter.

2) Quel est le plus gros obstacle dans votre processus d'adaptation culturelle? Au cours du siècle dernier, John W. Berry a résumé quatre réactions dans le processus d'acculturation : intégration, assimilation, séparation et marginalisation. Pour vous, quel est le principal obstacle à ce processus? Quelle est votre réaction?

- J'ai étudié la peinture à l'huile en Chine et j'ai voulu continuer mes études en peinture classique à l'étranger. J'ai une formation en histoire de l'art occidental qui se termine à Picasso, j'ai aussi étudié les philosophies modernes occidentales et un peu l'art contemporain. Après mon arrivée en France, j'ai été admis dans cinq écoles d'art. J'ai changé trois fois d'écoles pendant mes études. Dans ces écoles, les enseignements artistiques étaient centrés sur l'art contemporain, qui était différent de ce que j'avais imaginé. Au début, j'ai réalisé certaines œuvres selon ce que j'en comprenais, mais quand je regarde ces œuvres aujourd'hui, leur pensée et leur structure me semblent approximatives. Le principal obstacle que j'ai rencontré était lié à ma compréhension en lecture. Au cours du processus d'échanges continus avec les collègues de classe et les enseignants, ma compréhension de l'art contemporain est devenu plus claire.

- Je pense personnellement que je préfère parler d'**intégration**. Par exemple, dans ma création artistique, la compréhension et l'acceptation d'une autre culture peut me

donner une vision beaucoup plus large. Cela peut aussi me fournir un système plus important de références. Cette attitude me permet de réfléchir à ma pratique artistique et de la visualiser dans un contexte culturel plus complexe. Réfléchir sur sa propre pratique ne s'enseigne pas. Cela peut seulement être fait par l'artiste lui-même.

3）L'identité culturelle fait référence au sentiment d'identité de l'individu avec le groupe ou la culture auquel il appartient. Comment définissez-vous votre identité culturelle? Artiste chinois? Artiste français? Ou les deux?

- Depuis que je suis en France, ma recherche artistique a évolué. Je me sens très libre. Tous ce que je voulais faire auparavant, je peux finalement le développer. Par exemple, la série de cartes de jeu était dans ma tête depuis un certain temps, mais c'est lorsque je suis arrivé en France que j'ai pu la réaliser. Elle en plus très ouverte au niveau du contenu et de la forme. J'ai pu ressentir la joie de la création. Selon moi, c'est parce que je suis sorti de l'environnement refoulé de la Chine et que j'ai pu ressentir la liberté et le respect des principes fondamentaux de la civilisation occidentale.

Concernant mon identité culturelle, je pense que je suis plutôt un artiste chinois qui vit et travaille dans les lieux différents.

4）Lorsque vous travaillez dans un pays autre que la Chine, votre pratique artistique change-t-elle (par exemple, le changement de langage artistique et de forme artistique)? Pourquoi?

- Je ne pense pas. Lorsque je travaille en Chine ou dans les autres pays, je continue les mêmes thèmes et les sujets.

5） Vos débuts d’apprentissage du chinois et votre expérience professionnelle ont-ils toujours influencé votre pensée artistique et votre création artistique?

- Comme je suis arrivé en France à l’âge de 30 ans, mes apprentissages chinois continuent d’avoir un impact sur mon travail artistique. Que je le veuille ou non, certaines choses sont inévitables ou sont difficiles à abandonner. Et les avantages sont légèrement supérieurs aux inconvénients. Par exemple, la formation en art réaliste reçue en Chine permet de développer des habiletés techniques mais, en même temps, elle oblige à oublier ce qu’est l’art. Dépasser cet obstacle pour revenir au vrai art demande du temps.

Avant d’aller étudier en France, j’ai travaillé quelques années en Chine, ce qui m’a aidé à connaitre vraiment la société chinoise, mais cette connaissance a aussi causé en moi une certaine répression. À ce moment-là, je me sentais comme un cadavre ambulant auquel je voulais échapper.

Annexe E Entretien avec Zhang Songnan

1) Le terme « acculturation » a été proposé pour la première fois par J.W. Powell du Bureau des affaires ethniques des États-Unis en 1883. En 1936, Redfield, Herskovits et Linton l'ont défini comme un processus d'adaptation culturelle se réalisant par le biais d'un contact culturel continu et direct entre deux groupes d'individus de cultures différentes. Il ne fait aucun doute que les artistes chinois d'origine chinoise à l'extérieur de la Chine ayant émigré à l'étranger sont confrontés au problème de l'adaptation culturelle. En tant que membre de ce groupe, comment avez-vous fait face à l'adaptation culturelle à votre arrivée en France et au Canada? Quel est le plus gros obstacle dans votre processus d'adaptation culturelle?

- Je suis entré à l'Académie centrale des beaux-arts en 1978 à la maitrise, option peinture à l'huile et, après d'être diplômé, j'ai commencé à travailler comme enseignant à l'Académie, dans le département de peinture murale. En 1985, j'ai été envoyé à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris pour y suivre une formation. Après mon retour en Chine, j'ai été assistant du doyen de l'Académie des beaux-arts pendant deux ans, puis j'ai refusé la nomination de vice-président en raison de ma pratique artistique. En 1988, j'ai pris une année sabbatique et suis venu au Canada. À l'époque, mon idée était d'utiliser cette année-là pour créer un lot d'œuvres et organiser une exposition de peinture. Puis est arrivé l'incident du 4 juin 1989 [manifestations de la Place Tian'anmen]. Les dirigeants de l'Académie des beaux-arts m'ont fait parvenir deux lettres, l'une officielle précisant, selon l'ordre du ministère de la Culture, que tous les employés à l'étranger devaient rentrer immédiatement au pays sous peine d'être automatiquement renvoyés, ainsi qu'une lettre à titre personnel indiquant que, si je n'éprouvais aucune difficulté particulière, il n'y avait pas d'urgence à rentrer en Chine et que j'allais conserver mon poste d'enseignant à l'Académie. Après avoir discuté avec ma famille, j'ai décidé de rester au Canada en tant qu'artiste professionnel et j'ai démissionné de l'Académie.

Une autre raison qui m'a fait choisir de quitter la Chine est que ma vision du monde avait beaucoup changé après mon départ à l'étranger. En 1986, l'environnement politique et culturel chinois était relativement ouvert. Étant alors de retour à la suite de mes études à l'École des beaux-arts de Paris, j'ai voulu servir ma patrie. Cependant, en 1989, l'évènement de Place Tian'anmen m'a fait comprendre qu'il était peu probable que cet environnement s'améliore.

Selon ce que je comprends de l'histoire de l'art occidental, lorsqu'un artiste est célèbre, il n'a pas besoin d'avoir un autre titre pour être reconnu. Il peut l'être simplement par son art. Quand je me suis engagé dans la pratique artistique, ce n'était pas pour la richesse ou la reconnaissance, mais par amour de l'art. Quand je suis arrivé au Canada, j'avais 46 ans. J'espère pouvoir peindre encore 20 ans en toute tranquillité.

Lorsque les gens arrivent dans un nouvel environnement ou dans un nouveau pays, ils doivent faire face à un problème d'adaptation ou d'acculturation. Je crois que l'adaptation peut être divisée en plusieurs aspects, tels que l'adaptation linguistique, l'adaptation au mode de vie, l'adaptation à la survie et l'adaptation professionnelle. J'étais boursier en France en 1985 et je n'avais pas beaucoup de pression dans ma vie. Je visitais souvent les musées afin d'approfondir mes connaissances en art. Mon français n'était alors pas très bon, mais heureusement, les peintures n'avaient pas besoin d'être décrites par des mots.

Il n'a pas été trop difficile pour moi de m'adapter à de nouvelles habitudes de vie. Quand j'étais enfant à Shanghai, mon père était ingénieur en chef. Beaucoup de gens autour de lui avaient vécu à l'étranger et avaient dû s'adapter aux habitudes de vie occidentales. Pour cette raison, il a été assez facile de m'adapter aux habitudes de vie et aux normes occidentales, qui ne m'étaient pas complètement étrangères.

L’adaptation à la survie doit se faire avant l’adaptation professionnelle. Les gens doivent d’abord survivre, puis prendre en compte les problèmes professionnels. Je vends des peintures et illustre des livres pour enfants au Canada, principalement pour survivre. Jusqu'à présent, j'ai vendu près de 200 peintures à l'huile et plus d'une douzaine de livres. Je pense que je suis bien adapté à ce niveau. Je suis reconnaissant au Canada pour sa politique multiculturelle, car je ne vis pas d’isolement. Les artistes étrangers, originaires de Chine ou d'autres pays du monde, peuvent survivre au Canada s’ils sont de bons artistes.

L'adaptation au niveau professionnel a été plus compliquée. À mon arrivée en France, j'étais ravi de voir les œuvres originales des maîtres dans les musées, puis j’ai soudainement pris conscience que ces œuvres appartenaient au passé. Je me souviens de mon professeur à l'École des Beaux-Arts de Paris qui m'avait dit que l'art devait être étonnant**,** peu importe la qualité de la technique. Cela n’avait pour moi aucun sens. Un autre professeur de l'École des beaux-arts, de technique cette fois, Abraham Pincas, qui utilise même du maquillage pour femmes dans sa peinture, a parlé de la méthode « sans limite » de Shi Tao[53] lorsque j’étais en classe pour la première fois. À la Biennale de Paris et au Centre Pompidou, j’ai vu de nombreuses œuvres d’art contemporain et j’ai commencé à réfléchir à leur signification. Bien entendu, comprendre et aimer ne veut pas dire la même chose. Je suis profondément attaché aux œuvres des grands maitres du passé, même si les personnages de ces peintures sont occidentaux. L’attention aux détails permet de voir le cœur du peintre. C’est la raison pour laquelle j’aime toujours peindre. Quand je me retrouve face aux peintures de Rembrandt, je porte moins attention au contenu et à l'intrigue du tableau qu’aux coups de pinceau et à la texture de la peinture. J’ai l'impression d'être ainsi lié mentalement à l'artiste.

[53] *Shi Tai (1641- 1720) artiste peintre chinois de la dynastie Qing.*

À ce moment-là, en France, j'étais très confus. J'aurais pu prendre la voie de l'art contemporain, mais ce genre d'art ne me plaisait pas, et revenir en arrière pour continuer à peindre des œuvres dans la tradition classique me semblait impossible, car l'environnement avait changé, et de toute façon, je ne pouvais pas atteindre la hauteur des maitres classiques. Je me sentais vraiment perdu.

Je ne nie pas l'intérêt de l'art contemporain, car son existence correspond au développement social et culturel de l'Occident, et il y a beaucoup de bons artistes d'art contemporain. Chen Danqing, mon camarade de classe, a décrit l'art contemporain comme une écologie de l'art occidental. Mais j'ai parfois l'impression qu'on a jeté le bébé avec l'eau du bain. Je pense que tout art, qu'il soit traditionnel ou contemporain, devrait être la véritable expression de l'esprit de l'artiste, devrait lui être fidèle. C'est un problème que j'ai résolu après mon arrivée au Canada où la confrontation entre art contemporain et art traditionnel est moins forte qu'en France ou aux États-Unis, pays où les 3M (musée, marché, média) mettent de l'avant l'art contemporain avant tout. Au Canada, je peux me cacher quelque part, me libérer de cet état conflictuel et faire l'art que je veux. J'ai moi-même élaboré une théorie: l'évolution de l'histoire de l'art, de l'art traditionnel à l'art contemporain, s'aligne de façon linéaire avec la théorie de l'évolution, mais ce développement concerne principalement le monde occidental. L'attention portée à l'art qui se fait en dehors de l'Occident n'est pas très importante. Je le vois comme un monde à deux dimensions, avec l'Ouest d'un côté et l'Est de l'autre, et je me trouve au carrefour de cette intersection. Je vais vers l'Est ou l'Ouest? Vers la tradition ou vers le présent? Je ne peux pas choisir parce que je ne veux rien perdre. Que devrais-je faire? Je me demande pourquoi je ne pourrais pas utiliser la méthode en trois dimensions et avancer en spirale, ce qui me permettrait de prendre en compte toutes les directions présentes à l'intersection et, ainsi, considérer à la fois l'Est et l'Ouest, l'art traditionnel et l'art contemporain.

L'adaptation professionnelle est aussi un processus d'identification. Je pense que les principaux obstacles au processus d'identification sont liés à l'auto-identification, et qu'il n'est pas nécessaire que la reconnaissance de soi passe par les autres.

2) L'identité culturelle fait référence au sentiment d'identité de l'individu avec le groupe ou la culture auquel il appartient. Comment définissez-vous votre identité culturelle? Artiste chinois? Artiste français? Ou les deux?

- Après la Révolution culturelle, de nombreuses personnes sont venues en Amérique du Nord. Je me souviens que Zheng Shengtian (1938 -)[54] avait rassemblé près de 600 artistes chinois en Amérique du Nord dans les années 1990. Aujourd'hui, la plupart d'entre eux sont retournés en Chine pour diverses raisons dont, peut-être pour certains, une difficulté à s'adapter sur le plan de l'identité culturelle. Cette question de l'identité culturelle est également une question très importante en art contemporain. Je ne pense pas être un artiste chinois ou canadien, je suis un citoyen s'identifiant à un village planétaire. Pourquoi est-ce que je dis cela? Parce que cela est basé sur mon expérience personnelle. Mon père est né dans la région rurale de Fuyang, dans la province Zhejiang, il est allé à l'école à Hangzhou puis a été transféré à Beijing par le ministère des textiles de Chine. Quand j'avais quatorze ans, j'ai déménagé de Shanghai à Pékin avec ma famille et j'ai commencé à m'adapter à la vie à Pékin en disant que j'étais devenu plus pékinois que les Pékinois. Ma femme, une Pékinoise, avait deux fils et ne pouvait pas parler le shanghaien. Comment me positionner? Les gens de Shanghai pensaient que je venais de Shanghai et ceux de Pékin pensaient que j'étais de Beijing. Plus tard, je suis venu au Canada et, suite aux événements de la Place Tian'anmen, j'ai fait venir ma femme et mes deux enfants. Actuellement l'un de mes fils vit à Londres, où il a eu deux filles. J'ai un autre fils qui vit aux États-Unis et qui aura des enfants qui seront américains. Je ne peux donc pas définir ma culture et mon identité. C'est pourquoi je

[54] Artiste, éducateur et critique d'art, vie actuellement au Canada

pense être un citoyen mondial. Mon identité culturelle peut être chinoise ou canadienne. Il est intéressant de noter que j'ai été accepté par les cercles artistiques des deux pays. Par exemple, après mon arrivée au Canada, j'ai réalisé une compilation de livres pour enfants qui a été acceptée par la Canadian Writers Association. À Munich, en Allemagne, on a choisi de publier une centaine de livres canadiens pour enfants, dont près de 30 dans la catégorie Arts, et trois de mes livres ont été sélectionnés. Aux yeux des Allemands, je suis reconnu comme Canadien et mon livre s'inscrit dans la littérature jeunesse canadienne. Je suis également retourné en Chine pour organiser des expositions personnelles et collectives, qui ont été reconnues par le milieu de l'art chinois.

3) Lorsque vous travaillez dans un pays autre que la Chine, votre pratique artistique change-t-elle (par exemple, le changement de langage artistique et de forme artistique)? Pourquoi?

- Mon camarade de classe, Chen Danqing, m'a un jour écrit une lettre dans laquelle il disait que l'art est son propre aboutissement, qu'il ne s'agit pas de saisir l'occasion pour tenter sa chance, que le chemin serait encore long et que chacun allait mourir selon son propre chemin. J'ai imprimé cette phrase dans mes peintures. À la fin de leur vie, Anger a peint l'œuvre du printemps et Corot la Femme à la perle, qui sont leurs œuvres les plus réussies. En même temps, Cézanne et Picasso commençaient leur exploration créative. Après avoir avancé à leur façon, ils sont des maitres reconnus de l'histoire de l'art. Je pense que mon chemin est basé sur l'éducation que j'ai reçue. J'ai suivi mon chemin selon ce que je pense être l'art idéal.

4) Vos débuts d'apprentissage du chinois et votre expérience professionnelle ont toujours influencé votre pensée artistique et votre création artistique?

- Toutes les expériences académiques et professionnelles que j'ai vécues en Chine influencent toujours mon art actuel. Je suis reconnaissant à l'Académie des Beaux-Arts d'avoir jeté les bases de mon éducation, qui me conviennent. Les années 1959 à 1964 peuvent être considérées comme les cinq meilleures années de mon éducation en Chine. L'éducation d'une personne dès son plus jeune âge ne peut pas être modifiée, et pour en exploiter pleinement les atouts, il ne faut pas la traiter comme une faille.

Annexe F Entretien avec Miao Jiaxin

1) Le terme « acculturation » a été proposé pour la première fois par J.W. Powell du Bureau des affaires ethniques des États-Unis en 1883. En 1936, Redfield, Herskovits et Linton l'ont défini comme un processus d'adaptation culturelle se réalisant par le biais d'un contact culturel continu et direct entre deux groupes d'individus de cultures différentes. Il ne fait aucun doute que les artistes chinois d'origine chinoise à l'extérieur de la Chine ayant émigré à l'étranger sont confrontés au problème de l'adaptation culturelle. En tant que membre de ce groupe, comment faites-vous face à l'adaptation culturelle à votre arrivée en France et au Canada? Quel est le plus gros obstacle dans votre processus d'adaptation culturelle?

- Je suis arrivé aux États-Unis à 28 ans, ce qui est tout près de l'âge où, selon la tradition chinoise, on doit s'établir dans la vie et le travail, soit l'âge de 30 ans. En raison de ma maturité tardive dans tous les aspects, je n'étais établi ni dans la vie ni dans ma carrière. Pour moi, l'aventure venait de commencer. En tant qu'artiste, j'avais hâte de briser tous les modes de vie et de pensée habituels et de découvrir avidement de nouveaux concepts de vie, afin de prouver que la manière chinoise, selon notre compréhension traditionnelle, n'est pas la seule façon de vivre.

Aujourd'hui, je pense toujours que l'Occident est avant-gardiste et avancé, mais à l'époque, je le croyais plus obstinément. J'aurais voulu devenir Américain et j'étais très jaloux des ABC (American-Born Chinese).

Actuellement, je suis très chanceux d'être un Chinois qui a connu les changements économiques et les problèmes sociaux associés aux grands changements des années 90 en Chine. Je suis également un Américain qui a vécu la montée et le déclin économique américain après le 11 septembre. Après cet événement, tous les Américains se sont mis à crier au politiquement correct. Je ne m'identifie à aucune croyance religieuse ou

spirituelle, et je suis quelqu'un de l'international qui est capable d'utiliser deux langues, le chinois et l'anglais, pour critiquer ou louer les États-Unis et la Chine aux personnes venant d'ailleurs.

Je pense que si je recommençais mon cheminement et me retrouvais devant de nouvelles opportunités, il me serait difficile d'acquérir une telle richesse. Revenons à comment faire face au problème de l'adaptation culturelle. Je ne sous-estime ni ne surestime ma culture chinoise. La culture chinoise fait partie du multiculturalisme américain. La vraie culture américaine sait respecter les différentes cultures et les différents groupes qui détiennent ces cultures. Depuis mon arrivée aux États-Unis, j'ai, de mon côté, compris et accepté la culture américaine. Chaque matin, j'ouvre les yeux comme un nouveau-né et me dis que je suis aux États-Unis.

2) Quel est le plus gros obstacle dans votre processus d'adaptation culturelle? Au cours du siècle dernier, John W. Berry a résumé quatre réactions dans le processus d'acculturation : intégration, assimilation, séparation et marginalisation. Pour vous, quel est le principal obstacle à ce processus? Quelle est votre réaction?

- Autant dans l'est que dans l'ouest américain, les immigrants chinois peuvent s'adapter et vivre facilement. Tout d'abord, il y a une reconnaissance, par la culture américaine, de leur identité culturelle et de leur contribution sociale, ce qui permet le respect et une compréhension des plus élémentaires envers les personnes chinoises. Et même, beaucoup de ces personnes immigrantes n'ont pas vraiment eu besoin de s'adapter, car c'est la culture locale qui s'est adaptée à eux. En analysant votre question, je veux juste dire que l'acculturation est un processus mutuel. Lorsque vous êtes compris et respecté, vous comprenez et respectez également les autres. Ainsi, de nombreux migrants chinois n'ont pas besoin de prendre l'initiative de faire quoi que ce soit pour s'adapter à la culture. Les soi-disant obstacles sont uniquement basés sur la connaissance des lois et règlements, de l'assurance médicale, des investissements bancaires, etc. Tout cela peut

être résolu lentement en y mettant du temps. Mais le plus gros obstacle que j'identifie en fait est la langue. Si on ne peut pas communiquer directement avec les Américains, interpréter leurs joies et leurs difficultés sans qu'elles ne soient traduites par un intermédiaire, alors on ne peut pas comprendre les vrais sentiments des Américains et de la société américaine. Je dois admettre que l'utilisation d'une langue étrangère pour s'exprimer et comprendre librement est toujours mon objectif aujourd'hui.

3) L'identité culturelle fait référence au sentiment d'identité de l'individu avec le groupe ou la culture auquel il appartient. Comment définissez-vous votre identité culturelle? Artiste chinois? Artiste français? Ou les deux?

- Je suis souvent répertorié en tant qu'artiste chinois lorsque je participe à des activités artistiques, et je suis d'accord avec cela, car je suis fier d'être chinois. Ma propre identité culturelle chinoise est d'ailleurs un signe de l'ouverture à la diversité culturelle de ces événements. Je ne peux pas représenter des artistes américains, et je ne sais pas si la présence d'éléments américains dans mon art peut me définir comme artiste américain. Les œuvres des artistes chinois de la génération précédente sont presque des stéréotypes parce qu'ils étaient trop impliqués dans la politique nationale. Il n'est pas étonnant que la révolution culturelle ait causé un sérieux revers dans la société chinoise. Bien sûr, il existe une demande pour ces œuvres dans le marché de l'art occidental, mais notre génération n'a plus à répéter ces symboles. Même si les artistes de notre génération manquent de symboles politiques, comme tous les autres artistes dans le monde, ils utilisent l'art pour exprimer leurs sentiments envers le changement social, les nouveaux phénomènes sociaux et les questions connexes.

Dans mes sujets de création, je ne suis pas simplement un artiste chinois, mais en raison de mes antécédents, de certaines habitudes de pensée, de choses auxquelles j'aime résister, et dans mon souhait de maintenir des relations polies mais distantes avec les États-Unis, j'affiche, dans mon art, les caractéristiques d'un artiste chinois. Et cela est

impossible à éviter, même si je veux m'en débarrasser. Il existe de nombreuses contradictions culturelles. Si je dis simplement que je suis un artiste mondial, cela n'aidera en aucune façon parce que chaque artiste qui veut rompre avec les frontières et les définitions dira qu'il est mondial.

4) Lorsque vous travaillez dans un pays autre que la Chine, votre pratique artistique change-t-elle (par exemple, le changement de langage artistique et de forme artistique)? Pourquoi?

- Lorsque je suis parti aux États-Unis, j'ai principalement utilisé des supports photographiques Les œuvres que j'ai réalisées en Chine ont souvent représenté des paysages urbains, parmi lesquels j'ai abordé l'angoisse complexe des citadins chinois face aux changements sociaux et économiques. La raison pour laquelle je peux le faire est que j'ai vécu et grandi dans cet environnement, que je peux voir et apprécier les grands changements ainsi que les changements plus subtils qui s'y trouvent. Aussi, je travaille comme les autres artistes de ma génération, documentant en permanence cette ville et ses habitants. Évidemment, dans le domaine artistique aux États-Unis et par rapport aux vrais artistes américains, je ne suis qu'un nouvel immigrant qui ne voit que la surface des choses. Or je crois fermement que les émotions liées au fait de devoir constamment s'adapter au contexte de vie urbaine sont constantes, que l'anxiété existentielle est constante, ce qui se reflète d'ailleurs par nombre d'événements sociaux et politiques. Ainsi, ma création artistique s'est progressivement transformée et est passée de la représentation concrète par la photographie, à l'abstraction de l'installation et de la performance. Les matériaux et sujets de mes création sont donc liés à ma vie actuelle, qui est aux États-Unis.

5) Vos débuts d'apprentissage du chinois et votre expérience professionnelle ont toujours influencé votre pensée artistique et votre création artistique?

- Je crois, et j'avoue, que cela ne peut être évité. La critique consciente de l'américanisation de l'art et la résistance face à cette américanisation, tant dans la forme que le contenu, sont liées au fait que je peux avoir une perspective différente parce que je ne viens pas des États-Unis, mais de la Chine. Et c'est dans cette perspective différente que je peux constater que je suis en fait une personne très chinoise. La Chine, en tant que région et considérant l'époque actuelle, est spéciale.

BIBLIOGRAPHIE

Abou, S. (1981). *L'identité culturelle, Relations interethniques et problèmes d'acculturation*. Paris : Éditions Anthropos.

Bajoit, G. (2003). *Le changement social. Approche sociologique des sociétés occidentales contemporaines*. Paris : Armand Collin.

Baudrillard, J. (1992). *L'illusion de la fin ou la grève des évènements*. Paris : Éditions Gulilée.

Bégin, L., Bleau, M. et Landry, L. (2000). *L 'école orientante. La formation de l'identité à 1'école*. Montréal : Les Editions Logiques.

Benthan, J. (2002). *Panoptique*. Paris : Éditions Mille et une nuits.

Benessaieh, A. (2010). *Amériques transculturelle. Transcultural Americas*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa.

Béraud, A. (2018). Le *Gaokao,* ce test qui détermine l'avenir des enfants en Chine, *Radio-Canada.* Récupéré de *https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1104857/gaokao-examen-test-universite-avenir-enfants-chine*

Berry, J.W. (1980). Social and cultural change*,* dans H.C. Triandis and R. Brislin *(Dir.)*, *Handbook of Cross-cultural Psychology*, vol. 5, Boston: Allyn and Bacon.

Bhabha, H. (2006). *Cultural diversity and cultural differences.* The Post-Colonial Studies Reader, New York, ed. B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, Routledge.

Bhabha, H. (2007). *Les lieux de la culture; une théorie postcoloniale*. Paris : Éditions Payot.

Bhabha, H. et Rutherford, J. (2006). Le tiers-espace, Postcolonial et politique de l'histoire, *Multitude.* 3(26).

Bianco, L. (2007). *Les Origines de la révolution chinoise 1915-1949*. Paris : Gallimard.

Bourriaud, N. (2001). *Esthétique relationnelle.* Paris : Les Presses du réel.

Charaudeau, P. (2009). *Identité sociale et identité discursive. Un jeu de miroir fondateur de l'activité langagière*. Récupéré de *http://www.patrick-charaudeau.com/Identite-sociale-et-identite.html*.

Chen Z. (2003). *Les entretiens*. Édité par Jérôme Sans. Paris : Les Presses du réel, publié avec le Palais de Tokyo.

Chiu, M. (2003). *Transexperience and Chinese Experimental Art, 1990–2000.* Thèse de doctorat inédite. Université de Sidney, Australie.

Chow, A.R. (2017). *Guggenheim director cites threats as reason for pulling animal artworks*, The New York Times, Récupéré de *https://www.nytimes.com/2017/10/05/arts/design/guggenheim-art-and-china-after-1989-animal-welfare.html*, consulté le 20 août 2018

Codol, J.P. (1981). Une approche cognitive du sentiment d'identité, Information sur les sciences sociales, *Théories et méthodes*, 20(1), p.111-136.

Couchard, F. (1999). *Psychologie clinique interculturelle*. Paris : Dunod.

Cuche, D. (1996). *La notion de culture dans les sciences sociale*s. Paris : la Découverte.

Dignat, A. (sans date). *4 mai 1919, Les étudiants se soulèvent à Pékin,* Hérodote. Consulté à l'adresse : *https://www.herodote.net/4_mai_1919-evenement-19190504.php.*

Dubar, C. (2000). *La socialisation. Construction des identités sociales et professionnelles.* (4e édition). Paris: Armand Colin.

Erickson. B., Köppel-Yang, M. et Li. P. (2007), *China onward, Chinese contemporary art, 1966-2006.* Louisiana: Louisiana Museum of Modern Art.

Feng, ZJ. (2013). Étudier en Union soviétique : un rêve d'art d'une époque*. China Culture News*. Récupéré de *http://www.namoc.org/xwzx/zt/lxdsl/xgbd/201308/t20130814_264574.htm*

Fineberg, J. (1995). *Art since 1940.* Londres: Laurence King Publishing.

Gao, M. (2006). *Mur, l'histoire et la frontière de l'art contemporain en Chine*. Beijing : China Renmin University Press.

Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures.* New York: Basic Books.

Gladston, P. (2014). *Contemporary Chinese Art: A Critical History*. Londres: Reaktion Books.

Goffman, E. (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne.* Paris: Le sens commun.

Hay, J. (1994). *Boundaries in China*, *An Interview with Zhang Hongtu*. Londres: Reaktion Books.

Heidegger, M. (1992). *L'être et le temps*. Paris : Gallimard.

Hess, H. (2014). *L*uo Zhonhli, *Widewalls*, Récupéré de *https://www.widewalls.ch/artists/luo-zhongli*

Hou H. (2002). *On tne mid-ground*. New York: D.A.P./Distributed Art Publishers.

Hua, V. (2012). Compare & Contrast: Mao Zedong, Then And Now. *Redefine.* https://redefinemag.net/2012/compare-contrast-mao-zedong-then-now-propaganda/.

Huang, Y-P. (2006). La pensée, la fabrication et l'activité de l'an 1987, propos recueillis par Gao M. dans *Mur, l'histoire et la frontière de l'art contemporain en Chine*. Beijing : Presse Université Renmin.

Hudelot, C. (2006). *Les derniers Mao*, *Yan Pei-Ming Exécution*. Paris : Les presses du réel.

Kastersztein, J. (1990). Les stratégies identitaires des acteurs sociaux : approche dynamique des finalités. Dans C. Camilleri (dir.), *Stratégies identitaires,* p.27-41. Paris: Presses Universitaires de France.

Kozakaï, T. (2007). *L'étranger, l'identité : Essai sur l'intégration culturelle.* Paris: Petite Bibliothèque Payot.

Le Breton, D. (2004). *L'interactionnisme symbolique* (Quadrige / Puf ed.). Paris : Presses Universitaires de France

Lee, L.M. et Silbergeld, J. (2016). *Zhang Hongtu: Expanding Visions of a Shrinking World*. Durham: Duke University Press.

Li, D. (2016). *Chaque monument de glace est un corps vivant : Liu Zhenchen parle des œuvres de "Sleepless Night" à Paris*. Shanghai : Art world magazine.

Liu, Q. (2015). Zhang Hongtu revient sur trente ans de création, *Artforum*, *http://artforum.com.cn/words/8840#*

Maalouf, A. (1998). *Les identités meurtrières.* Paris: Grasset et Fasquelle, coll. Livre de Poche, no 15005.

Malewska-Peyre, H. (1990). Le processus de dévalorisation de l'identité et les stratégies identitaires. In *Stratégies identitaires,* sous la dir. de Carmel Camilleri et ail. P.110-130. Paris: Presses universitaires de France.

Malinowsky, B. (1963). *Les argonautes du Pacifique occidental*. Paris : Gallimard.

Malrieu, J.P. (2018). *http://jp.malrieu.free.fr/SES702/article.php3?id_article=71.*

Marcadé, B. (2006). *Les derniers Mao, Yan Pei-Ming Exécution*. Paris: Les presses du réel.

Mariampolsky, Hy. (2006). *Ethnography for Marketers: A guide to consumer immersion*. Londres: Sage Publications.

Marti, P. (2008). *Identité et stratégies identitaires. Dans EMPAN 2008/03 (no. 71),* Récupéré de https://www.cairn.info/revue-empan-2008-3-page-56.htm.

McEvilley, T. (1992). *L'identité culturelle en crise, art et différence à l'époque postmoderne et postcoloniale*. Paris : Édition Jacqueline Chambon.

Mead, G. H. (2006). *L'Esprit, le soi et la société*, (édition originale, 1934) traduction et introduction de Cefaï et Quéré. Paris : Presses universitaires de France, coll. Le lien social.

Mellouki, M. (2004). *La rencontre, Essai sur la communication et l'éducation en milieu interculturel*. Québec : Les Presses de l'Université Laval.

Mokounkolo, R. et Ondongh-Essalt, E. (1999). *Sous dire*. *Changements culturels et interactions humaines*. Paris, Revue Internationale d'Études Transculturelles et d'Ethnopsychanalyse Clinique, No. ¾. Ed. Artcom.

Morin, E. (1990). De l'interdisciplinarité, *Actes du Colloque Carrefour des sciences, Palais de l'UNESCO*. Paris : Centre national de la recherche scientifique.

Oberg, K**.** (1960). Culture shock : Adjustment to New Cultural Environments*. Practical Abthropology 7* : p.177-182

Péquignot, B. (2013). *Sociologie des arts; Domaines et approches*. Paris: Armand Colin.

Piguet, P. (1999). Huang Yong Ping, Cultural differences and négociation*, Flash Art International,* Vol. 32 No. 207.

Redfield, R., Linton, R. et Herskovits, M. (1936). Memorandum on the study of acculturation*. American Anthropologist*, New Series, Vol.38. P. 149-152

Rizzoli. (2008)*. The revolution continues: New Art From China.* Londres: Saatchi Gallery.

Rong, X. (2013). *Les gens au fond de la lune : des artistes chinois séjournant à New York*, New York Times. Consulté à 1'adresse : *http://edu.people.com.cn/n/2013/0503/c116076-21359059.html*

Rudmin F.W. (2003). Critical history of the acculturation psychology of assimilation, separation, integration, and marginalization. *Review of General Psychology*, Vol. 7, N°1, pp. 3-37.

Said, E. W. (1996). *L'exil intellectuel : expatriés et marginaux*, *Des intellectuels et du Pouvoir*. Paris : Le Seuil.

Said, E.W. (2003). *Orientalism*. Consulté à 1'adresse : *https://www.counterpunch.org/2003/08/05/orientalism/*

Schleiermacher, F. (1994). *Le statut de la théologie. Bref exposé.* Paris : Le Cerf.

Shu, Y. et Hu, Z. (2002). *The Situation-A Talk on Contemporary Chinese Art*. Beijing: Jincheng Press.

Silbergeld, J. (2007). *Zhang Hongtu: The art of straddling boundaries.* Consulté à 1'adresse : http://www.momao.com/reading_bib2_silbergeld07.htm.

Simard, J.-J. (1988). La révolution pluraliste : Une mutation du rapport de l'homme au monde? *Société,* hiver 1988, II : 7-42.

Smalley, W. (1963). *Culture Shock*, *Language Shock, and the Shock of Self-discovery*, Practical Anthropology. 10.

Stech, F. (2006). *Chinese kungfu, Yan Pei-Ming Exécution*. Paris : Les presses du réel.

Taboada-Leonetti, I. (1998). *Stratégies identitaires*. Paris : Presses Universitaires de France.

Taboada-Leonetti, 1. (1990). *Stratégies identitaires et minorités : le point de vue du sociologue*. Dans C. Camilleri (dir.), *Stratégies identitaires* (p. 43-83). Paris : Presses Universitaires de France.

Tinari, P. et Ciampi M. (2007). *Artistes en Chine*. New York : Verba Volant Ltd.

Toshiki K. (2007). *L'étranger, l'identité : Essai sur l'intégration culturelle.* Lausanne: Payot.

Verge, P. (2000). *Why Am* I *Afraid* of *Huang Yong-Ping?* Consulté à 1'adresse : *http://visualarts.walkerart.org/oracles/details.wac?id=2459&title=Lexicon*

Verge, P. et Chong, D. (2005). Eds. *House of oracles: a Huang Yong Ping retrospective*. Minneapolis: Walker Art Center.

Viard, J. (1990). *Le tiers-espace essai sur la nature*. Paris : Meridiens Klincksieck.

Wu M.C. (2003). Huang Yong-Ping, l'art contemporain et la culture locale. *Prendre l'Occident pour frapper l'Orient, prendre l'Orient pour frapper l'Occident*, entretien avec Hou Hanru. FuZhou : Maison d'édition d'art de Fujian.

Yuan, T.X. (2014). *50 moments clés du processus d'émergence d'un art contemporain chinois*. Récupéré de *http://www.douban.com/group/topic/69915079/* (en mandarin).

Yan P.M. (2006). Entretien avec Claude Allemand-Cosneau et Hans lrich Obrist, *Yan Pei-Ming Exécution*. Paris: Les presses du réel.

Zhang, H.T. (sans date). In Between East and West, Zhang Hongtu in Conversation with Martin Powers. *Ars Orientalis.* Consulté à 1'adresse: *https://quod.lib.umich.edu/a/ars/13441566.0049.011?view=text;rgn=main.*

55ème Biennale de Venise : les artistes chinois en force, (2013), *Le Quotidien du Peuple en ligne.* Consulté à 1'adresse : *http://french.peopledaily.com.cn/Culture/8266317.html.*